

**¿QUÉ PAPEL ARGUMENTATIVO JUEGA LA REPRESENTACIÓN TEATRAL EN  
LA FORMACIÓN DE JUICIOS Y VALORACIONES RESPECTO A LOS  
CONCEPTOS DE JUSTICIA Y VENGANZA?**

**ANGIE ESPERANZA PÉREZ PÉREZ**  
**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE**  
**FILÓSOFO**

**FACULTAD DE HUMANIDADES**  
**CARRERA DE FILOSOFÍA**  
**UNIVERSIDAD EL BOSQUE**  
**BOGOTÁ D.C.**

**2019**

**¿QUÉ PAPEL ARGUMENTATIVO JUEGA LA REPRESENTACIÓN TEATRAL EN  
LA FORMACIÓN DE JUICIOS Y VALORACIONES RESPECTO A LOS  
CONCEPTOS DE JUSTICIA Y VENGANZA?**

**ANGIE ESPERANZA PÉREZ PÉREZ**

**DIRECTOR DE TESIS  
DR. FELIPE CUERVO RESTREPO**

## TABLA DE CONTENIDO

	<b>Pág</b>
<b>Introducción</b>	4
1. ¿Cómo resuelve Martha Nussbaum problemas éticos usando el teatro?	5
2. Relevancia de los juicios estéticos en las valoraciones éticas.	10
2.1 ¿Cómo resolver la universalidad en Kant con el carácter cerrado de los juegos del lenguaje en Wittgenstein?	32
3. ¿Cómo puede influir la forma de argumentar una problemática o situación en las valoraciones que hacen los individuos frente a determinadas situaciones?	35
3.1 ¿Cómo se conecta la teoría argumentativa no lógica con el concepto de belleza, sensación o lenguaje estético?	60
4. Análisis teatral	63
4.1 Análisis de <i>Las Euménides</i> de Esquilo.	64
4.2 Análisis de <i>El Caballero de Olmedo</i> de Félix Lope de Vega.	88
4.3 Análisis de <i>Una Tragedia Española</i> de Thomas Kyd.	107
5. Conclusiones.	122
Bibliografía	124

## Introducción

Los estudios e investigaciones sobre justicia y venganza han sido tratados en diversos textos filosóficos y desde la perspectiva de varios pensadores, pero también podemos ver las problemáticas éticas al abordar y enfrentar cuestiones que atraviesan varias dimensiones humanas reflejadas y tratadas en otros contextos, que no están guiados por criterios lógicos en un sentido estricto, como es el caso del teatro. Martha Nussbaum, por ejemplo, en su texto “*La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*”, hace un estudio de la antigua concepción griega de la fortuna moral, centrándose en el problema ético de la confirmación de que muchos de los componentes valiosos de la vida buena son vulnerables a la acción incontrolada de agentes externos, como la fortuna. Mi objetivo en este texto es mostrar el desarrollo y el manejo que se le da a las convicciones éticas en el teatro y, en general, la estética como manera de argumentar, es decir, la forma en que los elementos del teatro sirven como una manera de argumentar y de transmitir ideas que los espectadores son capaces de entender y con las que se pueden llegar a conectar; como ejemplo, examinaré la manera en que se tratan en el teatro nociones como la justicia y la venganza. Para esto, tendré en cuenta que el trato que se le da a estas nociones en el teatro, tiene que ver con lo que Cora Diamond, en su texto *Having a Rough Story about What Moral Philosophy Is*, llama “la textura del mundo”.

Para mi propósito en general, consideraré las siguientes tragedias, en las que se pueden ver ejemplos de situaciones de justicia y venganza: *Las Euménides* de Esquilo, *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega y *Una tragedia española* de Thomas Kyd. Sin embargo, el objetivo principal no será hacer un análisis literario de estas obras, ni una investigación amplia sobre los conceptos de justicia y venganza, sino más bien abordar el valor o la función moral que tiene la literatura, pero centrándome específicamente en el teatro. Abordar esta cuestión desde este enfoque me parece interesante y relevante puesto que el teatro tiene una trama y una manera de desarrollarse y presentarse ante el lector o espectador que hace que uno reflexione y se cuestione más sobre lo que está presentando la obra y lo que puede transmitir. Por su carácter y por la forma en la que se presentan y abordan las distintas temáticas, los individuos tienden a empatizar con los personajes y con las situaciones a las que se enfrentan de una manera más interactiva que si, por ejemplo, abordaran las mismas cuestiones desde un texto filosófico. Lo interesante del teatro es que logra establecer un vínculo entre el personaje y el espectador o lector en el caso de que la obra sea leída, puesto que, a través de varios elementos y desde diferentes estilos, esta forma de arte refleja la cotidianidad de nuestra sociedad. El teatro es un fenómeno complejo y muy completo: complejo porque requiere de un nivel de

elaboración elevado, en el que se combinan diversas técnicas artísticas, las cuales pueden hacer que una misma obra adquiera distintas interpretaciones y significados. Y es muy completo debido a que en él se fusionan la música, el baile, los guiones, la historia con otros aspectos como estilos pictóricos, gráficos, modos de interpretación y demás formas de expresión. Pero es necesario aclarar, que mi análisis no se centrará precisamente en estos elementos que conforman la puesta en escena del teatro, sino será más bien un análisis textual, es decir, de lo que surge al enfrentarnos a este tipo de arte en tanto obra literaria. Mi énfasis estará en lo mencionado anteriormente, debido a que mi intención es defender cómo textos que no se rigen por unas estructuras lógicas estrictas pueden jugar un papel importante en la formación de juicios en los individuos y considero que el teatro proporciona ese tipo de textos y de estructuras que quiero desarrollar, sin que sea necesario hablar precisamente de este en tanto una obra puesta en escena.

El punto, además, es que la sociedad no tiende a acercarse a las diferentes problemáticas que rodean a los seres humanos desde textos técnicos o complejos, porque los principios éticos que tenemos como miembros de una sociedad rara vez los hemos adquirido a través de un contexto académico, se podría sospechar que es en la narrativa donde se transmiten y se llegan a adquirir estas nociones o principios. Así, se prefieren medios como el teatro. Incluso puede resultar más interesante, ya que se estarían abordando las problemáticas desde algo concreto y que todos como humanos podemos llegar a compartir. ¿No sería bueno, entonces, mirar qué es lo que está transmitiendo o qué reflexiones podemos extraer de este medio? Este punto lo retomaré más adelante, en la sección argumentativa con Perelman y Sperber, donde se verá que no intento decir que los individuos no tienen la capacidad de enfrentarse a textos técnicos o especializados, sino más bien que hay aspectos que pueden ser fundamentales al momento de transmitir ideas que estos textos no pueden capturar debido a los criterios que los rigen y a la forma en que se presentan.

### **1. ¿Cómo resuelve Martha Nussbaum problemas éticos usando el teatro?**

Martha Nussbaum es una filósofa estadounidense que, aparte de sus intereses en la filosofía política, filosofía antigua, ética y filosofía política, se interesa también por cómo puede haber una relación entre el discurso filosófico y la narrativa literaria. Esto se debe a que, para ella, las dos clases de textos permiten hallar y descubrir preguntas auténticas sobre el sentido y las capacidades inmersas en la existencia humana, pero utilizando diferentes estructuras.

Para defender el hecho de que en la narrativa literaria se puede indagar sobre lo humano, Martha Nussbaum parte de que los problemas éticos no pueden resolverse únicamente a través de criterios y principios específicos e inalterables que no permiten que el ser humano se enfrente a la angustia de tomar decisiones o elegir. Lo anterior lleva a que esta autora rechace una línea investigativa científicista que, mediante la formulación de una única idea del “bien” y de una metodología ya establecida de antemano, de cuenta de los dilemas humanos sólo de una forma lógica estricta. Para Nussbaum, no puede existir solo una manera de enfrentarse a estos problemas éticos que permita tener plena certeza de las valoraciones que se hacen respecto a estos, dado que la existencia humana implica una gran complejidad que no puede reducirse a criterios inmutables, sino que más bien continuamente se está enfrentando a conflictos en los que el ser humano se ve en una posición encontrada, puesto que debe tomar decisiones que sí o sí terminarán haciendo que haya una pérdida o una sensación no agradable al momento en que elija lo uno o lo otro. (Nussbaum, 1995.58-59).

Una manera de verlo es desde lo planteado en su texto *Flawed Crystals: James's The Golden Bowl and Literature as Moral Philosophy*, en el que la lectura de *The Golden Bowl* es capaz de hacernos ver o de hacernos reconocer como lectores nuestras propias imperfecciones. Pero también tiene que ver con lo que esta autora llama *imaginación narrativa*, es decir, la capacidad de entender el mundo que está más allá de nuestra experiencia, de reflexionar sobre las vicisitudes humanas, las distintas experiencias tanto individuales como colectivas y a su vez analizar cómo superarlas y enfrentarlas (Nussbaum.1983. Pág. 25–50).

Con dichos planteamientos, Martha Nussbaum no pretende hacer ver las obras literarias como meras herramientas de las investigaciones filosóficas, sino que quiere demostrar que la propia estructura de la literatura es capaz de formar una concepción filosófica sobre lo que importa, en este caso sobre dilemas éticos (Nussbaum, 1992.69). Esto tiene que ver con el hecho de que Nussbaum entiende la filosofía moral como una búsqueda de la verdad en todas sus formas, que necesita de una investigación profunda, cuidadosa y comprensiva de las alternativas éticas primordiales y la comparación de estas con un sentido activo de la vida (ibid.70). Esto hace que esta filósofa quiera demostrar y defender que la filosofía moral requiere de la literatura para ser completa (ibidem.). Nussbaum, más que una propuesta meramente teórica, quiere dirigir sus planteamientos hacia la práctica; quiere entender cómo se pueden ajustar o no los diversos asuntos éticos a los deseos y a la experiencia de los individuos (ibid.73-74). Y la literatura, para ella, ya está instaurada en la exploración práctica, puesto que escritores y lectores llevan a la literatura sus perplejidades, buscan en ella una representación y una

reflexión sobre lo que deberían ser o hacer y así cuestionan aquellas concepciones filosóficas y literarias que ya han adquirido (ibid.75). El problema, como Nussbaum misma afirma, ha sido que los teóricos son los que han sentido en algún momento que las cuestiones prácticas podrían estropear los textos. Esta forma de ver la literatura y apelar a explicaciones explícitas y comparativas sobre asuntos éticos no intenta profundizar o hacer énfasis en la literatura como tal, sino más bien intenta mostrar la “profundidad” y la “amplitud” de las aseveraciones y reflexiones que sobre ellas hacen los lectores (ibidem).

Las obras literarias están cargadas de contenidos complejos, curiosos, enigmáticos y variados, que es precisamente lo que se propone esta filósofa extrapolar y conservar en la filosofía, debido a que esta última es la búsqueda de la verdad, que tiene precisamente las características nombradas anteriormente (ibid. 76).

Los planteamientos de Nussbaum, tienen mucho que ver con lo que la autora Cora Diamond, en su texto *Having a Rough Story about What Moral Philosophy Is*, llama “la textura del mundo”. Siguiendo a esta autora, la textura del mundo hace referencia a las siguientes consideraciones que se tienen en cuenta al momento de evaluar asuntos morales; “¿qué motivaciones pudo tener X para llegar a hacer Y?; ¿qué clase de persona es X?; ¿Qué podría estar pensando X y qué pudo haber influenciado ese pensamiento?; entre otras posibles consideraciones”. Con lo anterior, se aclara que la posibilidad de evaluar asuntos morales no se limita a solo un hecho puntual, es decir, X hizo Y, y determinar si Y es una acción buena o mala; la autora refleja aquí la necesidad de ampliar la esfera moral para que incluya consideraciones contextuales y no se limite solo a las acciones. Esto, a través de la imaginación, el pensamiento y del uso de herramientas literarias que crean una conexión con lo que expresan y lo que invitan las obras literarias, para acceder a esas consideraciones contextuales. Esto está relacionado con el hecho de que para Nussbaum, la ética no se entiende únicamente como un conjunto de normas o discursos, sino también como posibilidad de dar cuenta de varios interrogantes que aquejan a los seres humanos, en tantos seres sociales que viven en comunidad.

Cora Diamond ve la literatura como algo que nos permite tener una mayor comprensión de cómo suceden o cómo podrían suceder las cosas a través de los dilemas, acciones, personalidades y tipos de personajes que presenta, o el contexto en el que se desarrolla la situación y la manera en que los personajes se ven directamente afectados por ésta (Diamond. 1983. 165-166). Esta filósofa, resalta el hecho de que Nussbaum no se interese solamente como

tal en la historia misma, sino también en los detalles que la componen, en su estructura y su manera de desarrollarse. Diamond ve esta concepción de Nussbaum como una forma que permite una conexión más rica entre la filosofía y la literatura. Cora Diamond ve que lo que atraviesa los planteamientos de Nussbaum tiene que ver con la vinculación de las siguientes preguntas: ¿cómo es que las obras literarias logran capturar y ser más esclarecedoras frente a dilemas éticos que los textos puramente teóricos? ¿Por qué pueden capturar aspectos que los otros textos no? (ibid. 167).

Todo lo anterior, nos permite entender que Nussbaum y Diamond intentan mostrar que la literatura permite captar dilemas éticos de una forma que varias concepciones formalista de la ética no pueden debido a la forma en que se estructuran y que se enfrentan a dichos dilemas (desde una concepción de leyes o reglas absolutas y universales), que deja por fuera acciones o situaciones morales específicas. Esta concepción, basada en la generalidad, tiene que ver, desde la perspectiva de Nussbaum, con “la preocupación por el método de la ciencia, es decir, el tratar de reducir todos los fenómenos al menor número posible de leyes elementales o al unificar diversos temas a través de una generalización” (ibid.87). Para ella, los filósofos se sienten tentados a plantear y a resolver problemas de la forma en que suele hacerlo la ciencia. Ahora, esto no significa que estas autoras quieran entrar a debatir si estas concepciones formalistas de la ética son correctas o no, sino más bien demostrar que los conflictos éticos comprenden aspectos que no pueden abordarse de otra manera, es decir, sin tener en cuenta tanto la forma como el contenido de las acciones o situaciones que denominamos morales. Esto es precisamente lo que intento demostrar a lo largo de todo este trabajo.

Nussbaum considera que el teatro es un género literario que demuestra de manera acertada cómo la literatura aborda dilemas humanos y cómo a través de ella podemos encontrar formas de resolver tales dilemas. El análisis que plantea Martha Nussbaum para abordar cómo en el teatro se pueden encontrar conflictos humanos y prácticos, como ella los llama, se basa principalmente en las tragedias.

El método que usa Nussbaum para abordar dilemas éticos en las tragedias consiste en hacer un análisis exhaustivo del conflicto práctico al que se enfrenta el personaje principal, es decir, tener una descripción clara y detallada de la situación que lleva a que el personaje principal se vea envuelto en un dilema, a que tenga que tomar el riesgo de elegir una cosa u otra, teniendo en cuenta también las reacciones y las emociones que presenta el personaje principal y los demás personajes ante tal elección y cómo esta situación puede suscitar una reacción y emoción

en los espectadores o lectores a través de la imaginación. Una vez tiene esto, hace una reflexión y un paralelismo entre los dilemas presentados en las obras y en los que enfrenta la complejidad de la existencia humana.

Siguiendo a Esquilo, por ejemplo, Nussbaum esboza que los dilemas trágicos no muestran como tal una solución específica o única ante los distintos conflictos prácticos. Lo más cercano a una posible solución es el análisis de la descripción detallada del dilema y admitir que no tiene salidas o posibilidades deseables (ibid. 86). Pero Nussbaum también rescata de las obras de Esquilo las emociones que experimentan los agentes, porque también aportan a una posible solución del conflicto, puesto que sentimientos como el “dolor” y el “remordimiento” se relacionan con el “bien ético” en la medida en que influyen en la actitud comprensiva que pueden manifestar los otros personajes ante el agente y en general los seres humanos. Otro aspecto que es importante para resaltar la posible solución que puede brindar este género literario a los conflictos éticos es reconocer “el poder trágico de las circunstancias sobre el bien humano”, dado que este es capaz de impulsarnos a conservar otras dimensiones importantes de tal bien como la “integridad” (ibidem). Para Nussbaum:

El intento de solución del conflicto práctico no es ajeno a la tragedia ni debe considerarse competencia de alguna extraña secta profesional. Se halla presente en el seno de la obra trágica como una posibilidad humana más; como se ve en las deliberaciones de Agamenón. Por lo tanto, ve en la lectura de estas obras, una visión de la teoría ética griega como respuesta a la necesidad humana de hallar una solución (ibidem).

En los planteamientos de estas dos autoras, está la motivación de mi tesis: encontrar un marco teórico más elaborado que permita entender por qué la literatura es un método argumentativo adecuado para enfrentar la “textura” del mundo, y así poder examinar puntualmente el caso del teatro.

Para dar cuenta del papel argumentativo que tiene la representación teatral en la formación de juicios y convicciones éticas, tomaré como referencia principal la estética como manera de argumentar. Dado esto, este trabajo estará dividido en tres partes: la primera parte estará dedicada a la parte estética, es decir, a cómo los juicios estéticos son capaces de formar valoraciones válidas que pueden sustentar la manera en que los elementos de la representación teatral hacen que los individuos entiendan y se conecten con nociones como la justicia y la venganza. La segunda parte se centrará en la parte argumentativa como tal; aquí se abordarán

métodos argumentativos que no se rigen por estructuras lógicas, sino más bien se desarrollan bajo otro tipo de criterios que permiten ver porqué el teatro puede ser una forma válida de presentar ideas y de que los espectadores lleguen a formar convicciones y valoraciones teniendo en cuenta estas representaciones teatrales. Y la última parte se dedicará al análisis de tres obras, que permitirán dar cuenta específicamente de cómo es que la representación teatral puede jugar un papel en la formación de juicios sobre nociones como la justicia y la venganza.

## **2. Relevancia de los juicios estéticos en las valoraciones éticas**

En esta primera parte, tendré como referencia principal las tesis de Kant y de Wittgenstein sobre los juicios estéticos. Dado esto, esta sección se dividirá en dos, la primera dedicada a la tesis kantiana, en la que abordaré el funcionamiento de los juicios estéticos teniendo en cuenta principalmente los argumentos sobre la indeterminación de los juicios y el papel del juego entre las facultades del sujeto. La segunda parte se dedicará al análisis de los argumentos de Wittgenstein entorno a los juicios estéticos, teniendo en cuenta principalmente la idea de la estética como un juego del lenguaje.

Kant quiere saber si la estética puede ser una facultad pura a pesar de que todo lo que dependa de un juicio con conceptos a priori corresponda al entendimiento puro. Esta última facultad es aquella que crea juicios o pensamientos, en la medida en que esta comprende lo que es percibido por el sujeto, a través de una ley o concepto que se aplica a las impresiones que recibe tal sujeto. Para saber si la estética es una facultad pura o no, Kant analiza la facultad del juicio, que es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal (concepto) (Kant, 2015, A133). En este, podemos ver que hay una relación entre el juicio y el entendimiento, dado que la facultad del entendimiento tiene precisamente la función de dar sentido y unificar aquello que percibimos bajo una sola cosa en común (Ak, A67- A68).

El entendimiento se caracteriza por la espontaneidad, puesto que esta facultad es un acto del sujeto que no está determinada por causas externas, es decir, que no depende de objetos o conceptos externos para darse en el sujeto (Ak, B130- B135). Esta aclaración sobre el entendimiento es importante puesto que aquí me interesa abordar sobre todo los juicios del gusto, los cuales, a diferencia de los juicios del entendimiento (aquellos que se dan en esa facultad en la que las experiencias sensibles son subsumidas a conceptos y categorías), no son ni pueden ser cognitivos, ya que no hay un concepto determinante ni una regla que someta la pluralidad sensible. No hay una regla determinante, debido en primer lugar, a que como explica

Kant “existe un área ilimitada e inaccesible para nuestra facultad de conocer, a saber: el terreno de lo “suprasensible”, sobre este no podemos tener conocimiento teórico ni práctico” (Kant, 2011.pág. 85)<sup>1</sup>. Por otra parte, porque el principio *a priori* se admite por sí mismo, no viene dado de antemano ni lo sacamos de la naturaleza y porque a través de ese principio no se pretende establecer leyes para la naturaleza, sino a sí mismo para proceder a reflexionar sobre ella, que es lo que Kant denomina “autonomía” (ibid. Pág.97-98).

En el juzgar del gusto, la particularidad de la naturaleza o la particularidad del objeto se relaciona con el concepto, sin tener interés alguno en el concepto (no se piensa en la definición del objeto, en sus detalles externos). No es posible apelar al interés en el concepto, porque no sabemos cuál es ese concepto. La atención debe estar es en el sentimiento de placer o dolor que sienta el sujeto por la representación de la mera forma del objeto. De otro modo, no podría el juicio ser una facultad *a priori*, sino se estaría limitando a reproducir esa experiencia sensible en un concepto, tal y como en el juzgar del entendimiento. (ibid. pág. 98-101). El desarrollo de los juicios del gusto se dará más adelante puesto que, antes de entrar en detalles sobre ellos, es necesario aclarar algunos aspectos sobre la facultad del juicio en general.

La facultad de juzgar en general forma un término medio entre el entendimiento y la razón y su labor consiste en “establecer una relación inmediata entre la facultad de conocer y el sentimiento (ejemplo: placer o dolor) de un sujeto, siguiendo un principio *a priori*” (Kant, 2011. Pág. 75), es decir, la facultad de juzgar constituye un vínculo inmediato (no depende ni está determinado por factores externos) entre la facultad del entendimiento y el sentimiento de dolor o placer que pueda sentir el sujeto frente alguna representación, según algún principio característico *a priori*, esto significa, que no puede estar determinado por nada externo a sí mismo. Kant aclara que el principio *a priori* del cual se sirve la facultad de juzgar, no puede ser una regla o principio objetivo mediante el cual constituir su juicio, porque eso implicaría tener que acudir a otro juicio para determinar si se da el caso de la regla o no, lo que a la vez lo convertiría en un juicio determinante, es decir, aquel en el que lo universal subsume lo particular y en el que dicha universalidad está dada de antemano al sujeto (ibid. Pág. 90). Además de esto, tampoco puede ser un principio objetivo, debido a que lo objetivo descansa sobre los conceptos de los objetos, dado que los conceptos son los que permiten encerrar en un solo algo las particularidades de los objetos, que como vimos es la labor del entendimiento<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> La edición consultada carece de numeración canónica.

<sup>2</sup> Por esto los juicios del entendimiento implican lo que Kant llama interés o inclinación particular por un conocimiento del objeto que puede proveer dichos conceptos, puesto que, para poder subsumir las particularidades

(ibid. Pág. 98). Y el que esas particularidades de los objetos se contengan en un solo lado hace que los sujetos tengan un criterio externo válido para todos, que es lo que permite distinguir algo como objetivo, pero el principio en sí no puede apelar a algo objetivo, solo así mismo (ibid. Pág. 100-101).

Para su análisis de la facultad del juicio, Kant centra su atención en la facultad del gusto y divide los juicios en dos: por un lado están los juicios determinantes, que son aquellos que se aplican y se distinguen en el juicio teleológico. Por otro lado están los juicios reflexionantes, que se aplican a los juicios que él llama estéticos. Son estos últimos los que me interesa abordar principalmente para el desarrollo del tema de este texto.

Los juicios reflexionantes en general son aquellos en los que lo particular es lo que está dado y, en esa medida, sobre este debe buscarse lo universal; por lo tanto, debe darse a sí mismo tal principio base del juicio, es decir, debe ser un principio puro que no esté determinado por nada externo a él mismo, como se mencionó al principio. Estos juicios reflexionantes se distinguen en el juicio estético, puesto que sólo este último es capaz de “encerrar un principio completamente *a priori* que pone a la base de su reflexión sobre la naturaleza, este principio es el de una finalidad formal de la naturaleza según sus leyes particulares (empíricas) para nuestra facultad de conocer” (ibid. Pág. 106-107) Esto quiere decir que, para Kant, este principio *a priori* da lugar a la posibilidad de que haya en las leyes empíricas sobre el mundo natural una validez *a priori*. Esto lo que evidencia es: que tal validez no tiene que estar determinada por otros factores ya dados en la naturaleza; lo cual a la vez posibilita entender la facultad del juicio, como una facultad pura, en tanto tiene su propio principio independiente de las leyes ya dadas en la naturaleza y de la experiencia. Este principio del que se sirve el juicio es una finalidad formal o subjetiva. Por finalidad en términos generales debe entenderse aquella “condición universal *a priori*, bajo la cual solamente las cosas pueden venir a ser objeto de nuestro conocimiento en general, es decir, mediante el concepto” (ibid. Pág. 92).

En otras palabras, la finalidad formal es un concepto que permite que podamos tener conocimiento sobre el mundo, es decir, tal concepto es la causa<sup>3</sup> de los objetos que podemos conocer, puesto que si no entendiéramos que ese objeto está ahí para algo, no tendría sentido hacer una reflexión sobre su “forma”; ahora bien, lo característico es que es una condición *a priori*, que no está determinada por nada externo a ella misma. En relación al juicio estético

---

de los objetos a un concepto, debe interesarse por su definición y sus características, o de otro modo no podría saberse si esta particularidad puede aplicarse o no al concepto (ibid. §180, pág. 90).

<sup>3</sup> Aquí causa hace referencia al “fin” de los objetos.

como tal, la finalidad es la conformidad de un objeto con su causa o base de realidad (fin). Es decir, un objeto se presenta ante nosotros como si tuviera un fin, pero nosotros desconocemos cuál sea tal fin. Por ejemplo, estamos caminando por un bosque y de repente nos topamos con una gran variedad de árboles; al percibirlos, sentimos y entendemos que están estructurados de una cierta manera para cumplir con un propósito, es decir, sentimos que cada una de sus partes está diseñada para hacer que los árboles “funcionen” bien, pero al mismo tiempo nos invade una extraña sensación puesto que no sabemos cuál es la función que cumplen esas estructuras y, por lo tanto, no podemos explicar por qué tienen justo esas estructuras, ni cuál pueda ser su fin, sólo entendemos la percepción de su forma.

Ahora por fin se puede entender aquel propósito o intención por la cual un objeto fue creado; sin este fin, el objeto no tendría existencia (pero aquí solo se está esbozando la definición, porque debemos recordar, como vimos anteriormente, que en el juicio estético el fin no se puede entender ni conocer, porque estaríamos entonces subsumiendo el objeto bajo un concepto determinado, que como ya vimos es la labor del entendimiento y no del juicio). De ahí que Kant plantee que el fin es un objeto cuya causa es un concepto del objeto (ibid. Pág. 91). Un ejemplo de esto es el siguiente: para el desarrollo de muchas de nuestras actividades cotidianas y de las cosas que realizamos en general a lo largo de nuestra vida, surgió en algún momento la necesidad de crear aparatos que pudieran medir el tiempo con sus diversas variables y en distintos espacios. Uno de los instrumentos que en la actualidad permite medir el tiempo es el reloj. Así que, en este caso, el fin del reloj sería medir e indicar el tiempo en unidades usuales (minutos, segundos, horas). Este ejemplo puede reflejar lo que se debe entender por fin y lo que es que el objeto sea conforme a su concepto, puesto que aquí las estructuras del reloj están organizadas para cumplir con los requisitos de su concepto, es decir, que en el concepto de reloj están incluidas necesariamente las nociones de medir y de tiempo, y el fin del objeto que consideramos reloj, es precisamente medir el tiempo.

Para entender mejor el funcionamiento del juicio estético, es necesario aclarar cuál es el carácter estético del juicio. Kant denomina cualidad estética a aquello que es meramente subjetivo en la representación de un objeto, es decir, a lo que forma la relación con el sujeto y no con el objeto (esta no es una relación aparte de la básica que ya existe entre sujeto y objeto, sino que es un aspecto que se da dentro de esta misma relación sujeto-objeto, que permite entender mejor el aspecto subjetivo del juicio, en el que se evidencia el carácter estético). Lo subjetivo forma la relación con el objeto por una intuición, que es espacio-temporal (ibid. Pág. 101- 102). Esto quiere decir que lo meramente subjetivo de las representaciones de los objetos

es la sensación que tales representaciones nos causan, en tanto que somos sujetos dotados de intuición. Y la sensación es posible gracias al espacio, puesto que este nos da lo real o material de tales representaciones; tal sensación por medio de la intuición nos permite establecer la relación con el objeto y así poder emitir un juicio. Para entender mejor este punto, Kant nos dice que la representación del objeto es referida al sujeto y no al objeto como tal, solo cuando con la simple aprehensión de la forma de un objeto de la intuición, que es la facultad de identificar las sensaciones en el tiempo y el espacio de forma inmediata y sin necesidad de acudir a razonamiento alguno, puesto que no tiene contenido conceptual (el tiempo y el espacio son intuiciones a priori que posibilitan el conocimiento sin contenido empírico alguno, en la facultad de la sensibilidad) (Ak, A19- A43).

En otras palabras, la intuición es un “modo” de la facultad de la sensibilidad que le permite al sujeto experimentar sensaciones no conceptuales, como por ejemplo placer o dolor, a través de la comprensión inmediata de la representación del objeto, es decir, sin pensar sobre su concepto o lo que es en sí, simplemente en la apreciación de su mera forma, sin necesidad de relacionar la misma representación con un objeto determinado de conocimiento, sino con un sentimiento. Este juicio es estético porque la intuición es dada por la forma del objeto, que es juzgada en la mera reflexión sobre sí misma (es decir, sin necesidad de apelar a interés alguno en el concepto), como el fundamento de un placer en la representación de dicho objeto. Esto, dado que de otra forma no habría intuición al haber un razonamiento y habría más bien un juicio lógico. Ahora, como la intuición es inmediata, hace que la representación y el placer se juzguen como vinculados necesariamente en el juicio. Esto último no se da solo para el sujeto que aprehende tal forma, sino también en todo aquel que juzgue en general. La facultad que permite emitir estos juicios con las particularidades del anterior Kant la denomina gusto.

El juicio estético es subjetivo porque la satisfacción o sentimiento no conceptual del sujeto viene dada por la reflexión que este haga sobre la mera representación del objeto en el libre juego de sus facultades (imaginación y entendimiento), es decir, que lo importante está en que este juicio genera un sentimiento al sujeto y no un conocimiento sobre el objeto. Esto que es meramente subjetivo en la representación es algo que no puede ser de ninguna manera un elemento de conocimiento y que, como vimos, corresponde a una sensación (a saber, un sentimiento no conceptual). Es, en cambio, una finalidad estética<sup>4</sup> que lo precede (la

---

<sup>4</sup> Hago énfasis aquí en lo estético entendido desde el sentimiento que produce lo bello y no lo agradable y lo bueno. Estos dos últimos sí tienen que ver con un interés o inclinación hacia el concepto del objeto que causa el placer o el dolor, dado que, por ejemplo, lo agradable expresa algo que me place (place porque lo deseo).

conformidad de un objeto con su base de realidad, como se había señalado antes), es decir, que la representación del objeto se conecta de forma inmediata con el sentimiento no conceptual (sensación, de placer o dolor), lo que lleva al mismo tiempo a decir que el objeto es conforme al fin. Tal sentimiento de placer o dolor que se genera en el sujeto es desinteresado e imparcial porque no se inclina por la existencia del objeto, sus fines, o se genera por un deseo. Más bien es una “*complacencia*”, una satisfacción libre, dado que el objeto no place por su concepto, sino por su mera forma (Kant 2011. Pág. 121-122). Aun así, para que ese sentimiento se pueda dar, depende de alguna manera de la naturaleza del objeto, puesto que el sentimiento no conceptual, siguiendo con el ejemplo del placer o displacer, se produce cuando la imaginación y el entendimiento se relacionan en un juego libre, es decir, ningún concepto determinado los limita a alguna regla o ley particular de la cognición.

Esto último, es importante porque, si la reflexión se hace meramente mediante la imaginación, podríamos estar juzgando de forma caprichosa, y no todo puede generar una satisfacción estética. Dado que hay algunas características que solo comparte lo estético, que sentimos que están ahí, pero que no podemos saber cuáles sean. Y, si se juzga meramente por el entendimiento, la reflexión se reduciría solo a categorías determinadas, que no darían espacio para otra facultad de conocer. Además de esto, si la reflexión solo se reduce a datos empíricos sobre el objeto, representaría un problema en la tesis kantiana, puesto que este autor quiere defender el aspecto *a priori* del gusto.

El juicio estético necesita tanto del sujeto como del juego libre de sus facultades para poder darse. Tal juego permite que juzguemos el objeto sintiendo que hay una ley, pero que no sabemos cuál sea. La facultad del juicio es la que permite tal indeterminación, y el entendimiento es el que nos da la forma de esa ley o principio indeterminado por el juicio, para poder juzgar el objeto, pero si esta facultad de conocer (entendimiento) no juega al mismo tiempo libremente con la imaginación, tales conceptos terminarán manifestando un interés en el objeto.

El principio *a priori* del juicio lleva a que la tarea principal del juicio estético sea relacionar esa finalidad subjetiva con la facultad de conocer (el entendimiento), y este juicio relaciona la

---

Por ejemplo, quiero comerme un helado; cuando me lo coma, me va a producir placer porque lo deseaba específicamente. Y como está sesgado por un deseo particular, es una preferencia meramente subjetiva, que no tiende en ningún momento a validez universal alguna. Esto no puede hacerse presente en el juicio estético, dado que el gusto, partiendo desde el sentimiento que produce lo bello, juzga que algo es bello sin deseo o interés alguno en el objeto. En esa medida, llega a tener validez intersubjetiva.

finalidad con el entendimiento en la medida en que adecúa los objetos (pero teniendo en cuenta solamente su forma) a la facultad de conocer, en conformidad con un sentimiento (placer o dolor). Kant más adelante va a decir que, tal principio del juicio estético es la forma de aquello que podría tener una regla universal, pero sin ser una regla como tal estrictamente, es decir, algo universal en que las particularidades que nos ofrece la percepción puedan tener lugar sin ser subsumidas por este algo universal, que es lo que permite precisamente la finalidad sin fin determinado explicada anteriormente (ibid. Pág. 97). En otras palabras, el juicio del gusto lidia con lo universal que se puede encontrar en lo particular, sin tener que subsumirlo a un concepto determinado ni con ninguna inclinación particular hacia ese concepto. Ahora, para que el principio *a priori* del juicio, a saber, la finalidad sin fin determinado, tenga sentido, es necesario que se dé un libre juego entre las facultades del sujeto, es decir, entre el entendimiento, el juicio y la razón.

El juego libre entre las facultades se da de la siguiente manera el entendimiento, por la posibilidad de sus leyes *a priori*, nos permite conocer la naturaleza en tanto fenómeno, pero a la vez nos manifiesta que existe una característica suprasensible de la misma, es decir algo a lo que no se puede acceder a través de los sentidos (que es necesario porque es la que hace que uno sienta que el objeto tiene una finalidad (ibid. Pág. 95)), pero el juicio estético mediante su principio *a priori*<sup>5</sup>, de darle determinabilidad a esa sustancia que no puede ser conocida por los sentidos ni las leyes generales *a priori* del entendimiento (ibid. Pág. 110). La razón permite que el juicio le dé determinabilidad a la sustancia u objeto que genera la sensación, en la medida en que esta puede suponer aquellas cosas que no se pueden comprobar, es decir, aunque no se haya descubierto una ley universal, todo ha de tenerla. Sin esta suposición, no tendríamos razón para buscar las leyes empíricas (Ak, A305- A309).

La razón es entonces, por ejemplo, la que nos permite decir que hay unas leyes que rigen el universo, porque sentimos que es así, pero no podemos saber cuáles sean esas leyes, simplemente suponemos que las hay. De acuerdo con esto, la determinabilidad para Kant es la posibilidad de subsumir una experiencia particular bajo un concepto. Y lo que sucede en la facultad del juicio en general es que se admite que toda experiencia es determinable aunque no se haya conseguido determinar. Entonces, por ejemplo, la razón nos permite asumir que todo ha de ser determinable (como ejemplo: el universo), el entendimiento nos brinda una serie de conceptos que permiten tener unas nociones básicas de lo que puede llegar a ser el universo, la

---

<sup>5</sup> Para lo planteado aquí Kant usa la razón teórica y no la razón práctica.

imaginación, cuando se le presentan sensiblemente los objetos que construyen el universo, se crea una imagen mental de este como algo singular y, el juicio nos permite suponer que hay una ley para este singular que se está presentando en nuestra experiencia, esta ley debe parecerse a los conceptos puros del entendimiento, aunque no podamos saber, como tal cuál sea dicha ley.

Lo anterior, muestra cómo las facultades del conocimiento entran en un libre juego dentro del juicio, tal juego muestra el paso del concepto de la naturaleza, es decir, aquellas categorías y conceptos determinados por el entendimiento, que dan cuenta de las cosas que hay en la naturaleza, a la idea de libertad, es decir, aquel aspecto de la razón que permite que el sujeto asuma que existen ciertas leyes, aunque no se haya determinado cuáles sean dichas leyes (Kant, 2011. Pág. 108-111). Esto lleva a decir que “la razón no se rige por unas leyes establecidas y que el sujeto es libre en la medida en que no está determinando por leyes ya fundadas, sino que su condición le permite asumir que existen leyes sin necesidad de que esto sea determinado” (Ak, A305- A309). Esto es así porque en el juicio ni la razón subordina al entendimiento ni viceversa. Todo esto, en últimas, refleja que, si bien los juicios estéticos están dirigidos al objeto particular, no ponen un interés en conocer como tal lo que es este objeto. Pero sí, debido a la afinidad del objeto con las estructuras conceptuales del entendimiento, el juicio “presiente” que hay un concepto que causa la “forma” en tanto fin, de dicho objeto. Esto último hace visible que podríamos implícitamente estar concibiendo la representación del objeto con un fin o propósito que se encuentra conectado al concepto de la representación, pero del cual no sabemos nada (ibid. Pág. 134-135).

En palabras de Kant, esto significa que “el juicio estético es posible cuando, en tanto sujetos, sentimos que hay una ley (concepto) que comprende y explica la naturaleza de las particularidades de un objeto en una unidad, pero sin tener conocimiento alguno sobre tal ley, dado que el juicio estético no es de conocimiento, ni tiene su fundamento en el objeto, sino que más bien se funda en el sujeto y en la relación o el juego libre entre las facultades de conocimiento, sin algún interés (inclinación particular del sujeto a conocer lo que es el objeto o su fin específico) conceptual determinado” (ibidem). Esto podría ser más claro mediante el siguiente ejemplo: cuando observamos un lugar y sentimos placer meramente por su forma, es decir, sin pensar en los elementos que tiene, simplemente en la forma en que se armonizan cada uno de los elementos y se presentan ante nuestros ojos, podemos tener allí un juicio estético, ya que el sentimiento es dado por la intuición sobre lo que vemos y no porque nos interese en lo que son o el fin que tienen dentro del paisaje. Podemos ver que aun así

sentimos que esos elementos están armonizados y presentados de tal forma porque el fin de ese lugar y del concepto que está detrás y que comprende tales elementos lo requiere así, es decir, que tienen un fin o ley (concepto) que no podemos conocer, porque dejaríamos a un lado la mera contemplación del lugar para pasar a un conocimiento sobre él, lo cual no le interesa a este tipo de juicio, puesto que lo que estaría haciendo sería determinarse mediante otra cosa y no podrían de esta forma el juicio y la estética ser una facultad pura *a priori* del sujeto (que es lo que le interesa a Kant).

El placer que deriva en un juicio estético no proviene de un sentimiento de agrado, que se hace presente por ejemplo en nuestras papilas gustativas, es decir, aquellas que nos permiten decir, por ejemplo, que el helado es delicioso (lo que sería un juicio que expresaría agrado, pero no es estético), viene más bien del libre juego de las facultades de conocer (juego libre que se da gracias al principio característico del juicio), a saber: entendimiento e imaginación, ya mencionadas. La armonía y juego libre entre la imaginación y el entendimiento se forman cuando el objeto que puede generar placer se presenta ante ellas, en tanto que esta primera como facultad de las intuiciones *a priori* puede formar en el sujeto un sentimiento de placer o dolor inmediatamente frente a la representación del objeto (es decir, sin que se nos diga nada propio de la naturaleza de ese objeto), que es posible gracias a que este existe como objeto sensible en el espacio, el cual es por un lado subjetivo, pero también sirve como elemento para conocer los objetos como fenómenos; tal sentimiento de placer, mediante estos elementos, se ajusta a la facultad del entendimiento, en tanto facultad de conocer (ibidem). Cabe resaltar que lo importante de esta armonía radica en que no se da por un interés o propósito, simplemente surge en el reflexionar. El juego que se forma entre estas, permite entender por qué son necesarios los juicios estéticos y no son simplemente contingentes, como en el caso del juicio que expresa que el helado es delicioso. Este último es contingente porque el hecho de que alguien diga que es delicioso el helado no significa que a todos deba agradaarle o gustarle.

El juicio estético no viene de un gusto meramente de los sentidos sino de reflexión, del juego libre que se da entre las facultades del sujeto y de su principio *a priori*, es decir, la finalidad sin fin determinado. Lo principal de estos juicios estéticos radica en el papel que juega la relación entre las distintas facultades del conocimiento, es decir, la razón, el entendimiento y la imaginación. La relación de estas facultades es la que da paso al juicio, porque el juicio permite un juego libre de estas facultades de conocimiento, es decir, sin que ninguna subordine o tenga supremacía sobre otra, porque la concordancia de las facultades es la que fundamenta el sentimiento no conceptual. Si bien el sentimiento surge de la intuición y de la reflexión

inmediata de la representación del objeto sin interés alguno, también hay elementos detrás que no contradicen este principio. Estos elementos son los que están presentes en cada una de las facultades, pero que en el juicio se constituyen como una unidad y fundamentan sus rasgos necesarios.

Lo planteado hasta aquí, nos da indicios de que hay una pretensión de validez universal<sup>6</sup> en los juicios estéticos, es decir, una finalidad subjetiva que pueda valer comúnmente para todos los individuos, pero, dado que este es un juicio del gusto y que se fija únicamente en un sentimiento sobre la formalidad del objeto, su validez universal no se puede fundar en conceptos. Kant propone que esta validez universal debe descansar sobre la autonomía del sujeto que juzga sobre el sentimiento no conceptual, como el de placer, que le genera la representación dada del objeto; esto no significa que este autor esté diciendo que todo tipo de gusto deba ser aceptado, sino que, aun cuando este juicio pretenda una validez universal, que de una u otra forma está unida a la capacidad de capturar objetos conceptualmente, la facultad subjetiva sigue siendo lo principal, es decir, aquel sentimiento que causa la representación del objeto en el libre juego de las facultades del sujeto.

Lo que va a reflejar tal validez universal no es un placer universal en sí, sino más bien la validez universal de tal sentimiento no conceptual que se genera a partir de la reflexión de la representación del objeto en el juego libre de las facultades del sujeto y que va a valer para todos los sujetos puesto que todos los humanos tienen tales capacidades *a priori*. Un ejemplo de esto último es el siguiente propuesto por Kant: cuando contemplamos una flor, podemos sentir placer y este placer puede reflejar un juicio estético, puesto que este no surge por interés especial en el concepto de flor, ni de los detalles como color, olor, especie, sino de la mera reflexión y contemplación de la forma de la flor, pero este sentimiento de placer subjetivo sobre la reflexión de la belleza de la flor, en cuanto a su forma, no podría surgir si no sintiéramos que hay una ley o regla universal que permitiera que algo pueda ser apreciado de esa forma, es decir, algo que valga para todos, sin encerrar ninguna cualidad específica, puesto que la idea es que comprenda todas las particularidades de esta sin que haya contradicción y así pueda valer para todos los sujetos, tal y como lo permite el principio *a priori* de estos juicios estéticos, la finalidad sin fin. Para entender mejor esto último, Kant explica que en los juicios estéticos están involucrados a la vez dos tipos de juicios, a saber: un juicio empírico y un juicio *a priori*.

---

<sup>6</sup> La noción de sentido común en Kant depende de esta validez universal.

Los juicios estéticos empíricos son aquellos que declaran desagrado o agrado frente al objeto, y por lo tanto implican un interés particular en el objeto, es decir, se basan en un conocimiento ya adquirido previamente sobre ese objeto de acuerdo con una apreciación estrictamente subjetiva. Los juicios estéticos puros son aquellos que declaran la belleza del modo de representación del objeto por medio del juego libre entre las facultades del sujeto, y le permiten sentir algo frente a la mera representación del objeto sin interesarse conceptualmente en él, tal y como se lo permite su principio *a priori*. Esto último, es posible porque la finalidad sin fin determinado permite que el sujeto haga una apreciación del objeto, teniendo la sensación de que hay un fin que posibilita tal objeto, pero sin que tenga que conocer ni entender cuál sea tal fin. Kant explica que los juicios puros son sensibles, materiales y formales; por lo tanto, sólo estos pueden ser propios del juicio del gusto (ibid. Pág. 138). Los juicios sobre lo bello son estéticos porque su fundamento de determinación está en el sentimiento y no en un concepto o en un juzgar sensiblemente, es decir, es completamente desinteresado. El juicio empírico está presente en cuanto el sujeto juzga o reflexiona sobre la formalidad del objeto de acuerdo a ese sentimiento de placer o dolor, y el juicio *a priori* está presente en cuanto la validez universal refleja la necesidad de una satisfacción que valga para todos los sujetos, la cual se presenta cuando encuentro o juzgo el objeto como *bello* (ibid. Pág. 138- 139). Para que se de esta validez universal del juicio estético, Kant debe presuponer que:

“en todos los hombres, las condiciones subjetivas de esa facultad, en lo que se refiere a la relación de las facultades de conocimiento, puestas en actividad en ella, con un conocimiento en general, son idénticas (ibid. 214).”

Por último, podemos ver que el funcionamiento de los juicios estéticos en Kant requiere de varios aspectos que se van conectando entre sí, es decir, que requiere tener en cuenta de manera cuidadosa cada una de sus características, puesto que, si se deja de lado o se incumple con alguna de las peculiaridades esbozadas anteriormente, el juicio va a perder su carácter estético y puede terminar siendo lógico o de cualquier otro tipo. Lo fundamental de estos juicios estéticos, como pudimos ver, radica en el libre juego que se da entre las facultades de conocimiento del sujeto, es decir, razón, entendimiento e imaginación, puesto que el juicio es el que permite que estas facultades se relacionen sin que haya una contradicción y sin que una domine a la otra. Otra de las características necesarias y principales de este es que no haya interés alguno en el objeto, es decir, no se tiene en cuenta el concepto o el objeto como tal, sino solo la formalidad del objeto que genera un sentimiento de placer o dolor en el sujeto en relación con el libre juego entre su facultad de entendimiento y de imaginación y que dicha representación que genera la satisfacción va unida al sujeto y no al objeto.

Ahora bien, aunque lo fundamental recaiga sobre el sujeto, este es un juicio con una pretensión de universalidad, que se da cuando el juicio es conforme a la forma de la legalidad, es decir, cuando la reflexión sobre la representación del objeto que genera el sentimiento de placer o dolor concuerda con la facultad de conocer conceptualmente que encierra esas particularidades en una unidad, sin saber cuál sea este. Es importante tal pretensión de universalidad para que pueda haber una comunicación adecuada de los pensamientos de los individuos, que no es posible si todos no poseen esta facultad del juicio en la que las distintas facultades se relacionan y permiten el paso de lo particular a lo universal, pero sin subordinación alguna. Cómo se da el juicio se puede sintetizar en lo siguiente: emitimos un juicio estético cuando sentimos que hay una ley o concepto que explica las particularidades de la representación de un objeto, porque de otro modo no sería posible reflexionar sobre ella, pero no sabemos cuál sea esta ley o concepto, dado que las características de este juicio no lo permiten. En otras palabras, Kant defiende la posibilidad de una universalidad indeterminada, que puede ser determinable, pero no en el juicio estético, como ya vimos. Esta manera de reflexionar sobre los objetos, esbozada hasta aquí, permite ver cómo se puede aprehender y comprender de una forma distinta el conocimiento, es decir de un modo más dinámico y placentero.

La segunda parte de esta primera sección, está dedicada a los planteamientos de otro autor que permitirá aclarar y entender mejor por qué los juicios estéticos resultan relevantes para abordar el problema central de este texto.

Wittgenstein, en sus *Lecciones y conversaciones sobre estética*, aborda los juicios estéticos en una línea similar a la de Kant, ya que en sus planteamientos el juicio estético tampoco se rige por criterios lógicos o mecanicistas estrictos. Este autor, permite comprender el arte como una práctica social, precisamente por la manera en que concibe los juicios estéticos. Este matiz sobre el arte que trabaja Wittgenstein permite complementar la teoría kantiana, ya que la estética en este último autor no refleja tanto un carácter social en el arte, que es un aspecto importante para el desarrollo de la tesis principal de este texto, como veremos más adelante. Pero es necesario aclarar que en Wittgenstein el énfasis no está en los juicios estéticos, sino en lo que él llama reacciones estéticas.

Wittgenstein quería hacernos caer en cuenta de que la estética no estaba siendo entendida ni abordada de forma correcta. Para ello, explica que lo estético no solo se da en el arte, sino que también puede verse reflejado en las situaciones cotidianas. Por otro lado, clara que la estética no se puede explicar en términos de causas, es decir, de leyes o explicaciones mecanicistas,

porque para él la estética no se trata de eso. La estética, como se argumenta en la introducción de este texto de Wittgenstein, es un juego del lenguaje y, por lo tanto, lo que le interesa a este filósofo no es una teoría que describa la estética o establezca verdades objetivas sobre ésta, sino más bien se preocupa por las reacciones, acciones, y ocasiones en las que las expresiones estéticas tienen lugar.

En *Lecciones y conversaciones sobre estética*, el autor se centra principalmente en las situaciones en las que las expresiones estéticas tienen lugar y no en los adjetivos estéticos como tales, puesto que, para este autor, la explicación estética no es una explicación causal, es decir, una explicación determinada por estadísticas o leyes absolutas (Wittgenstein, 1992. Pág.89). Así, para este autor, las reacciones estéticas que surgen por los efectos que transmiten las artes no son reacciones o actividades sobre las causas de las artes ni sus efectos (ibid.99). Por el contrario, la comprensión y significación de las reacciones estéticas surgen mediante asociaciones, conexiones e interpretaciones de unos elementos a través de otros. Wittgenstein concibe la estética como un juego del lenguaje, puesto que lo que se puede llamar estético para él está en lo que se dice sobre algo y en cómo se actúa frente a ese algo (ibid.14). Lo importante en la estética radica en las reacciones prácticas que genera la contemplación de, por ejemplo, una obra de arte o la realización misma de esa obra (ibid.15).

Wittgenstein compara la comprensión estética con el lenguaje, dado que esta, al igual que el lenguaje, es capaz de construir un sistema, aún si este no puede describirse o explicitarse en su totalidad (ibid.16). Lo anterior quiere decir que la estética no se rige por axiomas o leyes absolutas, sino que más bien consiste en actuar dentro de un contexto, que tiene una serie de reglas que restringen el rumbo de ese actuar, para que el sujeto pueda seguir jugando dentro de ese entorno y pueda mantener esa forma de vida. Pensemos por ejemplo en el Go: este juego tiene unas reglas establecidas que nos dan las bases para jugar adecuadamente, pero dichas reglas no pueden determinar ni especificar exactamente las jugadas o movidas que lleven a cabo los jugadores. Así mismo ocurre en la estética: hay una serie de cosas que permiten que concibamos algo como estético, pero no determinan qué es exactamente lo que hace que ese algo genere una satisfacción.

Al momento de emitir una reacción estética, es importante que esta sea conforme a algunos principios ya establecidos, puesto que solo de esta manera se puede saber cuándo algo es verdaderamente una reacción estética y cuándo no lo es, pero, de nuevo, esto no significa que esa ley sea la que fundamente que se genere una impresión que lleve a emitir la reacción. Esto

a la vez explica por qué es tan complejo, desde la perspectiva de este autor, describir en qué consiste la apreciación estética, dado que la diversidad e integración de infinitas posibilidades que se pueden dar en todos sus posibles contextos implicaría describir todo el entorno, lo cual es sumamente difícil. Otro ejemplo que refleja cómo se dan las reacciones estéticas en determinado juego del lenguaje y que refleja un carácter propiamente estético, es el siguiente: para un profesor de percusión, puede que la mejor forma de enseñarle a sus estudiantes cómo tocar, por ejemplo, las congas sea tocándolas el mismo y luego comprobar que entendieron (haciendo que ellos las toquen); los estudiantes tendrían entonces que tocar como lo hizo el profesor en la demostración. Esto anterior no implica que los estudiantes tengan que tocar exactamente como lo hizo el profesor para que esté bien, es decir, no tienen que poner las manos específicamente donde él las puso, ni improvisar de la misma manera, simplemente deben hacer su propia interiorización de la técnica que él les manifestó.

Esto llevándolo al contexto del arte quiere decir que lo relevante es lo que quieren hacer los artistas y los espectadores con las cosas que dicen sobre la contemplación de la obra de arte, es decir, la acción que llevan a cabo a partir de lo que expresan; por ejemplo, si un individuo dice que determinada pieza musical es sublime y exquisita, lo que hará seguramente es volverla a escuchar. Esto, es importante, porque lo que nos interesa en el lenguaje estético es su inclusión de como acto social, es decir, que el enunciar algo genera al mismo tiempo una acción en el proceso de la contemplación o creación de la obra de arte, dependiendo del contexto en el que se dé (ibid. 15). En otras palabras, lo que quiere decir Wittgenstein con lo anterior es que las palabras no significan nada más que como reglas de juego, como para él lo hacen las interjecciones, es decir, aquellas palabras que expresan algo de manera intensa o emotiva, tal como las siguientes: ¡ah!, ¡uf!, ¡estupendo!, ¡hola!). Las interjecciones para este autor son un buen ejemplo, puesto que, los términos interjetivos no tienen más significado que su propio énfasis (ibid. 16). Pero, como el énfasis de esas palabras puede que no en todos los contextos tenga un significado, no se puede buscar en las palabras lo estético. Más bien Wittgenstein, se concentra como tal en lo que él llama reacciones estéticas. Esto último hace referencia a las ocasiones en las que se utilizan las expresiones estéticas.

Las reacciones estéticas son, para Wittgenstein, la mejor manera de describir sensaciones o sentimientos en estética, puesto que son algo de lo que no se puede decir algo concreto, ya que son acciones que se llevan a cabo dependiendo del contexto y del uso que le damos a una expresión. Para que esto tenga sentido, Wittgenstein propone cambiar la concepción de la estructura conceptual y lingüística por lo siguiente: el significado de un término no es más que

el uso de ese término en los juegos del lenguaje, que se dan en las diferentes ocasiones en las que estas expresiones estéticas pueden tener sentido (ibid. 20).

Esas reacciones estéticas que tenemos ante la contemplación de ciertas obras de arte se expresan y se hacen presentes a través de explicaciones que responden a por qué(s), por ejemplo, a por qué cierta obra de arte o pieza musical nos agrada o desagrada, pero sin responder a cuál es la causa, en un sentido mecanicista, de que esa pieza u obra tenga ese efecto sobre el sujeto. Lo anterior quiere decir que lo que se busca es un “motivo práctico”, una explicación que no apele a caracteres universales ni leyes establecidas (“causas” o “entidades metafísicas”), tales “motivos prácticos” son indeterminados puesto que se pueden tener diversas experiencias sobre una misma sensación de gusto estético por ejemplo (ibid. 13), por eso adquieren su uso y significado en un contexto específico o juego del lenguaje (ibid. 16). No son explicaciones tipo: X es realmente, son “acciones” como quedarse anonadado ante la contemplación de una obra de arte (ibid. 22). Estas explicaciones deben satisfacer al sujeto que contempla o aprecia la obra, al que tiene la reacción estética, solo es necesario que este sea capaz de hacer clic con esta explicación; ellas permiten convencer a otros de su valor explicativo y no de un hecho puntual y están en constante comparación con otros casos y ejemplos que le permitan hallar la explicación que haga “click” que sea conforme a lo que el sujeto experimenta (ibid. 22-23). Un ejemplo de explicación estética es el siguiente, dado por Wittgenstein antes de una reunión del Moral Science Club de Cambridge en 1930 (ibid. 20). Allí Wittgenstein conversaba con Drury sobre el segundo movimiento de la séptima sinfonía de Beethoven mientras observaban el cielo y Wittgenstein expresa lo siguiente: “El acorde con el que se abre este movimiento lento es del color de este cielo (señalando a través de la ventana).”<sup>7</sup>

Estas últimas ideas son importantes, puesto que, para Wittgenstein, las explicaciones estéticas no se pueden dar por medio de leyes causales o mecanicistas (“hipótesis verificadas”), ya que estas se dan en términos de cómo un objeto se comporta o reacciona como consecuencia o efecto de otra cosa, es decir, que hay un algo que lo determina, buscan hacer predicciones certeras. Mientras que las expresiones estéticas se dan en términos de “motivos” que adquieren un valor en tanto su interlocutor las admite y en tanto son reconocidas intersubjetivamente y

---

<sup>7</sup> Anécdota recogida por R. Rhees en *Ludwing Wittgenstein. Personal Recollections*, oxford, Basil Backwell, 1981, p.130. Tomado de: Bouveresse, Jacques. *Wittgenstein y la estética*.1993. Pág, 14.

socialmente por medio del convencimiento (ibid.29). En la medida que las explicaciones causales se comportan de esa manera, no permiten capturar la reacción estética, porque apuntan a otra cosa, presuponen y establecen una condición que predice algo con éxito. Por ejemplo, contemplo una obra y expreso una sonrisa, y digo que tengo tal reacción porque la técnica que comprende la obra se ajusta a los criterios del movimiento al que ella pertenece y esto hace que inconscientemente sienta que debe agradarme, aquí lo que hay es un raciocinio de un proceso que se puede predecir, puesto que es algo que tiene validez universal, puede aplicarse a cualquier caso u obra, pero que no captura el motivo de dicha reacción; la explicación que se esperaría en este caso sería: tengo esta sonrisa en mi rostro porque contemplar esa obra es como contemplar el mar, me inspira una inmensa sensación de tranquilidad, esta explicación tendrá validez si lo demás individuos logran convencerse, pero no por la emoción, sino por el uso que está adquiriendo la sonrisa en ese juego del lenguaje, porque solo allí adquiere ese uso y significado.

Es importante aclarar que las explicaciones o descripciones estéticas no buscan intercambiar una cosa por otra, porque esto no puede ser así: el intercambio produciría un cambio en la reacción del espectador, porque solo adquiere ese uso en un determinado juego del lenguaje; en las obras de arte una obra por ejemplo de Picasso no puede intercambiarse por una de Velásquez para dar cuenta de algo. Las reacciones estéticas que tengamos ante un objeto dependen directamente de ese objeto que estemos apreciando, por eso las explicaciones estéticas a través de las asociaciones lo que nos permiten es dar cuenta de detalles o aspectos de nuestra apreciación que difícilmente se pueden percibir o capturar de otra manera. Los siguientes ejemplos reflejan mejor lo anterior:

La versión de la obra *Las Meninas* de Picasso no puede sustituir a la obra *Las Meninas* de Velásquez, porque una obra no equivale a la otra, la esencia de cada una pertenece a un determinado juego del lenguaje, y si las intercambiamos estaríamos ignorando la verdadera riqueza de cada una. Por lo tanto, lo que puede hacer la versión de Picasso de esta obra de Velásquez, es hacernos caer en cuenta de determinados rasgos o características de la obra de este último, que de otra forma no podríamos percibir.



Pablo, Picasso. *Las Meninas*. 1957. Museo Picasso, Barcelona. Pablo Picasso *Paintings, Quotes and Biography*.



Diego Velázquez. *Las Meninas*. 1656. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*.

El arte conceptual también puede dar cuenta de por qué el intercambio de una cosa por otra no produce la misma emoción, puesto que, por ejemplo, en la siguiente obra de Joseph Kosuth, la forma en que se relacionan la silla como objeto (“código objetual” - “referente”), el concepto de silla (“código verbal” o “lenguaje”) y la fotografía de la silla (“código visual” o “representación”) (Fernández. *One and Three Chairs*), no se puede intercambiar por cualquier silla, fotografía de silla o concepto escrito de silla en cualquier contexto.



asociaciones hagan *click* o que encajen con lo que este quería hacer al expresar tal cosa. Tales comparaciones permiten dirigir la atención sobre algo que es, en últimas, lo que realmente hace la estética según Wittgenstein (ibid.55).

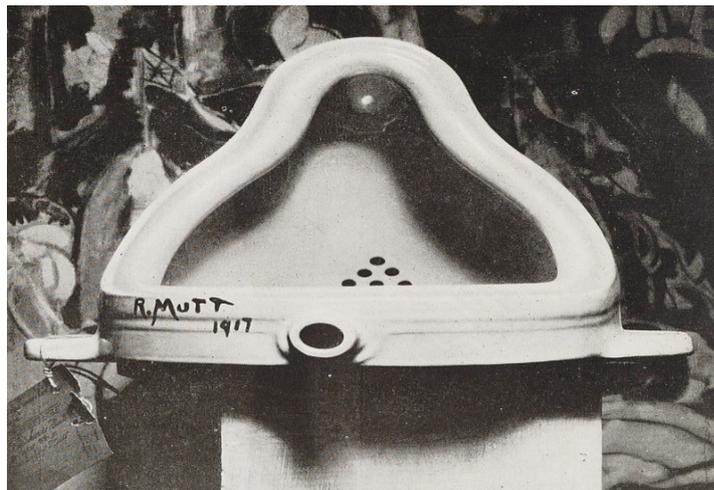
Wittgenstein propone que, más bien sean las asociaciones las que hagan parte de las explicaciones estéticas, porque éstas no se restringen ni están determinadas por otros objetos, sino que permiten explicar reacciones y expresiones en términos de relaciones sin reducirse a causas o efectos, simplemente apelan a elementos que son compartidos y que pueden dar cuenta de forma más amplia y con más detalles lo que se quiere expresar. La explicación en forma de asociaciones nos permite aclarar las interrelaciones de las distintas expresiones estéticas como parte de un juego del lenguaje.

La expresión estética adquiere su significado en el uso que se le da dentro de determinado contexto o juego del lenguaje, y no mediante palabras u objetos ya determinados. Las asociaciones, en esa medida, demuestran su pertinencia para estas expresiones, porque reflejan el significado de los objetos en forma de uso, de acciones, como lo muestra el ejemplo del movimiento de la séptima sinfonía de Beethoven; puesto que aquí el movimiento no se explica como consecuencia de otra cosa, sino que más bien se explica de una manera más profunda, abierta. Por lo tanto, el énfasis está en el objeto como componente de un juego del lenguaje, que suscita la reacción estética, puesto que tal objeto es el que determina su uso, que es a la vez su significado.

Lo que importa en el uso de las asociaciones es la transmisión de la experiencia estética, es decir, que el otro sea capaz de comprender tal experiencia y pueda expresarla de otra manera. Para aclarar un poco esto último, el siguiente ejemplo resulta útil: cuando el profesor quiere que los estudiantes entiendan lo que quiere decir Hegel al plantear, por ejemplo, que el concepto es la síntesis del ser y la esencia, puesto que es capaz de abarcar la totalidad de los momentos del objeto sin que resulte contradictorio; les dice que lean la doctrina del concepto, y trata de explicarlo en clase mediante su propia interpretación, pero aun así nota en sus caras una gran confusión. Para asegurarse entonces de que entendieron, les pide que expliquen por qué el concepto es síntesis, y por ejemplo un estudiante le contesta apelando a las explicaciones y argumentos que presenta Hegel, mientras que otro lo explica mediante un ejemplo, aquí los dos apelan a recursos diferentes que funcionan en ese contexto, para explicarse, pero el objeto sigue siendo el mismo por lo tanto los dos logran dar cuenta de que captaron en realidad lo que quería decir Hegel o lo que el profesor quería que entendieran. Puesto que lo importante no es

como tal la asociación, sino lo que esta logra expresar o provocar, teniendo en cuenta el objeto y el determinado juego de lenguaje.

Para ver estos planteamientos más desde la perspectiva de las obras de arte, que es el énfasis que hace Wittgenstein en las *Lecciones sobre estética*, es necesario plantear lo siguiente: las obras de arte también funcionan como sistemas comunicativos, como signos dentro de un contexto o fenómeno social (Bustos, Sandra. 2002. Pág. 103-125). Para Wittgenstein, el significado las obras de arte también depende del uso que se les dé en un determinado contexto o juego del lenguaje; y en este sentido es también parte de una práctica social, de un sistema social de acción, puesto que estas obras son capaces de influir y de tener consecuencias dentro de ese juego del lenguaje o contexto social y cultural. Esto último es posible, gracias a que los significados que adquieren el uso de las obras, se inscriben dentro de unas prácticas que rodean a los individuos que interactúan en ese juego del lenguaje o contexto cultural. Un ejemplo de cómo las obras de arte adquieren un significado en el uso que se les da dentro de un juego del lenguaje y cómo esas reacciones que suscita hacen parte de una acción social es el siguiente:



Duchamp, Marcel. *La Fuente*. 1917. Fotografía de Alfred Stieglitz.

“En 1913 Duchamp le ofreció al público la *Roue de Bicyclette*, y en 1917 envió a una exposición la obra *Urinoir* o *Fountain* bajo el seudónimo de R. Mutt. Siendo miembro de jurado, y después de ser rechazado escribió:

algunos piensan que la “Fuente” de R. Mutt es inmoral vulgar; otros que es un plagio, un simple artículo de instalación. Pero la “Fuente” del señor Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera... Que el señor Mutt haya producido o no la “Fuente” con sus propias manos, es irrelevante. La ha elegido, ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha puesto de tal forma que

su determinación de finalidad desaparece detrás de su nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto.<sup>8</sup>

Este ejemplo muestra cómo el juego del lenguaje fue capaz de descontextualizar un objeto, en este caso el orinal, y darle un nuevo uso y significado dentro de otro contexto, es decir, la “Fuente” ya no era un simple objeto cotidiano, ahora era una obra de arte. Se instauró dentro de un nuevo juego del lenguaje, en el que adquirió otros significados, dio paso a otras asociaciones y a nuevas experiencias y reacciones estéticas. Ésta nueva experiencia estética que brinda este nuevo uso del objeto permite crear nuevos pensamientos y nuevas formas de interactuar con esa realidad que se presenta dentro de ese juego del lenguaje, y de esa manera entonces crear nuevas convenciones y acuerdos para tal juego, lo que es posible gracias a que el arte es una práctica social.

Estas explicaciones o descripciones estéticas que dan cuenta de las reacciones que tenemos ante las obras de arte se dan bajo las siguientes características: la explicación debe satisfacer y hacer click con la persona que tiene la reacción. Por otro lado, Wittgenstein explica que, para que estas explicaciones sean aceptadas dentro del juego del lenguaje, tampoco es necesario que se acuda a razonamientos lógicos, sino que lo que se debe hacer es tratar de persuadir y convencer a los otros individuos del valor explicativo que éstas pueden tener. Las asociaciones a través de las cuales se dan las explicaciones estéticas permiten persuadir a los otros individuos del valor explicativo de estas mismas explicaciones, puesto que podemos analizar distintas posibilidades respecto a esas explicaciones, compararlas, y contrastarlas hasta encontrar una que sea capaz de persuadir y de hacer click con los otros individuos; así que esto no se trata simplemente de intercambiar una cosa por otra. La manera en que otros individuos pueden mostrar su aprobación ante esas explicaciones es aplicándolas y expresándolas en sus propios términos, un ejemplo, es la experiencia que tuvo Wittgenstein con Klopstock<sup>9</sup>:

cuando él se enfrentó por primera vez a los poemas de Klopstock se aburríó, no los disfruto para nada.

Pero tiempo después se dio cuenta que eso había ocurrido porque había hecho una mala lectura, puesto que descubrió que los poemas de este autor debían leerse acentuando su metro

---

<sup>8</sup> Citado en Marchán, Simón, Op. Cit, p. 160. Tomado de: Bustos, G. Sandra, P. Wittgenstein y Duchamp: *Lenguaje y Experiencia Estética*. 2002. Universidad Nacional De Colombia. Pág. 103-125.

<sup>9</sup> “ Friedrich Klopstock, poeta del siglo XVIII. Los poemas a los que hace referencia Wittgenstein aquí son: las *Odas (Gesammelte Werke, Stuttgart, 1886- 1887)*”. (Wittgenstein 67n7)

anormalmente<sup>10</sup>: Klopstock  $\wedge$  —————  $\wedge$  (etc.) ponía al comienzo de sus poemas. Wittgenstein los volvió a leer teniendo en cuenta ese modo especial, y empezó a hacer gestos que demostraban su aprobación (ibid. 67).

Lo importante de ese ejemplo, es la manera diferente en que Wittgenstein leyó el poema, puesto que cuando lo leyó como se leen normalmente su reacción fue otra, porque cambió el juego del lenguaje. Por eso no se trata de intercambiar una cosa por otra, la reacción estética en este caso solo adquiere ese uso y significado en el juego del lenguaje que rodea los poemas de Klopstock.

Estas explicaciones estéticas quieren mostrar otra forma de ver y entender las cosas, hacer que los individuos piensen de otra forma las cosas y tengan sus propias maneras de pensar, sin que esto signifique necesariamente que todo tenga que ser válido, sino que más bien hay otras formas valiosas de expresarse y de entender algo.

Otro ejemplo de lo que puede ser una explicación estética es el siguiente: la propensión a decir si determinada canción tiene un tono triste, alegre, sereno, sin tener una idea exacta de lo que nos lleva a decir tal cosa (ibidem). Como no podemos hacer un análisis exhaustivo de lo que nos lleva a decir una cosa u otra sobre lo que nos causa determinada impresión, apelamos a comparaciones con otros elementos. Estas comparaciones son al mismo tiempo las que permiten que otros sujetos puedan comprender estas reacciones estéticas que emitimos, sin necesidad de tener que aceptarlos como correctos; esto permite que el otro sujeto compare sus propias reflexiones acerca de ese mismo objeto o situación y analice si está de acuerdo o no con esa interpretación o reacción y pueda convencerse.

Lo vinculante de estas reacciones estéticas, es decir, lo que relaciona al sujeto y al objeto, es lo que decimos sobre ese objeto y cómo lo decimos, la reacción práctica en que somos capaces de manifestar lo que significa aquello que transmite la impresión del objeto, dado que son tantos los contextos en que una misma cosa se puede dar, con significados distintos dependiendo del uso que se haga de ellas; esto a la vez hace que no puedan ser expresadas mediante conceptos o leyes determinadas, sino que según el contexto y el juego del lenguaje, este objeto va a jugar bajo unas reglas, que no lo determinan ni conoce, pero que no dejan de ser importantes para que se desarrolle, como en el ejemplo del juego Go explicado en párrafos anteriores. Aquí es importante aclarar que las palabras que decimos ante ese algo que

---

<sup>10</sup> "Klopstock creía que la dicción poética era distinta del lenguaje popular. Desechó la rima por vulgar e introdujo en su lugar la métrica de la literatura antigua [Ed]." (ibid)

apreciamos son reacciones prácticas porque su sentido está en desembocar en una acción, es decir, en que el sujeto haga algo con esa reacción. Por ejemplo, si decimos que nos gustó leer un cuento de determinada manera, lo que haremos seguramente será volver a leer cuentos de esa forma y además contarle a otros sobre esa forma de leer para que se persuadan de aplicarla. Otro ejemplo de estas reacciones estéticas es el siguiente que propone Wittgenstein: cuando nos gusta la prenda que encargamos al sastre, la mejor manera de expresar que nos queda bien y que nos gustó es llevándolo puesto con frecuencia y pidiendo que los siguientes se fabriquen de manera similar (ibid.13).

Aquí es donde vuelven a ser importantes ciertos criterios o principios que están detrás de los objetos o situaciones sobre las que reflexionamos o de las que recibimos impresiones, puesto que solo así se puede “evaluar” qué tan pertinente es la comparación con el objeto o la situación. Ahora, estos criterios son generales y, de una u otra forma, pueden capturar las diversas particularidades que se pueden dar dentro de una misma situación, sin que esto represente una contradicción al momento de emitir la reacción estética, dado que nos permiten ver las cosas de otra forma, es decir, tener en cuenta cosas que no habíamos percibido antes y así poder darle sentido. Un ejemplo, es *Los cantos populares de mi tierra*, de Candelario Obeso, si leemos la poesía a nuestra propia manera no va a tener sentido y no la vamos a poder apreciar, pero, si tenemos en cuenta sus advertencias sobre la forma en que debería ser leída, va a tener sentido y podremos apreciarla y valorarla. Esto no significa que esos parámetros de lectura que permiten que la poesía pueda tener sentido sean los que determinen la valoración y apreciación que se haga sobre ella, sino que, sin estas, el sujeto no podría tener un criterio con el cual hacer la valoración. Si embargo esa apreciación es libre en la medida que esas reglas no pueden determinar exactamente las reacciones o actividades que se van a generar en torno a esas valoraciones.

En cambio, no entender los poemas reflejaría que no estaríamos teniendo en cuenta el juego del lenguaje en el que se presentan, porque la apreciación adecuada de los poemas requiere que quien se acerque a ellos entienda que hay unas convenciones que permiten que ese nuevo modo de leer los poemas tenga sentido dentro de ese contexto y que, si no las aplican, no los van a entender ni a apreciar.

## **2.1 ¿Cómo resolver la universalidad en Kant con el carácter cerrado de los juegos del lenguaje en Wittgenstein?**

Las teorías de Wittgenstein y de Kant sobre la estética, permiten construir en conjunto, un análisis más completo sobre cómo los juicios estéticos pueden tener un valor argumentativo. Primero, la universalidad a la que tienden los juicios estéticos en Kant y el carácter social que le atribuye Wittgenstein a la estética en general reflejan por qué la estética puede ser argumentativa y no sólo válida a nivel subjetivo. Puesto que la universalidad da cuenta de que todos los individuos tienen las mismas capacidades para poder emitir un juicio, es decir, la razón, el entendimiento y la imaginación. Esto permite entender porque los juicios que emiten los sujetos son comunicables universalmente sin caer en contradicción con el carácter subjetivo, que es también importante en este juicio, a saber, el sentimiento no conceptual. Y ese juego entre lo universal y subjetivo es posible en la medida en que el juicio es guiado por su principio *a priori*. El juego libre que se da entre las facultades del sujeto es lo que le da sentido a este principio del juicio, es decir, elimina las posibles controversias que esta idea pueda presentar. El carácter social de la estética en Wittgenstein permite, por su parte, dar cuenta de cómo las reacciones estéticas desembocan en acciones que adquieren sentido dentro de un determinado juego del lenguaje, es decir, que esas acciones que generan las reacciones influyen en esos criterios indeterminados bajo los cuales tiene lugar cada juego del lenguaje. Este aspecto de la teoría de Wittgenstein lo que hace es ampliar la concepción kantiana de los juicios estéticos, argumentando cómo se puede pasar de la mera reflexión del objeto a una acción en pro de esta reflexión, pero sin que el juicio pierda su carácter puro y estético, es decir, sin tener que interesarse por el objeto a través de reglas determinadas.

Al presentar las teorías sobre la estética de Kant y Wittgenstein, podría pensarse que puede haber una contradicción entre ellas. Dado a que algunos aspectos de estas teorías, si no se interpretan de manera adecuada podrían generar tensión, como es el caso de los “juegos del lenguaje” en Wittgenstein y la “universalidad” en Kant. A continuación, intentare mostrar cómo puede desaparecer tal tensión o contradicción entre estos aspectos.

Para poder entender por qué no hay contradicción entre lo que hemos llamado el carácter cerrado de los “juegos del lenguaje” y “la universalidad”, es necesario ajustar un poco la teoría kantiana, esto es aproximarse de una forma distinta a su estética. Se trataría entonces de comprender que la conformación de lo “bello” no pone énfasis en los objetos necesariamente como sueltos, es decir, sin situarse dentro de un entorno común, sino que más bien se enfoca en los objetos dentro de un contexto o, en términos de Wittgenstein, dentro de un juego del lenguaje que se rige bajo sus propias reglas, que como ya vimos siguen también el principio *a*

*priori* Kantiano, en el sentido que no son determinadas, sino más bien en este caso, nos permiten juzgar y concebir algo como “*bello*” y estético, pero sin decirnos qué es lo que hace que ese objeto que consideramos así, nos cause un sentimiento no conceptual, como el placer. Estas reglas generales aunque no determinan algo por completo, sí son descubiertas, es decir, se pueden aprender, teniendo en cuenta el contexto o juego como sucedió en el ejemplo de Klopstock y Candelario Obeso. En esa medida, podemos decir que tales reglas generales indeterminadas permiten que “lo bello” adquiera un uso en determinado juego del lenguaje.

Lo anterior permite proponer que la universalidad en Kant no apunta necesariamente a leyes determinables, que tienen que aplicar por igual en todos los contextos o situaciones posibles ante la contemplación estética de un objeto; con tal idea él está hablando del principio *a priori* como tal del juicio estético, aquel que nos permite saber que algo tiene un fin o una ley que lo determina, pero sin que sepamos cuál pueda ser esta ley, dado que aunque tal ley es universal no es necesaria (por su carácter indeterminado). Lo cual también pasa en la teoría estética de Wittgenstein hay unas leyes de fondo que rigen el juego del lenguaje pero sin determinarlo completamente. Aquí no se presenta ninguna tensión por un lado, porque Kant no está defendiendo ningunas leyes absolutas e inmutables, sencillamente el principio *a priori* es un aspecto que le da sustentación a su teoría de la estética como facultad pura, pero su énfasis no está como tal en las leyes que deben regir el contexto o guiar la reflexión estética; lo que interesa es aclarar que existen estas leyes porque, como vimos, sin tener presente su existencia, no se puede hacer un juicio válido. Y por otro lado, porque tal principio en Kant se enfoca principalmente en los juicios, donde lo importante es el sentimiento no conceptual que experimenta el sujeto a través del juego libre de sus facultades, al momento de contemplar la obra el objeto. Mientras que las explicaciones estéticas de Wittgenstein se concentran en los usos que adquieren las reacciones de los sujetos en los distintos juegos del lenguaje.

Por último, otro aspecto que se puede deducir de los planteamientos de cada autor y que permite mitigar la tensión entre la universalidad y los juegos del lenguaje son las pretensiones de los autores con sus teorías, es decir, qué era lo que querían expresar o a qué querían llegar con sus formulaciones. Kant con las ideas ya esbozadas, procuraba sustentar sus investigaciones sobre las probabilidades de poder emitir juicios que puedan ser válidos para otros sujetos, es decir, que los juicios estéticos no se queden solamente en un nivel subjetivo, sino que más bien puedan ser comunicables universalmente. Wittgenstein, en cambio, tenía como objetivo sustentar la intención de emitir dichos juicios, es decir, cuál era el propósito de emitirlos: generar una acción social. Esto se relaciona con que, el uso del lenguaje dentro de un juego o

contexto social específico es, lo que da el significado a las cosas. Lo que muestra lo anterior es que estos autores estaban apuntando a trabajar cosas diferentes; sin embargo, las contradicciones pueden visibilizarse, por eso es necesario entender esto último de la mano con lo anterior, atado a los argumentos anteriores.

En segundo lugar, el análisis conjunto de la teoría de estos dos autores permite dar cuenta de que lo particular es tan fundamental como lo universal al momento de emitir juicios. En los dos autores, la estética siempre está lidiando directamente con lo particular y con aquello que no puede asirse bajo principios generales. En el caso de Kant, podemos entender lo anterior en la medida en que la reflexión sobre el objeto suscita en el sujeto un sentimiento no conceptual que tiene lugar gracias al libre juego de sus facultades. En Wittgenstein la importancia de lo particular, se refleja en las reacciones estéticas que genera el sujeto ante la apreciación de un objeto, y en cómo esas reacciones pueden ser explicadas por medio de asociaciones. Tales asociaciones permiten justificar esas reacciones ante otros individuos, con la intención de que logren entender lo que experimentamos y que a la vez puedan convencerse de estas explicaciones. Lo relevante aquí es que el punto de la asociación no está en intercambiar una cosa por otra, como se muestra en el ejemplo de la obra *Las meninas*, citado anteriormente. El punto de este tipo de explicación está en que permite capturar detalles de la reacción estética, que los criterios lógicos en sentido estricto no logran abarcar. Lo que le aporta en últimas esta teoría de Wittgenstein a la de Kant, es argumentos que sustentan la idea de la estética como una facultad pura y a priori, que puede llegar a consolidar una forma válida de argumentación, sin necesidad de reducirse a leyes mecanicistas o lógicas en sentido estricto.

Ahora, para ampliar y complementar el análisis anterior de los planteamientos de Kant y Wittgenstein sobre la estética, abordaré las teorías argumentativas de Sperber, Mercier, Perelman y Booth. Estos últimos autores defienden tesis no guiadas por criterios lógicos estrictos, que se desarrollan dentro de aspectos indeterminados, que permiten dar cuenta de cómo la estética puede ser una forma de argumentación sin que se generen contradicciones y sin parecer un estilo de manipulación.

### **3.¿Cómo puede influir la forma de argumentar una problemática o una situación en las valoraciones que hacen los individuos frente a determinadas situaciones?**

Esta segunda parte, está dedicada a una concepción de la argumentación, como método que no rige por criterios lógicos estrictos. Tendré como referencia principal a Sperber, Mercier,

Perelman y Booth. Dado esto, esta sección se dividirá en tres partes, la primera estará dedicada a Sperber y Mercier y a abordar una noción interaccionista de la razón frente a una noción intelectual. La segunda parte se centrará en Perelman y en la validez de la nueva concepción de la retórica. La última parte estará dedicada a Wayne Booth y a cómo una nueva concepción de la retórica puede ser aplicada a la literatura.

Hugo Mercier y Dan Sperber son dos filósofos y autores del texto *El enigma de la razón*. En este texto, estos filósofos buscan mostrar, por un lado, por qué la razón no es una superpotencia improbable, sino que es más bien un componente bien integrado de la mente. Y, por otro lado, pretenden mostrar cómo aquellos sesgos que suelen denominarse defectos de la razón son más bien características bien adaptadas a su función argumentativa (Mercier, Sperber. 2017. Pág.12). Para el desarrollo de estos objetivos, serán claves las nociones de interacción y justificación. Mi objetivo es explicar en qué consisten estas nociones y cómo se relacionan entre sí.

La evolución de la razón en tanto adaptación al nicho ecológico humano, es decir, a aquel en el que los seres humanos construyen y mantienen diversidad cultural, lenguajes y diversas relaciones sociales, de una u otra forma ha fundamentado el hecho de que los individuos usen infinidad de razones para justificarse frente a los otros, es decir, para tratar de convencerlos de determinadas situaciones o comportamientos (ibid.107). Estas razones que usan los seres humanos para justificarse son propensas a evaluación y juegan un papel muy importante dentro de las interacciones humanas; desde la perspectiva de estos autores existen dos tipos de razones: objetivas y psicológicas.

Las razones objetivas son hechos que sustentan objetivamente una conclusión, es decir, que todos como seres humanos somos capaces de inferir; estas pueden ser prácticas (sobre lo que es deseable) o descriptivas (sobre lo que realmente pasa) (ibid.111). Un ejemplo de la primera es que cuando alguien me pregunta que por qué me gusta tanto el helado de pie de limón, yo digo que es porque su sabor es incomparable. Y un ejemplo de lo segundo es que cuando queremos comprar naranjas elegimos las más amarillas. Estas razones a diferencia de las psicológicas, no son causales ni deductivas, puesto que una razón no lleva a otra en sentido estricto, no son silogismos ni hay necesidad, sino que más bien son inferencias guiadas por cosas que deseamos en el caso de las razones prácticas, y por hechos en el caso de las descriptivas. Las razones psicológicas son representaciones mentales de estas razones objetivas, es decir, aquellas que guían las creencias y acciones de los individuos; por lo tanto,

a diferencia de las primeras, sí son causales. Un ejemplo de estas es el siguiente: las personas son impuntuales, porque no les gusta esperar a otras personas o porque se sienten incómodas estando solas en un sitio.

Para estos autores, las razones son para el consumo social, puesto que son construcciones sociales que contribuyen al compromiso y a la responsabilidad de los individuos, lo que hace a la vez que jueguen un papel muy importante en las interacciones sociales, a través del consenso, la estabilización de normas y la reputación que se puede formar de cada ser humano (ibid.127). Las razones no son consideraciones que adquieren su significado en un único contexto, sino que las mismas razones pueden ser interpretadas y utilizadas de distintas formas por los individuos en distintos contextos; esto hace que su uso se adecúe al contexto en el que se presentan. Desde la perspectiva de Sperber y Mercier, las razones que utilizan los humanos para justificar sus acciones o para argumentar algo, tienen principalmente dos usos, uno retrospectivo y uno propedéutico. El primero es para dar explicaciones y justificaciones sobre decisiones y creencias, es decir, que las razones se usan para dar cuenta de un por qué algo sucedió o se decidió de determinada forma. El segundo es para dar argumentos a favor de estas decisiones y creencias, es decir, que en este caso las razones se usan para hacer que el oyente se afecte por lo que le decimos y sean capaces de ajustar sus razones o cambiar su actitud frente a nuestras razones (ibid. 129).

Es necesario aclarar que, desde la perspectiva de estos autores, no hay diferencias relevantes entre un uso y el otro y tratan más bien de defender un uso unificado de estos dos. Pero sí recalcan que lo que se suele defender frente a la importancia de las explicaciones sobre las justificaciones no es tan así, puesto que, para Mercier y Sperber, la justificación es más importante. Todo esto hace que se descarte un enfoque intelectualista de la razón y más bien hace que apuesten por un enfoque interaccionista de la razón. Esto último se explica a partir de las ideas darwinianas de la evolución, es decir, que teniendo en cuenta esta teoría de la evolución, la selección natural dio forma a la manera en que los seres humanos extraen diversas clases de inferencias y así mismo produjo diversos módulos o dimensiones (partes de un sistema) para estas inferencias y una de ellas es la razón. Esta dimensión de la razón evolucionó como respuesta a los problemas encontrados en la interacción social, es decir, no para resolver problemas lógicos o mecánicos, ni para dar justificaciones precisas, sino más bien para atender problemas como la cooperación y la confianza entre los individuos (ibid. 182-189).

Teniendo en cuenta lo anterior, la razón tiene dos funciones primordiales: la primera tiene que ver con la solución que permite que haya una armonización al momento en que los sujetos den justificaciones. La segunda tiene que ver con la solución que permite una comunicación adecuada cuando los individuos producen argumentos (ibidem). La justificación consiste en que el individuo presenta ante otros sus propias motivaciones como si estas fueran normativamente adecuadas, es decir, como si objetivamente estuvieran validadas y pudieran de esta manera ser aceptadas por los demás. Estas justificaciones permiten que, en la interacción humana, los individuos puedan, por un lado, justificarse y evaluarse a sí mismos, y, por otro lado, evaluar las razones de los demás, ya sea que nos las hagan saber o que se las hayamos atribuido; al mismo tiempo, permiten reflexionar sobre las interacciones que se han dado, las que se están dando y las que posiblemente se darán. Todo esto lo hacen porque, con la justificación, los individuos están buscando establecer una armonía entre sus acciones y las razones que están detrás para mantener una buena reputación y de esta manera poder influir en los otros individuos (ibid. 186).

Las razones como justificaciones se unen con las razones en tanto explicación para que una buena razón, es decir, una explicación acertada, establezca una relación con el individuo y de esta manera dicha razón se convierta en justificación tanto de su acción y pensamiento como de este individuo como agente accionante. Por lo tanto, Mercier y Sperber afirman que la capacidad de proveer y “evaluar” razones ha evolucionado como herramienta para criticar y apoyar nuestras acciones y pensamientos y las de los demás. Al mismo tiempo, tal capacidad permitió crear expectativas en común y expresar “compromiso” y “responsabilidad” tanto con nuestras acciones como con las de los demás (ibidem).

Este enfoque interaccionista de la razón que defienden Mercier y Sperber muestra cómo la razón se pone en funcionamiento en una diversidad de instituciones y prácticas culturales que pueden llegar a impedir algunos de sus usos, pero al mismo tiempo pueden mejorar otros y poner a disposición herramientas cognitivas desarrolladas socialmente que le permiten perfeccionar y extender sus capacidades ya desarrolladas naturalmente (ibid. 286).

En el debate y en la interacción con otros individuos, los seres humanos producen mejores reflexiones sobre sus propias ideas, puesto que en la confrontación y el abrirse a escuchar otras ideas les proporcionan información que tal vez no habían tenido en cuenta, es decir, que enriquece sus razonamientos y de esta manera pueden establecer mejores argumentos y justificaciones para defender sus ideas. Esto se debe a que intuitivamente somos capaces de

leer la mente de otros individuos, hacemos inferencias sobre cosas que podemos esperar unos de otros, basados en aspectos que ya hemos conocido de estos otros individuos y de las cosas que tenemos en común (ibid. 185).

Lo anterior, se puede ver en lo siguiente: cuando creo que alguien está molesto conmigo y que se siente incómodo con mi presencia, dejo de frecuentar lugares en los que pueda estar esa persona para no hacerla pasar un mal momento. En este ejemplo mis razones para no frecuentar determinados lugares provienen de intuiciones generadas por la lectura mental que hago de otro individuo. Y cuando le digo a mi amiga que mañana discutamos las ideas del libro de la clase de historia, mi razón para decirle a ella que discutamos el libro sin especificar el título están basadas en la inferencia de que ella va a entender cuál es dicho libro, dado que las dos compartimos el mismo contexto. Pero hay otra manera en que se fortalecen los razonamientos de los individuos, a saber, el mismo interaccionismo, es decir, las relaciones intersubjetivas que se desarrollan en los diferentes contextos sociales y culturales, los cuales permiten que la comunicación entre los individuos se dé adecuadamente, puesto que de otra manera no habría una “confianza” en el mensaje que se espera que los otros reciban y entiendan (ibid. 187), como cuando estamos en una clase y se abre un debate sobre la religión, cada estudiante intentará justificar y explicar sus propios argumentos, allí no se harán evidentes solo distintas razones y justificaciones, sino que se harán presentes distintas formas de comportarse y de enfrentarse ante determinados temas. De esta forma entonces los estudiantes podrán ver que hay distintas formas de aproximarse a un tema, podrán tener una concepción más amplia al descubrir argumentos que desconocían.

Tal noción interaccionista de la razón no está en búsqueda de verdades absolutas sobre las creencias e ideas de los individuos, ni tampoco pretende que mediante estas los seres humanos adquieran más conocimiento, sino que más bien permite que puedan justificar estas creencias, acciones e ideas de tal manera que terminen persuadiendo a otros individuos. Esta es precisamente la diferencia con la concepción tradicional de la razón, es decir, con la que tiene un enfoque lógico e intelectual, a la que sí le interesa buscar verdades y obtener más conocimiento. Este enfoque intelectual de la razón (tradicional), a diferencia del enfoque interaccionista sí parece guiarnos a la siguiente idea: la razón existe para pensar por nuestra cuenta, es decir, para mejorar nuestras propias capacidades, y no evolucionó para la vida social.

Para sustentar que la noción intelectualista de la razón no es la que se debería defender, Sperber y Mercier se apoyan en el “sesgo de confirmación”. Este sesgo desde la perspectiva de los

autores, es uno de los sesgos que más dificultan que los individuos puedan llegar a tomar o a crear buenas decisiones y creencias por su propia cuenta. En este sesgo la razón se pone de nuestro lado, puesto que se pone en marcha para buscar razones que puedan sustentar las ideas que defendemos y al mismo tiempo contradecir a las que nos oponemos; la razón no se pone a cuestionar esas intuiciones que llevan a los individuos a defender ciertas tesis o a querer justificar sus acciones de cierta forma, por lo tanto es difícil que por sí mismo el individuo llegue a darse cuenta de los errores que está cometiendo. Lo fuerte de este sesgo de confirmación radica en que un hecho psicológicamente comprobado, que los individuos somos incapaces de discernir la evidencia que se presenta ante nosotros para invalidar nuestra posición. Tal situación implica que, una vez admitimos alguna hipótesis, nos encontramos ‘cognitivamente’ limitados para evaluarla apropiadamente. Los autores expresan que “la razón es más un abogado que un científico”. Como en el siguiente ejemplo del texto de Mercier y Sperber:

En un estudio Deanna Kuhn le pide a los sujetos del experimento que den su opinión sobre una serie de temas (desempleo, fracaso escolar...) y luego les pide que la justifiquen. Hasta ahí todo bien, todos son capaces de dar argumentos que defienden su punto de vista. Pero luego les pide que den contraargumentos a su punto de vista y sólo el 14% es capaz de hacerlo, la mayoría se queda en blanco. Así que no parece que gracias a nuestra razón estudiemos todos los puntos de vista de un tema y luego en base a la lógicaelijamos el argumento más razonable. Más bien lo que parece es que tenemos una intuición o una opinión ya formada sobre un tema y luego buscamos justificaciones para nuestras opiniones. Más que animales racionales somos animales racionalizadores<sup>11</sup> (ibid. 213-214).

Otro ejemplo que ilustra por qué es mejor una noción interaccionista que una intelectualista creado por Peter Wason:

Frente a ti hay cuatro cartas, te dice el experimentador. Cada tarjeta tiene una letra en un lado y un número en el otro. Dos cartas (con una E y una K) tienen la letra hacia arriba; las otras dos (con un 2 y un 7) tienen el número hacia arriba. Su tarea es responder la siguiente pregunta: ¿Cuál de estas cuatro tarjetas debe entregarse para saber si la siguiente regla es verdadera o falsa? de

---

<sup>11</sup> Traducción: Angie Pérez

estas cuatro tarjetas: ‘Si hay una E en un lado de una tarjeta, entonces hay un 2 en el otro lado’.

¿Qué tarjetas seleccionaría? En este experimento, La "regla" de la tarea de selección es la premisa principal de un silogismo condicional de la forma "si P, entonces Q" (en nuestro ejemplo, si hay una E en un lado de una tarjeta, entonces hay un 2 en el otro lado). Cada tarjeta proporciona una de las cuatro premisas menores posibles (en nuestro ejemplo, la tarjeta E representa la premisa menor P, hay una E; la tarjeta K representa no P, no hay una E; la tarjeta 2 representa Q, hay un 2 y la tarjeta 7 representa no Q, no hay un 2). La respuesta correcta, entonces, es seleccionar solo la E y las 7 cartas. La regla conlleva una predicción sobre lo que debería estar al otro lado de estas dos cartas, una predicción que podría probarse si se giran estas dos cartas. Si el otro lado de cualquiera de estas dos cartas no fuera como se predijo, la regla sería falsificada. La regla, por otro lado, no implica ninguna predicción sobre lo que debería estar en el lado oculto de la K y las 2 cartas: por lo tanto, son irrelevantes. En particular, contrariamente a una intuición común, entregar la carta 2 es inútil. Supongamos que no hay una E en el otro lado. ¿Y qué? Todo lo que dice la regla es que una E debe estar emparejada con un 2; no dice que solo se puede emparejar una E con una 2 (ibid. 40).

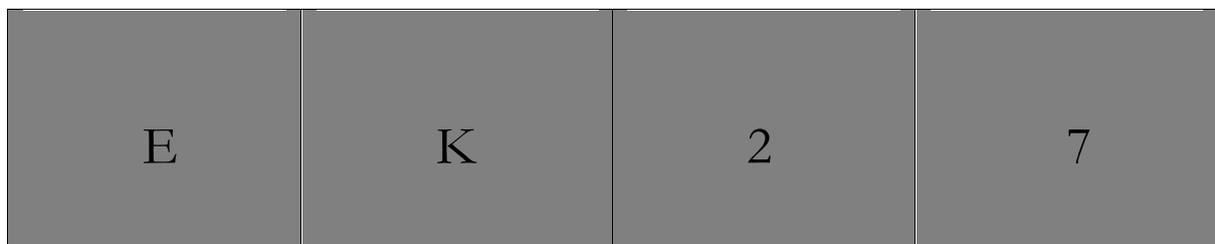


Figure 5. The four cards of the Wason selection task (ibid. 40).

En el experimento anterior, solo el 10% de los participantes toman la decisión correcta. Esto, como explican los autores, se debe a que la mayoría de los participantes formulan sus respuestas en pro de intuiciones que consideran relevantes y no de razonamientos lógicos. Lo que lleva a pensar entonces que la capacidad de razonar de los individuos no está basada totalmente en la lógica, como se suele creer. Más bien, la capacidad de razonar apela sobre todo a intuiciones y heurísticas que resultan muy prácticas al momento de tomar decisiones.

Un ejemplo más que refleja este tema es el siguiente, en relación con lo que los autores llaman “efecto de atracción”:

En un experimento clásico, se pidió a la gente que imaginara un brote de enfermedad que amenaza a un pequeño pueblo de 600 habitantes. Las soluciones se ofrecieron bajo dos formas de tratamiento: Plan A, que sin duda salvará exactamente a 200 personas, y el Plan B, que tenía una probabilidad de 1 sobre 3 de salvar a todo el mundo y una oportunidad de 2 sobre 3 de no salvar a nadie. La mayoría de la gente eligió el Plan A. Sin embargo, tendían a cambiar de opinión cuando exactamente los mismos planes se reformularon con un énfasis diferente. A los sujetos se les dijo en esta ocasión que si seleccionaban el plan A, 400 personas seguro iban a morir. El plan B seguía siendo el mismo: una probabilidad de 1 sobre 3 de que alguien pueda morir, y una probabilidad de 2 sobre 3 de que todos mueran. En este caso, la mayoría de la gente optó por el plan B, la elección anterior fue rechazada (ibid).

Este ejemplo demuestra que los individuos tienden a elegir la respuesta que les resulta más fácil de justificar y de sostener, que les permita debatir más con los otros, en vez de buscar verdades o razonamientos lógicos que puedan dar cuenta de sus acciones. En otras palabras, lo importante de este ejemplo es que refleja que los criterios de selección de los individuos dependen de la atracción o repulsión que les produce determinada situación, y no de criterios lógicos o racionales estrictos.

Para entrar en detalles sobre el funcionamiento de la razón interaccionista, las siguientes ideas son importantes. Como vimos en párrafos anteriores, la noción interaccionista juega con varios conceptos como “explicación”, “argumentación” y “justificación”; si bien todos son útiles al momento de emitir razones, tienen características diferentes. La explicación implica causalidad, se sirve de las descripciones y lo que hace es aclarar esos asuntos en las conversaciones que así lo requieren. Un ejemplo es el siguiente: Angie: Profesor Felipe, ¿tienes tiempo el lunes de la otra semana para discutir algunos fragmentos del texto de Kant? - Profesor Felipe: No, Angie, el lunes tengo varios compromisos por atender, pero el miércoles sí tengo tiempo. En el ejemplo anterior el profesor Felipe responde la pregunta de Angie ofreciendo una causa a por qué no es posible que se encuentren el lunes y además le aclara qué día sí es posible.

La argumentación por su lado permite manifestar razones que nos permiten atacar y defender una posición específica con el objetivo de convencer al oyente. Un ejemplo puede ser lo siguiente: Profesor Felipe: Angie, debes hacerle nuevos ajustes a tu texto, puesto que la tesis principal de Kant sobre los juicios estéticos no está en el aspecto subjetivo, sino más bien en

que el juicio estético se da cuando se “siente” que hay una ley que explica la naturaleza de una entidad particular, sin que se sepa cuál es la ley. -Angie: Sí, profe, tienes toda la razón, haré los ajustes teniendo en cuenta que, aunque el aspecto subjetivo es una característica importante, lo central está es en el sentir que hay una ley que explica las particularidades de los objetos sin saber cuál sea tal ley. En este ejemplo, el profesor Felipe, al sustentar su posición sobre los juicios estéticos, hace que Angie entienda por qué es necesario que ajuste su trabajo y además la convence al hacer que se centre en lo que desde su lectura es fundamental.

La justificación permite expresar los motivos que han hecho que un individuo actúe de determinada manera. Un ejemplo es el siguiente: Profesor Felipe: Angie, ¿por qué enviaste el trabajo antes de la fecha establecida? Angie: Profe, porque quería tener más tiempo para poder hacer los trabajos de las demás clases.

Mercier y Sperber defienden que, más que explicar, la función de la razón es justificar nuestros pensamientos y acciones ante los demás sujetos y, si esas justificaciones son sólidas, permitirán que otros individuos actúen de la manera que más se ajuste a tales justificaciones; de esta manera, se fortalece la relación entre los agentes, puesto que el intercambiar razones y escuchar otras que son sustentables fortalece la comunicación y aumenta (o disminuye) la confianza en el otro. Por lo tanto, para que esas justificaciones puedan producir un efecto en el oyente, es necesario que haya interacción, es decir, que el individuo le manifieste a otros seres las motivaciones de sus acciones y pensamientos, porque esas objeciones y retroalimentaciones que recibe del otro son las que le permiten hacer una “evaluación” de sus propias motivaciones y así determinar cuál sería la mejor forma de actuar en determinada situación; al mismo tiempo, va adquiriendo la habilidad de evaluar las justificaciones de los otros. Esto muestra cómo se relacionan la justificación y la noción interaccionista de la razón: la justificación es la función principal de la razón, puesto que, como ya vimos, desde la perspectiva de Sperber y Mercier, la razón evolucionó para que la interacción con los demás individuos fuera posible y no para pensar por nuestra cuenta y hacer reflexiones en soledad. Lo que entiendo es que la razón está diseñada para permitir que esas interacciones y relaciones que se dan entre los individuos se den en un contexto normativo, es decir, en un entorno en el que los individuos puedan debatir e intercambiar sus justificaciones, de tal manera que sus construcciones argumentativas resulten más fructíferas y adecuadas.

Esto, es sustentable en la medida que no siempre los motivos para hacer X o Y se expresan en términos de razones lógicas o causales, sino que los motivos que usamos para justificar

determinado pensamiento o acción son consecuencias muchas veces de las reflexiones que creamos sobre las inferencias intuitivas que hacemos sobre el mundo, es decir, aquellas cosas que inferimos más instintivamente que lógicamente (ibid.329).

Un ejemplo que puede mostrar la concepción de razón que defienden Sperber y Mercier, y que reflejaría las interacciones entre los individuos, sería lo siguiente: En un juzgado, se enfrentan dos abogados para defender a cada una de sus partes para resolver un caso de divorcio. Cada abogado presenta los argumentos a favor de sus clientes y, al mismo tiempo, esos argumentos juegan en contra de la parte demandada o contraparte; el juez, para tomar la decisión más acertada, tiene en cuenta tanto los argumentos como los contraargumentos de cada una de las partes y, así cuando emita el fallo, su justificación va a ser producto de ese intercambio de razones. Aquí no sólo puede verse beneficiado el juez, en cuanto puede tomar la mejor decisión, sino también los abogados que en ese debate pueden adquirir más pruebas o darse cuenta de nuevas cosas que podrían fortalecer su defensa y así, si el juez decide que puede haber una nueva audiencia, los abogados van a venir con justificaciones más fuertes que sustenten cada uno de sus argumentos para defender a sus clientes.

Como vemos, la noción interaccionista de la razón es aplicable tanto a los contextos cotidianos como a los contextos en que las relaciones o interacciones con los otros tienen aspectos más complejos o elaborados. Tal y como muestran los autores al final del texto, se podría pensar que ver la razón como una adaptación al entorno social sería darle más importancia a la razón en tanto aplicada a lo colectivo o al grupo, pero es más bien que esto colectivo le sirve a los intereses individuales, en tanto que, en la interacción, el individuo fortalece sus justificaciones y así es capaz de hacer una mejor evaluación sobre sus propios motivos y los de los demás (ibid. 334). Como en el siguiente ejemplo de Sperber y Mercier:

Robert Luskin y James Fishkin en diversas ciudades llevaron a cabo encuestas deliberativas, en las que los ciudadanos debaten sobre política. Una de esas ciudades fue Omagh, Irlanda del Norte, donde explotó una bomba el 15 de agosto; dejando 2 muertos y más de doscientos heridos. Este ataque considerado como una de las peores atrocidades relacionadas con el conflicto del control en Irlanda del Norte, hizo que católicos y protestantes en Omagh desconfiaran unos de otros. Lo interesante es que cuando Luskin y Fishkin pusieron a estos dos grupos a debatir sobre educación política, que muchas veces atravesaba aspectos religiosos y otros temas muy fuertes; no hubo polarización ni fuertes conflictos, todo lo contrario el intercambio de razones resultó

ser muy constructivo; tanto así que terminaron cambiando algunas perspectivas y convergiendo en más aspectos. Con esto los dos grupos se dieron cuenta de que eran abiertos a considerar y evaluar nuevas razones, y que podían confiar los unos en los otros (ibid. 310).<sup>12</sup>

Las ideas de estos dos autores permiten ampliar aún más las ideas de Kant y de Wittgenstein, en la medida en que esta concepción interaccionista de la razón permite explicar por qué los juicios estéticos, las reacciones y explicaciones estéticas pueden ser fundamentales al momento de construir argumentos. Puesto que estos últimos explican que la razón no evolucionó para establecer verdades absolutas ni para regirse por criterios intelectuales y lógicos en sentido estricto, sino más bien para darle paso a la interacción entre los individuos y para un “consumo social”. Esto último se relaciona sobre todo con Wittgenstein en la medida en que resalta un aspecto social. Pero el punto más importante es que las reglas de interacción (criterios comúnmente compartidos por los sujetos, pero que no determinan nada estrictamente) que usa Wittgenstein para explicar cómo funcionan los juegos del lenguaje, es decir, cómo hacen los sujetos para comprender algo bajo un determinado contexto y el significado que adquieren las palabras según su uso dentro del juego; toman más fuerza en la medida que Mercier y Sperber lo retoman en su teoría para sustentar que la validez de los argumentos y justificaciones que emiten los diversos individuos, dependen del contexto o juego del lenguaje en el que se encuentren.

Así, se hace evidente la forma en que los sujetos por medio de justificaciones y argumentos juegan con esas reglas interaccionistas de Wittgenstein, en la medida en que debatan con otros individuos de su mismo contexto. Esto último refleja También la idea de hacer énfasis en la acción, puesto que, en esa interacción de razones y argumentos, los individuos van ajustando y perfeccionando sus juicios. Esto resulta relevante porque lo fundamental para la construcción de mi teoría es entender cómo funciona la interacción entre los sujetos que propone Wittgenstein, en la cual no explica los mecanismos precisos o estrictos que la rodean. Y la explicación filosófica que proponen Mercier y Sperber sobre cómo funciona la interacción racional humana, que refleja por qué no siempre tenemos que suponer que es lógica en un sentido clásico. De esta manera, las dos teorías permiten ampliar el marco de la argumentación no lógica en sentido estricto, haciendo énfasis en un aspecto social y en el papel del contexto o juego del lenguaje.

---

<sup>12</sup> Traducción: Angie Pérez

La segunda parte de esta segunda sección está dedicada a los planteamientos de otro autor, que permite dar cuenta de los alcances de una argumentación basada en criterios no mecanicistas o lógicos en sentido estricto. Esta parte estará compuesta de lo siguiente: En primer lugar, me centraré en la nueva concepción de la retórica y en sus respectivas características, abordándola en contraste con la lógica formal. Y, en segundo lugar, me dedicaré a la validez de este método.

Chaim Perelman y Lucie Olbrechts, en su texto *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*, tiene como objetivo principal ampliar el campo de la razón más allá de los terrenos de las ciencias deductivas e inductivas, para así poder explicar los argumentos y razonamientos que surgen en las ciencias humanas, tales como la filosofía, el derecho, la literatura, entre otras. Para tal propósito, propondrá una nueva concepción de la retórica, en la que se puede reflejar su interés por los aspectos psicológicos y sociales que están detrás de las demostraciones lógicas al momento de argumentar, en oposición a las consideraciones de la lógica formal respecto a la estructura de la argumentación.

La lógica formal se mueve dentro del campo de la necesidad, es decir, los argumentos lógico-deductivos implican que de las premisas se siga necesariamente la conclusión, puesto que, como expresa el autor, para tratar de demostrar una proposición en el terreno de la lógica, es suficiente con indicar los procedimientos que llevan a que tal proposición sea la conclusión de una serie de elementos deductivos que construyen un argumento; aquí no hay espacio para ambigüedades y los argumentos se expresan necesariamente en términos causales. (Perelman, 2015, Pág. 48). Los lógicos no tienen en cuenta aspectos sociales o psicológicos que puedan estar detrás de estas proposiciones, como, por ejemplo, de dónde vienen las expresiones o elementos que conforman el argumento, dado que la naturaleza de su área no lo requiere, porque lo que buscan es demostraciones y deducciones verdaderas. En cambio, los argumentos retóricos que intenta defender Perelman no intentan establecer verdades ni hacer demostraciones, sino más bien intentan dar a conocer el carácter razonable y plausible de determinadas opiniones y consideraciones. En esta nueva concepción de la retórica, de lo que se trata es de influenciar y argumentar a través del discurso, de intensificar la adhesión de los individuos a ciertas tesis (ibidem), es decir, hacer que los individuos se sientan conectados, que sientan conformidad y aceptación de ciertas consideraciones, sin que para eso se tenga que recurrir a estructuras lógicas clásicas o deducciones demostrativas, sino más bien a los intereses e interacciones que hay en los individuos de esa comunidad, es decir, a sus creencias, preferencias y prácticas compartidas.

Para que la argumentación logre una adhesión por parte de los individuos, es necesario que haya una comunidad efectiva de personas, un grupo de individuos en el que se puedan establecer acuerdos y debates coherentes entorno a determinados temas, sin un lenguaje común la comunicación no tendría sentido porque los interlocutores difícilmente podrían entenderse (ibid. 15). Como lo demuestra lo siguiente:



*Alicia hablando con la oruga. Web.*

En Alicia en el país de las maravillas, los habitantes de ese mundo no tienen acuerdos establecidos para la comunicación, como si los tiene el mundo humano de Alicia para poder comunicarse y para la vida social. Por lo tanto, cuando ella está hablando con la oruga se generan varios puntos muertos y la forma de comunicarse difiere mucho de la de Alicia, como la forma de iniciar la conversación; dado que antes de seguir “hablando con la oruga” Alicia quiere saber quién es ella, y la oruga responde que por qué. Esto muestra que es muy difícil que se establezca una conversación y que haya una comunicación efectiva sin un lenguaje o contexto común (ibidem).

Es importante que haya una comunidad para poder resaltar la validez argumentativa que puede tener esta nueva concepción de la retórica, puesto que así se puede crear un criterio universal sobre las consideraciones particulares que se tengan en esa comunidad. Esa universalidad es importante, porque la argumentación no lograría adhesión si no se diera en un contexto común, en el que los individuos interactuaran y compartieran formas de vida, que les permiten cumplir su papel principal en la comunicación, a saber, evaluar la calidad de la argumentación presentada. Si esto se diera de otra forma estaría defendiendo una forma de manipulación, puesto que simplemente estaría aprovechando características individuales para convencer, sin criterio alguno. Como vimos esta concepción no se trata de permitir o abarcar cualquier cosa, sino de construir una argumentación a través de criterios no lógicos en un sentido estricto, que limitan la relación entre los oyentes y el orador. Se trata de apelar a criterios sociales y

psicológicos que permiten capturar y comprender formas que también son necesarias al momento de construir argumentos. Esta comunidad efectiva es llamada por Perelman comunidad intelectual o auditorio. Este auditorio es posible gracias a un lenguaje común, es decir, a una comunidad o contexto en el que los individuos comparten unas prácticas y unas formas de vida, que le dan sentido a sus interacciones y a sus distintas consideraciones, lo que posibilita una comunicación efectiva entre el orador y los oyentes. Pero, para que la argumentación logre la adhesión de los individuos a determinados asuntos, se necesita más que solo una comunidad en la que se comparta un lenguaje es necesario que el orador se interese por las interacciones y las consideraciones de sus oyentes o auditorio, que les dé un valor significativo dentro de su discurso.

La forma clásica de lograr que los individuos sientan adhesión por ciertas tesis es la de la lógica formal, la de los científicos, que se sirven de los hechos y de las experiencias para lograr que una comunidad se interese por sus consideraciones. Pero, desde la perspectiva de Perelman, esta no es la forma adecuada de argumentar en todos los ámbitos, puesto que esta forma deja por fuera características esenciales de los oyentes, como la “deliberación”, que debido a su esencia se opone a los criterios de la lógica clásica, como el de necesidad. Esto dado que allí no hay espacio para el debate o las posibilidades, porque las razones que se presenta “son evidentes” y “certeros”; el vínculo que debe establecerse entre el expositor y los oyentes o la comunidad ya ha sido creado de antemano por los ámbitos científicos y racionalistas que avalan los hechos y verdades expuestas por ese orador y que no le interesan como tal el oyente, dado que se fundamentan en la objetividad y los criterios mecánicas para expresar y sustentar sus argumentos (ibid. 52) y no en lo "creíble", “plausible” y las probabilidades, que componen la argumentación deliberativa de los oyentes (ibid. 2). Por lo tanto, Perelman, dentro de la concepción de la nueva retórica, va a defender que la adhesión o contacto intelectual de los individuos a las consideraciones o tesis del orador debe efectuarse por medio de la atención hacia las consideraciones de aquellos a quienes se está dirigiendo, conocer los individuos que intenta persuadir y tratar de adaptarse al auditorio.

Es el auditorio el que evalúa la calidad de los argumentos que presenta el orador, es decir, que este juzga qué tan efectivo o pertinente puede ser aquello con lo que el orador intenta generar adhesión. Los auditorios ante los que se presentan los oradores pueden ser muy diversos en referencia a la cantidad de individuos, a las funciones que desempeñan los individuos, a sus opiniones e interacciones. Dependiendo del auditorio, hay dos formas en que la argumentación se puede desarrollar: una es a través de la persuasión y la otra mediante el convencimiento

(ibid. 66). La persuasión se usa cuando el orador se presenta ante un auditorio particular, es decir, ante determinada cantidad de individuos con ciertos acuerdos ya establecidos. El convencimiento se usa cuando el orador se dirige a cualquier individuo y es capaz de lograr adhesión hacia sus tesis en un individuo sin necesidad de que este se encuentre en un contexto específico. Los auditorios a los que se presenta el orador son los siguientes: auditorio universal, aquel compuesto por la totalidad de los hombres; auditorio del diálogo, aquel en el que hay un único interlocutor; auditorio reflexivo, aquel en el que el orador reflexiona consigo mismo sobre sus acciones (ibid.70). Todos los auditorios son importantes para la argumentación, puesto que la concepción de la nueva retórica está enfocada en los efectos prácticos de la argumentación, en influir mediante el discurso en la mente de los oyentes y suscitarles adhesión a determinadas tesis, teniendo en cuenta tanto las deliberaciones y reflexiones particulares como las de un auditorio en general.

El género oratorio epidíctico es el que refleja mejor la noción de argumentación que defiende este autor. En este género, se presentaba un orador solitario con un discurso escrito, al que nadie se oponía ni debatía. Tal carácter hizo que fuera un género desvalorizado por varios autores, pero, siguiendo a Perelman esta situación tuvo lugar debido a la falsa concepción que se tenía sobre los efectos de la argumentación (ibid.97). La adhesión a los argumentos y tesis presentadas por el orador no se da solo por la probabilidad, sino también por las acciones a las que lleva, es decir, la magnitud de la adhesión a las tesis admitidas no se da únicamente por la evaluación que hacemos para determinar qué consideración tiene más probabilidades de ser verdadera que otra, sino que también son relevantes las acciones que se llevan a cabo teniendo en cuenta dichas tesis, las elecciones a las que lleva o las cosas por las que tiene que pasar al admitir tal consideración. Es precisamente esta disposición a la acción, lo que hace que el discurso epidíctico sea significativo para la argumentación, puesto que el discurso está íntimamente relacionado a la forma de vida de los oyentes en la medida en que estos se adhieren a la argumentación que se les presente, si esta captura sus intereses, sus interacciones y si es capaz de lograr que haga algo con la adhesión de ese argumento, como por ejemplo no ser vengativo, o reaccionar de manera más cuidadosa ante una situación (ibid.98).

Este género epidíctico se sirve de unos valores comunes que comparten tanto los oyentes como el orador. Esto se debe, en parte, a que la argumentación no se desarrolla en la vida, sino en situaciones sociales concretas (ibid.110), es decir, no tiene lugar en la totalidad de las acciones y situaciones humanas, sino que se desarrolla dentro de un contexto específico. Pero con esto

último no se intenta defender un criterio de objetividad entendido de la forma clásica, sino más bien un criterio de imparcialidad, es decir, tener en cuenta el punto de vista de alguien que hace parte del mismo grupo sobre el que opina y que no ha sido influenciado por ninguno de los demás individuos de este grupo (ibid. 113). Podemos decir hasta aquí que la nueva concepción de retórica que propone Perelman se trata de un proceso de argumentación ligado íntimamente a la acción, en oposición a la demostración que se defendía en la retórica clásica, que lo que buscaba era establecer verdades y proveer pruebas deductivas y específicas.

En esta nueva retórica se pretende lograr algo, en este caso la adhesión del auditorio a ciertas tesis, y esta adhesión se da mediante la deliberación de una decisión: los individuos evalúan los distintos argumentos y las distintas posibilidades que se les presentan y eligen de acuerdo a las justificaciones y acciones posteriores que se puedan desarrollar teniendo en cuenta tales tesis. Como aquí no se están presentando causas ni pruebas absolutas, sino que depende de las decisiones de los individuos en relación a cómo reciben esos argumentos, estos deben hacerse responsables de sus propias adhesiones. La argumentación se desarrolla teniendo en cuenta las siguientes cosas: verdades y hechos, presunciones, jerarquías, lugares y valores; estos últimos están a la vez divididos en abstractos y concretos.

Esto se explica mejor a través de la concepción interaccionista de la razón que proponen Mercier y Sperber, puesto que esta teoría, como ya vimos, argumenta que no solo las razones guiadas por criterios lógicos estrictamente son válidas, sino que, por el contrario, la razón evolucionó fue para darle paso a la interacción entre los individuos. En esa interacción se da la posibilidad de que las razones no lógicas, como las inferencias, intuiciones, creencias y demás, puedan hacer parte de las justificaciones que dan los individuos ante una situación, sin que se caiga en un relativismo o sin defender que cualquier cosa es válida al momento de argumentar. El punto es que, en esa interacción, los individuos pueden debatir, deliberar y evaluar sus propias razones, puesto que las pueden comparar y ajustar, pueden convencerse o darse cuenta de aspectos que no habían tenido en cuenta y que también pueden llegar a ser relevantes. En ese sentido, los lugares, los hechos, los valores y presunciones son importantes, porque es en ellos donde se construyen esas interacciones, que no pueden ser todas iguales, puesto que existen diferentes contextos en los que se pueden desarrollar y que, en esa medida, influyen en las justificaciones que se emitan.

La forma de argumentar que se defiende aquí es una argumentación válida para todo ser razonable, para todo aquel capaz de pensar y tomar decisiones en torno a posibilidades. Dado

lo anterior, esta argumentación tratará de abarcar y proveer argumentos que sean válidos para auditorios universales y no solo para grupos o auditorios específicos (ibid.184), pero esto no quiere decir que no sean importantes o válidos. Esta forma de argumentar de la nueva retórica es selectiva, puesto que elige y determina los elementos con los que va a argumentar y la forma en que estos serán presentados o estarán presentes en el desarrollo de la argumentación. En esta medida, la interpretación y significación que se le dé a estos argumentos, tanto por parte del orador como por parte de los oyentes, será importante dentro del desarrollo de la argumentación. Es esto lo que la diferencia de la concepción tradicional de la retórica, porque los argumentos no se deben interpretar ni explicar causalmente (a través de razonamientos lógicos necesarios): el punto está en que las intuiciones, las sensaciones, las inferencias, los motivos y demás aspectos que puedan componer las justificaciones de los individuos ante algo, y que no se admiten en la lógica, son completamente válidos y permiten lograr una adhesión adecuada y pura a los argumentos que se les presentan.

En otras palabras, la importancia de esta nueva concepción de la retórica radica en la amplitud con que concibe la argumentación, dado que no solo considera importante las tesis al momento de argumentar, sino que considera aspectos como el tomar decisiones y llevar a cabo acciones: hay un énfasis pragmático del lenguaje, que se refleja en el objetivo del orador al argumentar, a saber persuadir y convencer a los oyentes, hacer que estos sientan adhesión hacia sus tesis e ir intensificando tal adhesión. Esto lo hace sirviéndose de diversos elementos, como figuras retóricas, valores, jerarquizaciones, hechos, entre otros. Y como en esta concepción es fundamental tener en cuenta las consideraciones y el entorno de los individuos a los que se dirige, el orador parte de unas ideas que son comunes dentro del auditorio y contexto en el que se presenta. Con esto no quiero decir que hay aquí una supremacía de lo particular sobre lo universal. Más bien se trata de que el orador tenga en cuenta diversos intereses específicos de los oyentes y se sirva de distintos modos de presentación de esos intereses, de presentarlos con más detalle, de mostrar cómo esos intereses específicos se pueden convertir en una acción, lo que demuestra la capacidad del orador de capturar las distintas particularidades en algo común a todos los oyentes. Esto, es posible sin necesidad de generar contradicción, puesto que las particularidades que tiene cada individuo de la comunidad están basadas en un lenguaje común, lo que permite que la nueva concepción de la retórica no se convierta en un relativismo que acepta cualquier cosa como argumentación.

Esta nueva concepción, aunque no se rige absolutamente por los criterios de la lógica clásica, es un método necesario para argumentar en las ciencias humanas, tales como la filosofía, el

derecho, la política y la literatura, debido a la manera de desarrollarse y de presentarse de estas ciencias, es decir, debido a sus estructuras más abiertas y reflexivas, que permiten comprender lo universal de las particularidades; en cambio, las ciencias más estructuradas, como la lógica y las matemáticas, se rigen por criterios más racionales, como los que se defendían en la retórica clásica, es decir, el argumentar por medio de deducciones y demostraciones que pretenden establecer verdades necesarias en términos lógicos estrictos, que dejan por fuera los aspectos sociales y psicológicos. Pero esto no quiere decir que esta concepción niegue que puedan existir verdades o hechos. El punto está en que esta concepción nueva sí es capaz de persuadir y de generar adhesión por parte de un auditorio a sus tesis sin necesidad de estas demostraciones, sino más bien sirviéndose del lenguaje común y de todos sus posibles recursos en una comunidad. En la medida en que logra tal adhesión y además genere efectos prácticos como que el auditorio efectúe acciones fundamentándose en esas tesis, logra ser una forma válida y necesaria de argumentación.

Por último, la tercera parte de esta segunda sección está dedicada a examinar cómo aplica una concepción retórica de la argumentación al caso específico de la literatura, desde los planteamientos de Wayne Booth.

Booth es relevante aquí, puesto que su estudio de toda la vida, el del arte de la retórica, iluminó los medios a través de los cuales los autores seducen, persuaden y más que ocasionalmente atrapan a sus lectores al servicio de la narrativa<sup>13</sup>. Este autor, en su texto *Retórica de la Ficción*, explica y argumenta por qué la narrativa es una forma de retórica.

La cuestión de la retórica en Booth parte del hecho de que este autor ve que la literatura y el arte no son ni pretenden ser objetivos. Por lo tanto, para este autor la función de la literatura es persuadir y convencer a los individuos de una evaluación a favor de las cosas y situaciones que se aborden allí.

Según Booth, hablar de que un autor es objetivo implica que hay por parte de él una actitud neutral respecto a los diversos valores que se pueden dar en una sociedad o cultura específica (Booth, 1983. Pág.68), en otras palabras, que pretende dar cuenta de algo sin interés alguno, sin exponer sus propias convicciones con la intención de persuadir a los lectores u observadores. Pero mantener esta neutralidad en los textos o en las obras desde la perspectiva del autor, es un asunto que no se puede dar en la literatura, porque allí no radica su función,

---

<sup>13</sup> The New York Times. *Wayne. C. booth, Critic Who Analyzed Rhetoric, Dies at 84.* 2005.

sino en el convencimiento como ya lo expuse. Aquí se hace importante no desestimar de una u otra forma la individualidad del autor, como lo puede hacer la objetividad (ibid.70). Esto, se debe a que los artistas y escritores no están creando solo personajes ideales, están al mismo tiempo reflejando una versión implícita sí mismos, la cual diferencia de alguna forma el trabajo de los diversos artistas y escritores (ibidem). Booth no plantea unos principios a priori o un método específico para demostrar que la literatura es retórica, sino que a través del análisis de distintas obras él muestra por qué en ellas no hay “neutralidad” y “objetividad”; y la riqueza que la retórica le concede a las interpretaciones de una obra literaria. Un ejemplo que refleja este punto es:

“Al hacer un análisis de *Boccacio's Decameron*, Booth piensa que a simple vista puede creerse que esta historia es bastante simple en todas sus dimensiones, pero que al hacer un análisis más cuidadoso y contextualizado las cosas se ponen muy interesantes por la complejidad que se puede hallar a través de la retórica” (ibid.12). Cuando la interpretación de la historia es simple tenemos: “había una vez un hombre que se empobreció cortejando a una mujer casada, cuando fue rechazado por ella este joven se entregó por completo a la pobreza, quedando solo con un Halcón. Tiempo después el esposo de la joven murió y su hijo se enfermó gravemente (...)” (ibidem). Y cuando la interpretación es más profunda: la excesiva pasión del joven por la chica casada lo persiguió hasta la pobreza, este chico vive unas desastrosas aventuras y finalmente su destino cambia puesto que logra quedarse con la honorable chica, después de tantos dilemas. Lo que sucede aquí es que la versión simple no aporta muchos datos sobre la historia con los que los lectores puedan jugar, entrar en conflicto, involucrarse y tener una perspectiva sobre lo que quería resaltar el autor, puesto que es muy plana, no se siente a acción, ni los cambios en el desarrollo de la obra. La otra versión en cambio aporta nuevos elementos, se enfatizan más las acciones y se puede presentir el autor por medio de algunos juicios, pero no explícitamente, como en la expresión la honorable chica.

Las reacciones que tengan los lectores o espectadores frente a los compromisos o convicciones que refleje el autor o artista en su trabajo determinarán la relación que se establezca entre los lectores y la obra, puesto que, según lo que el autor esté afirmando implícitamente, los lectores pueden sentirse persuadidos o no. Pero la relación entre lo que expresa el artista o el autor con sus propias convicciones no es tan explícita, ya que esto es parte primordial de los aciertos retóricos de la obra, al ser lo que permite que en esos mundos o situaciones ambiguas se reflejen y se presenten determinadas concepciones éticas, como en los siguientes ejemplos que plantea Booth.

En *Lady Charterley's Lover*, los críticos consideran que el autor, a saber, Lawrence, parece estar hablando implícitamente: de imparcialidad, de una nueva propuesta de salvación y de injusticia. Los críticos deducen tal cosa, debido a la forma en que el autor presenta los hechos y a las acciones principales que posibilitan el desarrollo de la historia. Lo importante aquí es la valoración que los críticos hacen de esta obra confrontando lo que infieren que dice el autor con el análisis propio que hicieron de la obra en general, puesto que aquí se presentan dos grandes situaciones que hacen que las dos perspectivas estén en tensión. El aceptar la nueva propuesta de salvación que plantea Lawrence resulta complicado por la siguiente parte del texto que refleja una versión de él que los críticos no pueden admirar: "if men could fuck with warm hearts, and the women take it warm-heartedly everything would come all right" (chap, xiv), the panacea may strike us as inadequate to the point of comedy or as an inspiring portrait of a brave new world a coming', but we will receive little help in our choice by asking whether the beliefs are given in dramatic form (ibid. 80).

Lo más importante, del ejemplo anterior es que refleja que las ideas del autor están implícitamente y que hay una valoración de una situación de acuerdo a la obra en general y a algunos conflictos. Esto es relevante puesto que el autor al estar presente implícitamente permite que el lector comprenda la obra desde distintas perspectivas por sí mismo que explore y que reflexione sin sentirse comprometido desde un inicio. De esta forma cuando el lector dé una valoración final sobre la obra será con base en sus propios análisis, y no por medio de una influencia directa del texto que determine sus juicios. Estas convicciones o compromisos propios del autor o artista implícitas reflejadas en las obras y textos son las que componen aquello que Booth determina "retórica", es decir, aquello que persuade y que hace que los lectores o espectadores se adhieran a las obras, puesto que lo que el autor quiere es, que nos acerquemos a una interpretación de los hechos, es decir, de lo que se presenta en las obras (ibid. 90-100). Para que la retórica juegue un papel importante en la literatura, no solamente es importante lo que se dice, sino también la forma en que se expresa o las técnicas y estilos que usa el autor o artista para llegarle más a los lectores o espectadores, como en:

All that remains is a large black spot contrasting with the dusty surface of the courtyard. This is a little oil which has dripped out of the motor, always in the same place. Is easy to make this spot

disappear, thanks to the flaws in the rough glass of the window [through which the husband is, we have inferred, peering: the blackened surface has merely to be brought into proximity with one of the flaws of the window-pane, by successive experiments. The spot begins by growing larger, one of its sides bulging to form a rounded protuberance, itself larger than the initial object. But a few fractions of an inch farther, this bulge is transformed into a series of tiny concentric crescents which diminish until they are only lines, while the other side of the spot shrinks, leaving behind it a stalk-shaped appendage which bulges in its turn for a second; then suddenly everything disappears. Behind the glass, now, in the angle determined by the central vertical frame and the horizontal cross-piece, there is only the grayish-beige color of the dusty gravel that constitutes the surface of the courtyard. On the opposite wall, the centipede is there, in its tell-tale spot, right in the middle of the panel (ibid. 62-63).

Lo citado anteriormente, refleja muy bien la manera en que la forma resulta un aspecto importante dentro de la retórica, puesto que el lenguaje y la forma de presentar la historia manifiestan una viveza, una situación muy intensa, complejizan la emoción (celos) que se está presentando y hacen que nos involucremos de una forma muy fuerte con la situación, debido a que nosotros mismos estamos tratando de descifrar lo que pasa, porque la exposición es abstracta y con un lenguaje riquísimo (ibid. 62). De esta manera entonces, los valores propios de los lectores pueden convergen de alguna forma con las convicciones que el autor de una u otra forma refleja (ibid. 112). La retórica es la que es capaz de persuadir y de suscitar “simpatía” de los lectores hacia la obra sin este elemento, la obra o el texto no podría suscitar nada ni persuadir a los lectores para conectarse con las obras, lo cual demuestra a la vez por qué para Booth, la objetividad no se puede concebir o intentar al momento de escribir o crear obras, ya sean artísticas o literarias (ibid. 115).

Otros ejemplos, que pueden reflejar el punto anterior son los siguientes: el análisis que hace Booth de la obra *Ghosts*, y algunas obras literarias en las que se trabaja la crueldad hacia los niños.

En *Ghosts* las siguientes escenas tiene una intención retórica clara: la larga discusión entre la sra Alving y Manders sobre si el nuevo orfanato debería ser asegurado, tiene la función de informar al lector la débil y tonta convencionalidad de Manders; La acusación de la sra Alving a la ciudad

de segunda categoría, a saber, que tiene un efecto sofocante y que no permite disfrutar la alegría de la vida, es una escena que busca la comprensión y convencimiento del lector, más que convencer a los personajes con los que esta interactuando. Las intenciones del autor de esta obra al presentar escenas como esa, es hacerla más inteligible y defender ideas que el lector debería entender o al menos tener presentes (ibid. 101).

En este ejemplo, se refleja la importancia de la retórica dentro de la obra, en la medida en que sus elementos permiten hacer énfasis y comprender a mayor profundidad la información que requiere el lector para poder hacer un examen del sistema de significados y valores que interpreta de la obra y los que realmente está presentando el autor en ese contexto, y esos elementos retóricos son los que le permiten ir descubriendo hacia donde debe ir su análisis.

Cuando el padre de Huck lo persigue con el cuchillo o cuando el padre de la tira cómica golpea a su hijo porque tuvo un mal día en la oficina; cuando Jim en "*Haircut*" y Jason en *The Sound and the Fury* decepcionan a los niños sobre un circo; cuando la heroína de Elizabeth Bowen experimenta la muerte del corazón; cuando el pequeño pagano de Saki es castigado por su tía; cuando Medea mata a sus hijos; cuando Macbeth mata a los hijos de Lady Macduff; cuando el moderado proponente de Swift se las arregla para que los bebés sean hervidos y comidos; cuando Pip está atrapada por la señorita Havisham; cuando Farrington en "Las contrapartes" de Joyce golpea a su hijo; y, finalmente, cuando el niño es golpeado hasta la muerte en Los hermanos Karamazov. Las reacciones contra los perpetradores van desde la diversión despreocupada al horror absoluto, desde el perdón compasivo hasta el odio, dependiendo no principalmente de cualquier relación natural entre lo descubierto, los eventos y nuestra reacción, sino de un juicio emitido por el autor. Incluso si hay respuestas permanentes y universales incorporadas en el trabajo, entonces, es poco probable que nos conmuevan fuertemente y pueden no estar claras, sin la retórica del autor (ibid. 113- 114).

En el ejemplo anterior, la manera en que reaccionamos ante la crueldad que presenta la obra es diferente, puesto que cada obra tiene una situación particular. La primera situación, se presenta de forma muy impactante, el hecho de que persigan al niño con un cuchillo puede, por ejemplo, provocar horror. La segunda forma de presentar la crueldad podría generar más bien ira o

indignación, puesto que, el que golpeen al niño por haber tenido un mal día, es una situación injusta y esto genera un sentimiento diferente. Esto muestra, que la empatía o no con la obra no se da directamente a través de la relación de nuestra reacción y la situación como tal, sino mediante la forma en que el autor presenta la situación. En el caso, por ejemplo, de Medea hay una situación muy trágica. Puesto que ella mata a sus hijos como un acto de venganza ante la traición de su esposo, la transmisión del dolor y el sufrimiento por el que tiene que pasar Medea en el desarrollo de la obra, le da un sentido distinto a la crueldad aplicada hacia sus hijos, podría generar compasión u odio en contraste, por ejemplo, a la obra en la que el padre decepciona a su hijo porque no lo pudo llevar al circo, que nos causaría quizás tristeza, pero que igual no lo consideramos tan grave.

Hay principalmente tres aspectos retóricos que usa la literatura para persuadir a los lectores: “intelectual o cognitivo”, “estético” y “práctico”. El primero hace referencia a una gran curiosidad por los hechos, es decir, una fuerte tendencia a querer saber las razones o motivos verdaderos de algo. Un ejemplo que resalta la importancia de este aspecto retórico es el siguiente:

En la obra *Siddhartha*, de Hermann Hesse, por ejemplo, el mayor interés está en la búsqueda de Siddhartha de la verdad sobre cómo debe vivir un hombre. Si no se cree que la cuestión de cómo debe vivir un hombre es importante, o que las ideas de este autor sobre la pregunta probablemente sean valiosas, nunca podremos preocuparnos mucho por esta novela, aunque podamos disfrutar de algunos de los más pequeños placeres que ofrece. En muchas novelas modernas serias se busca una respuesta a la pregunta, “¿Qué significan estas vidas?” En otras buscamos patrones completos de tema, imagen o símbolo. Sin embargo, muy pocas obras imaginativas se basan totalmente en el deseo de una finalización intelectual (ibid. 125).

El ejemplo anterior refleja la importancia de que las obras utilicen un aspecto retórico, en este caso el cognitivo o intelectual, en la medida en que, si el lector no siente curiosidad por los hechos que se presentan en la obra, en este caso la búsqueda del protagonista del cómo deben vivir los hombres, no le encontrará sentido a la obra, no va a tener con qué empatizar o, como dice Perelman, no va a tener algo ante lo cual tener una adhesión. Esto, se debe a que es precisamente esa intriga la que logra que el lector se inmiscuya en la obra y que a medida que

se va desarrollando y se va dejando convencer por lo que esta presenta, logrará adherirse a la interpretación de los hechos que quiere presentar el autor.

El segundo hace referencia a la posibilidad de formas (ambigüedades, realidades, sublimidades, ironías y demás características simbólicas a través de las cuales se presentan los hechos de las obras literarias) y patrones, a las técnicas y recursos de las que se sirve el autor para presentar las distintas obras, es la parte que refleja el lado más artístico de la obra; y que permite que los lectores y espectadores experimenten y desarrollen de una forma más deliberada un análisis del contenido temático de la obra. Este aspecto tiene un carácter más ilimitado, dado que le brinda al sujeto un horizonte de posibilidades bastante amplio, para aproximarse a las distintas convenciones y problemáticas que reflejan los contenidos de las obras.

El tercero tiene que ver con el deseo de que ciertos personajes tengan éxito o fracaso en sus acciones (ibidem). Pero el deseo que tenemos aquí como lectores no es como tal en relación a los personajes en tanto individuos, sino a lo que representa su fortuna o fracaso en general. En este aspecto, las características que en la vida real nos permiten amar, aprobar u odiar o desaprobar algo pueden también aplicarse en las obras literarias, es decir, la interpretación de los hechos puede estar guiada por estas afecciones, con la diferencia que, como no nos está pasando verdaderamente a nosotros, podemos hacer un juicio más libre, porque no estamos totalmente condicionados a algo. En este último se pueden contener al mismo tiempo el aspecto estético y el intelectual, como expone Booth:

Esta esperanza o temor del último aspecto, puede ser por un cambio intelectual en un personaje o por un cambio en su fortuna; uno encuentra este aspecto práctico incluso en la novela más intransigente de ideas que pueden parecer comprendidas por completo en el aspecto intelectual. Nuestro deseo puede ser, en segundo lugar, un cambio de calidad en un personaje; uno encuentra este aspecto práctico incluso en la novela puramente "estética" de sensibilidad que podría parecer que está completamente por debajo del segundo aspecto. Finalmente, nuestro deseo puede ser un cambio moral en un personaje, o un cambio en su fortuna, es decir, Se puede hacer esperar o temer elecciones morales particulares y sus resultados (ibidem).

Este aspecto práctico, al comprender también los otros dos aspectos, hace que el autor lo vea como el principal. Esto se da porque las obras que tienden a comprender todos los intereses que tienen los individuos, es decir, los prácticos, intelectuales y estéticos, generan más adhesión

y convencimiento en los lectores, dado que son capaces de tener en cuenta todas las necesidades y aspectos que constituyen a los individuos y que pueden jugar un papel al momento de hacer evaluaciones o juicios frente a los hechos que presenta la obra. Un ejemplo de este tercer aspecto retórico es la obra de Dostoievski *Crimen y castigo*:

En *Crimen y castigo* experimentamos una gran variedad de recursos intelectuales. Tenemos curiosidad por la batalla filosófica, religiosa y política entre el nihilismo y el relativismo, por una parte, y la salvación, por otra. También tenemos curiosidad acerca de si Porphyry atrapará su ratón. Tenemos curiosidad por los mil y un detalles que se resuelven en el curso del trabajo. Segundo, estamos constantemente entusiasmados con el hambre cualitativa: hemos visto el crimen y exigimos el castigo; nos gustaría más de este uso notablemente profundo de los sueños, y se nos da más; nos gustaría más de esta habilidad para transformar personajes desagradables (ibid. 133).

Por medio de estos recursos, el autor logra capturar la atención de los lectores en la medida en que logra a la vez que sus convicciones y compromisos persuadan a los lectores. La forma en que el autor logra relacionarse con los lectores es silenciosa, puesto que, no es algo que logremos identificar explícitamente en la obra, es un recurso retórico. Según Booth, de otra manera no produciría los mismos efectos ni lograría capturar a los lectores, porque la lectura resultaría muy plana, el lector no tendría un papel activo, no habría espacio para interpretar y confrontar ideas. Tal manera silenciosa se refleja en la medida en que el autor de que los personajes cuenten y trabajen sus propias historias (ibid. 272).

Aparte de esto, Booth explica que, en textos u obras donde los lectores plantean dilemas que tienen un carácter moral, la forma en que los lectores se sienten o piensan respecto a estos temas en su vida cotidiana juega un papel importante puesto que, entre más sienta el lector la situación de la historia como un dilema moral propio, como algo que le acaece a él, más intensa y significativa resultará su reacción ante el texto o la obra. El que el autor, a través de su obra logre enfrentar a los lectores con sus propios dilemas morales, convierte al texto o a la obra en relación con el lector, en una búsqueda intelectual y moral (ibid. 293). Esto es importante puesto que, como argumenta Booth, las significaciones humanas siempre están implícita o explícitamente presentes en las acciones y procesos a los que se enfrentan y producen los seres humanos en una sociedad (ibid. 397).

La retórica es entonces lo que permite que los lectores o espectadores se relacionen con los textos y obras y sus respectivos autores, puesto que solo con los efectos que esta provoca en ellos se logra capturar la atención de los lectores y se logra persuadirlos. Entonces, en el caso específico de la literatura, la retórica corresponde a los elementos que usa el autor para reflejar sus propios compromisos y convicciones: el narrador, la forma de presentar la obra, los detalles que hacen que la obra sea muy trágica o muy emotiva, la intensidad en las acciones y sentimientos de los personajes o el trabajar ciertos temas más que otros. La retórica es un aspecto esencial de la literatura y esto se refleja en sus resultados en la medida en que, sin un autor que se viera de una u otra forma reflejado en la obra, no podría haber conexión ni relación entre los lectores y el texto. Es, además, lo que logra que el lector reflexione sobre sus propios compromisos morales, a través de hacerle experimentar de una u otra forma lo que están viviendo los personajes. La literatura, teniendo en cuenta todo lo anterior, tiene un papel muy importante en las valoraciones y significaciones de los individuos, puesto que, por medio de sus diversos componentes es capaz de brindarle a los individuos nuevas herramientas argumentativas, para el examen y análisis de dilemas y situaciones que comprenden su realidad. Ella, además, es capaz de tener una gran influencia sobre las emociones y valoraciones de los individuos a través de la retórica.

Booth juega un papel fundamental en el desarrollo de este texto en la medida en que permite relacionar las teorías de los autores anteriores con el trabajo sobre el teatro que desarrollaré más adelante. Esto es así, puesto que Booth da cuenta puntualmente de cómo funciona la teoría argumentativa no clásica en el caso de la literatura. Él demuestra cómo la literatura logra que los lectores se adhieran y empaticen con las situaciones y las ideas que quiere transmitir el autor de la obra, apelando a criterios no lógicos en sentido estricto. La línea argumentativa general que comprende esta sección es: Mercier y Sperber demuestran que la razón no se comporta según la concepción clásica, sino de acuerdo a la concepción social; Perelman explica en detalle cómo funciona una concepción social de la argumentación y Booth aplica la teoría retórica específicamente al caso de la literatura.

### **3.1 ¿Cómo se conecta la teoría argumentativa no lógica con el concepto de belleza, sensación o lenguaje estético?**

La estética como argumento sustenta cómo podemos hacer juicios y valoraciones mediante criterios particulares y universales de forma válida y sin contradicción, puesto que como

facultad *a priori*, se guía por leyes universales, pero no necesarias (por su carácter indeterminado), lo cual permite que éstas puedan ser descubiertas en un contexto particular, que puedan funcionar dentro de un juego del lenguaje sin que resulte algo absurdo; porque allí seguirán siendo indeterminadas. Esto quiere decir, que no determinan por completo el objeto o la obra sobre la que reflexionamos, pero que, si resultan relevantes al momento de juzgar, porque dada la similitud de este objeto con las estructuras que tiene el entendimiento, sospechamos que hay un concepto (pero sin que sepamos cuál sea exactamente) que causa la forma del objeto que contemplamos y juzgamos. Esto, mediante un juego libre en el que nuestras facultades, a saber, entendimiento, razón e imaginación se armonizan para que el juicio que se emita refleje que el sentimiento que genera la contemplación del objeto concuerda con la facultad de conocer conceptualmente, que permite que el objeto se sintetice en una unidad, es decir, muestra cómo se puede pasar de lo particular a lo universal sin tener que subordinar una cosa a la otra.

La universalidad resulta fundamental para que pueda haber una comunicación adecuada entre los individuos, y efectivamente esto se puede lograr, gracias a que todos los sujetos poseen las mismas capacidades. De esta manera las leyes generales indeterminadas pueden ser aprendidas en los distintos juegos del lenguaje posibles, y a través de ellas podemos examinar cómo funciona la reflexión y los juicios que hacemos sobre los objetos en un contexto determinado. En los juegos del lenguaje pasamos de la mera reflexión sobre la contemplación del objeto a una acción en pro de esa reflexión, y no solo emitimos juicios, sino que manifestamos el sentimiento que nos genera el objeto, a través de reacciones estéticas y acciones que fortalecen los juicios y las valoraciones que hacemos. Esta concepción de la estética hace que los sujetos tengan un papel activo en la argumentación, puesto que el juicio no depende únicamente del objeto, y refleja un carácter social en el arte, porque permite que los objetos y las obras sean examinados en un contexto sin que se pierda su carácter puro y validez *a priori*, que no deja que la teoría se conciba de manera subjetivista o relativista; más bien enfatiza un carácter intersubjetivo.

La argumentación no lógica por su lado permite sustentar por qué no siempre las valoraciones y los juicios que hacemos se guían por criterios y demostraciones lógicas en sentido estricto. Esta es una concepción social de la argumentación, que demuestra que la retórica es tan válida y necesaria como la lógica para argumentar, porque los criterios y las estructuras que la comprenden abarcan aspectos contextuales y relaciones que la concepción clásica excluye. La argumentación retórica permite ir más allá de juzgar un objeto o situación de la forma “lo que

X representa o “lo que es X” los lectores, lo que Diamond llama la “textura”. Esto lo hace, sirviéndose de diferentes componentes narrativos, que logran que los lectores se adhieran y empaticen con las situaciones y las ideas que se quieren transmitir, puesto que permite entrar en un análisis mucho más profundo y detallado de las cosas, para enfatizar y abordar desde diversos ángulos la situación, para abrir un horizonte de posibilidades a todos los posibles cuestionamientos y factores que muchas veces se hacen a un lado y que, si uno se detiene a analizar cuidadosamente, puede encontrar cosas importantes. Esta teoría adhiere al lector y le permite reflexionar y explorar otras formas de enfrentarse a las cosas a través de nuevas experiencias, que pueden resultar más interesantes. Esta concepción de la argumentación tiene en cuenta que la razón no siempre se comporta de la forma clásica (lógica- intelectual), sino que tiene un uso social, en el que los argumentos y deliberaciones al igual que en la retórica, apelan a las sensaciones, a la intuición, a los sentimientos, a las reacciones estéticas y a todo aquello que no se rija por una regla mecánica o lógica en sentido estricto.

Las dos formas se conectan, en la medida en que se complementan mutuamente para conformar una teoría que permite entender cómo esta forma no lógica de argumentación sustenta que el arte y específicamente el teatro en tanto género literario, tiene un papel argumentativo en los juicios y valoraciones que tienen los sujetos. Los componentes narrativos retóricos que comprenden la argumentación permiten abordar los aspectos contextuales de las obras, que adquieren un significado, solo en juegos del lenguaje específicos, dado que lo que se quiere es enfatizar en que la argumentación necesita tener en cuenta todas las posibilidades y factores que se presentan en una situación para poder hacer un juicio más adecuado y reflexivo. Esto, se debe a que los individuos no se limitan a pensar y a actuar en pro de razonamientos lógicos en un sentido estricto, sino que usan más argumentos que les permiten fortalecer la interacción con otros individuos, lo que resulta fundamental para el criterio intersubjetivo que rodea la teoría argumentativa estética. Los juegos del lenguaje requieren de la intersubjetividad, puesto que, si no hay contextos comunes la comunicación se torna muy difícil.

Los juegos del lenguaje permiten abordar puntualmente las obras al hacer que las reacciones y explicaciones que damos sobre algo solo adquieran uso y significado solo en cada juego específico. El análisis de los juegos del lenguaje de las obras se enriquece por medio de la retórica puesto que ella tiene a su disposición una gran cantidad de herramientas y elementos explicativos que brindan diferentes posibilidades para aproximarse a la obra en detalle, que no chocan con las reglas indeterminadas de los juegos del lenguaje, al no estar regidos por criterios lógicos y determinados en sentido estricto.

Al enlazar la argumentación estética con la argumentación no lógica se abre un bagaje de posibilidades al momento de dar una explicación, argumentación y emitir un juicio porque ya no nos limitamos solamente a conceptos, palabras o argumentos técnicos, sino que son válidos los gestos, las asociaciones, las expresiones, los sentimientos y las acciones, en tanto los juicios estéticos permiten discusiones universales, pero no dadas *a priori*, sino que dependen del juego del lenguaje en el que se usen y adquieran significado. Lo anterior, permite ver que es posible pensar en el teatro como un medio argumentativo válido, del que se pueden extraer reflexiones y juicios con justificaciones sustentadas adecuadamente, que es posible aproximarse a las cosas sin limitarse a trabajar bajo demostraciones certeras determinadas por criterios lógicos en sentido estricto.

La literatura pone a nuestra disposición infinidad de mundos posibles, juegos del lenguaje que nos permiten aproximarnos de distintas formas a los dilemas que nos atraviesan como seres humanos, puesto que cada mundo nos suscita reacciones y reflexiones diferentes que podemos comparar, asociar y debatir intersubjetivamente. Esto lo hace a través de la ficción y de la retórica, que logran adherir y convencer a los lectores por medio de recursos narrativos que intensifican las acciones, que caracterizan los personajes, que complejizan o simplifican un contexto, que juegan con nuestra imaginación y nuestros juicios, puesto que implícitamente nos dan indicios de unas ideas específicas a las que quiere apuntar el autor, pero al mismo tiempo la forma en que se presentan y se armonizan estos elementos permiten que el lector los examine a la luz de sus propios descubrimientos e interpretaciones. Esto permite que los lectores puedan valorar y hacer juicios sobre la obra deliberadamente, puesto que ésta en ningún momento se impuso ni apelo a la manipulación por medio de emociones para captar su atención y generarle una reflexión. El papel del sujeto en la reflexión es activo y sus juicios se sustentan en argumentos contruidos cuidadosamente.

#### **4. Análisis teatral**

“El teatro es un crisol de civilización.

Es un lugar de comunión humana.

Todos sus aspectos exigen ser estudiados.

Esta parte est́ dedicada al ańlisis de las tragedias que permiten ver la tensi3n entre la justicia y la venganza y que demuestran e ilustran c3mo es la argumentaci3n teatral. Esta secci3n comprende lo siguiente: ańlisis de *Las Euménides*, ańlisis del *Caballero de Olmedo* y ańlisis de *La Tragedia espa~ola*.

#### 4.1 Ańlisis de *Las Euménides* de Esquilo

*Las Euménides* es la ulti3ma parte de la *La Orestiada*, escrita por Esquilo. En esta, Esquilo presenta la noci3n de justicia que para 3l debe presidir el mundo, es decir, aquella que consiste en reparar un crimen o resarcir una injusticia a partir de otra, que termina llevando a los actores a ejecutar una nueva venganza (Guzḿn. A. *Introducci3n al teatro griego*.2005.79). En esta ulti3ma parte de la trilogía, Orestes, atormentado por las Erinias como castigo por matar a su madre, ha huido a Delfos para eliminar su culpa y buscar la protecci3n de Apolo. El dios obliga a Orestes a trasladarse a Atenas para que un tribunal, el Are3pago ateniense asistido por la diosa Atenea, conceda justicia en su caso e intente poner fin a la violenta serie de asesinatos cometidos por los de su ascendencia (Esquilo. *Tragedias Completas*.1986. 381-438).

El siglo V a.c. 3poca cĺsica, se caracteriz3 por el predominio pol3tico, comercial y cultural de Atenas, el surgimiento de la democracia y el florecimiento de la tragedia. Aunque los ciclos legendarios, como el troyano o el tebano, y los grandes h3roes, como Heracles, Jas3n, Edipo, sirven de tel3n de fondo a la tragedia, subyacen en ellas asuntos de inter3s actual para los ciudadanos de la polis, dado que la tragedia permitía el encuentro con los l3mites de la condici3n humana y con las leyes que regulan tal condici3n en el contexto cívico, a la par que posibilitaba y fomentaba la unidad de los ciudadanos. Pero la tragedia no s3lo reunía al pueblo, sino que tambi3n –y sobre todo-, lo educaba (esto es, tenía una funci3n pedag3gica- e identificadora- constructora de identidad social-, en la sociedad ateniense). (Pastor Cruz; 997)<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Pignarre, Robert. *Historia del teatro*. 1962. Print. Pá3. 6.

<sup>15</sup> Tomado de: Herńndez, Henr3quez, M.M. *La justicia en la literatura griega*. 2015. Pag.132.

“Esquilo es considerado por muchos estudiosos como el padre de la tragedia y en su obra se puede apreciar la preocupación que tiene por el mejoramiento de su pueblo; él quiere enseñar por medio de sus obras “la insuficiencia de la acción humana” y la “conciliación por medio de la justicia” (Rojas Otálora; 1985, p. 179).”<sup>16</sup>

El énfasis del análisis de esta obra va a estar en la manera en que se manejan aquí las nociones de justicia y venganza y cómo la estructura, elementos de la obra y su relación con los personajes influyen en la manera en que estas dos nociones se desarrollan dentro de la historia. Por lo tanto, este análisis va a centrarse en las valoraciones y reflexiones que podrían surgir frente a los actos cometidos por Orestes frente al homicidio de su padre, que fue cometido por su madre, y reflexionar sobre los temas que entran en conflicto en esos actos, es decir, la venganza que lleva a cabo Orestes contra su madre y la justicia que se refleja en la parte final de la obra en el juicio a Orestes por matricidio que cometió.

El primer manejo que se le da a las nociones de justicia y de venganza, se evidencia en los siguientes versos donde Apolo se dirige a las Erinias. En este discurso se refleja una resignificación de la acción de Orestes, es decir, el asesinato de su madre deja de verse como venganza para convertirse en justicia.



Vos, Cornelis de. *Apolo y la serpiente Pitón*. 1636-1638. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*.

## APOLO

¡Fuera, os ordeno yo, y a toda prisa,

salid ya de mi templo! Retiraos;

---

<sup>16</sup> Ibidem.

¡dejad ya la profética morada!  
Si no, recibiréis blanca y alada  
sierpe salida de estos arcos de oro,  
y hará brotar la negra sangre humana  
entre estertores, y echar los coágulos  
de sangre que chupasteis. Que no es ésta  
mansión para vosotras adecuada.  
Porque vuestro lugar se encuentra donde  
hay sentencias que siegan las cabezas,  
y vacían los ojos; do hay degüellos;  
donde se aja la flor de los mancebos,  
aniquilando su semilla, donde  
mutilaciones hay, lapidaciones,  
y donde en larga queja el empalado  
lanza sus ayes. ¿No me habéis oído?,  
monstruos abominables de los dioses,  
¿en qué fiestas hacéis vuestras delicias?  
Y a fe que vuestro aspecto es el más apto  
para este horror. La cueva de un león  
de sangre alimentado deberíais  
habitar, pero no manchar, en este  
templo sagrado, a otros. ¡Fuera, Fuera,  
Rebaño sin pastor! Vuestro rebaño  
no lo quiere ninguno de los dioses. (392).

En éste verso, Apolo está haciendo una descripción de las Erinias, que las hace ver como seres monstruosos y despreciables, que no son dignas de estar en su templo. Esta caracterización hace ver las Erinias como una representación de lo instintivo y primitivo, porque su papel es impartir castigos que generan un sufrimiento intenso, despiadado y cruel. Son seres temibles, no tanto porque representan el castigo, sino porque ellas son grotescas y cumplen su papel a través de actos sanguinarios y diabólicos, tanto así que Apolo describe que ellas pertenecen a “la cueva de un león de sangre alimentado”, metáfora que permite hacernos una idea de su perversa presentación. Esta caracterización de las Erinias se opone de esta forma a una parte racional, que se ve reflejada aquí en cierta medida, en Apolo, al presentarlas como indignas de estar dentro de un templo sagrado y de afecto alguno por parte de los dioses, y al sacarlas de su templo profético, diciéndoles: “si no recibiréis blanca y alada sierpe salida de estos arcos de oro”, palabras que en contraste a la descripción demoniaca, expresan mesura.

Ésta caracterización y oposición de Apolo hacia las Erinias, amplía la discusión que se da a continuación, porque da indicios de las posiciones que enmarcan la situación.



Anónimo. *Clitemnestra despierta a las Erinias*. Siglos I-II. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*.

CORIFEO

Príncipe Apolo, escúchame: de cuanto

ha sucedido no eres mero cómplice.

Eres el responsable. Tú lo has hecho.

APOLO

¿Y cómo fue? Amplía tu discurso.

CORIFEO

Tu voz oracular, al extranjero  
que matara a su madre le ordenó.

APOLO

Mi oráculo pidió vengar a un padre.

CORIFEO

Y luego prometiste protegerlo.

APOLO

Sí, que buscara asilo en este templo.

CORIFEO

¿Por qué injurias a sus perseguidores?

APOLO

No merecen pisar el santuario.

CORIFEO

Ésta es misión que tengo encomendada.

APOLO

¿Y qué misión? Dime tu cometido.

CORIFEO

Expulsar del hogar al matricida.

APOLO

Y, ¿si una esposa mata a su marido...?

CORIFEO

Esta sangre vertida no es la suya.

## APOLO

¿No consideras, pues y sin honores  
quieres dejar los juramentos de Hera,  
que las bodas sanciona, y los de Zeus?  
¿Y sin honor a Cipris, que ha quedado  
según tu propia cuenta, desdeñada,  
ella que fuente ha sido para el hombre  
de todas las delicias? Porque el lecho  
do el destino juntó a esposa y esposo  
es más fuerte que todo juramento,  
por ley sagrada protegido. Y si  
tú te muestras tan blanda contra aquellos  
que entre sí se asesinan, y no buscas,  
mirándolos con ira su castigo,  
niego que sea justo que persigas  
a Orestes. Pues estoy viendo que pones  
mucho empeño en un caso, mas que el otro  
lo tomas con más calma. Será Palas  
la que habrá de entender en esta causa. (393-394).

Aquí, en un primer momento, Apolo designa la acción de Orestes como vengativa, al decir que su oráculo mando vengar un padre. Pero cuando él entra a discutir con las Erinias, esa acción ya empieza a adquirir otro significado. Tal resignificación comienza a vislumbrarse cuando dentro de la discusión se hacen importantes las relaciones que se establecían entre Orestes, Agamenón y Clitemnestra. Esto, porque las Erinias consideran que matar a una madre es un acto mucho más despreciable que matar a un esposo, hay un lazo de sangre de por medio y por lo tanto el castigo debe ser severo, lo cual resulta injusto para Apolo, porque solo están

considerando un lado de la situación, ¿por qué la muerte de un padre y esposo no puede ser tan significativa como la de una madre? Este interrogante está dando indicios de que la acción de asesinato no se está juzgando en sí misma, sino que influyen otros elementos, como en este caso el rol y la relación que tiene el personaje asesinado frente a la persona que lo daña.



Cosini, Silvio. *Apolo*. 1540. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*.

#### APOLO

Voy a testificarlo ante vosotros,  
institución augusta de Atenea.  
Fue en justicia. Y yo soy un profeta,  
no he de mentiros. Nunca de mi trono  
profético un oráculo he proclamado  
sobre varón, mujer o algún estado,  
que no me haya dictado Zeus, el padre  
de los dioses. Os invito a atender  
la gran autoridad de este argumento  
y aceptar los principios de mi padre.  
Más que Zeus nunca puede un juramento.

#### CORIFEO

Zeus, pues, según declaras, el augurio

te sugirió que a Orestes ordenaba  
que vengara la muerte de su padre  
hollando los derechos de una madre.

#### APOLO

Sí, porque no es lo mismo que el muera  
sea un noble investido con el cetro  
de Zeus, y a más, a manos de una esposa  
\_que no cometió el crimen con la ayuda  
de un arco impetuoso, cual podría  
hacerlo una Amazona\_ mas del modo  
que vais ahora a escuchar, Palas Atenea,  
y vosotros, que estáis para dar vuestro  
voto en este proceso: Regresaba  
del campo de batalla, do lograra  
en casi todo un éxito notable.  
Ella lo acoge con palabras tiernas,  
... y lo envuelve en un manto, y cuando ya  
lo ha prendido en los pliegues de aquel peplo  
recamado, golpe mortal le asesta.  
Tal fue, como os he dicho, el cruel destino  
del gran hombre caudillo de la armada.  
A ella os la he pintado de este modo,  
para que el pueblo, que ha de dar el fallo  
sienta en su pecho el diente de la ira. (417-418).

En los versos anteriores la resignificación de la acción de Orestes se hace evidente, Apolo está aceptando puntualmente que la acción de Orestes es justa, porque lo que lo motivo a asesinar a su madre fue la intención de honrar a su padre, que ante los ojos de Apolo, es un acto que tiene más gravedad, dado que en este contexto de la antigua Grecia la figura del padre representa un rol superior. Esto muestra que en la obra de fondo se está enfrentando una concepción patriarcal con una matriarcal representada por las Erinias, que es parte de la “textura” de mundo que influye en la evaluación del matricidio.

#### CORIFEO

Lo dices tú; pero yo si no alcanzo  
justicia, en mi venganza voy a ser  
para esta tierra un fardo muy pesado.

#### APOLO

¿No es justo hacer el bien al que te ha honrado,  
en especial cuando él te necesita?  
No alanzarás victoria este pleito,  
pronto vomitarás esa ponzoña  
que ya no habrá de ser en el futuro  
Pesada carga para tu enemigo. (422-423).

Aquí Apolo muestra que el acto de Orestes al concebirse como justo, no debe ser castigado por las Erinias. Pero este aspecto desarrollado anteriormente, no es el único que interviene en las nociones de justicia y venganza que atraviesan las acciones de Orestes, Clitemnestra y las Erinias.

*(Se abre ahora la puerta del templo, y se ve a ORESTES con los atributos del suplicante. A su lado duermen las Erinias. Orestes tiene a su lado una espada.)*

## ORESTES



Moreau, Gustav. *Orestes and the Erinyes*. 1891.

¡Soberano

Apolo, tú que la maldad ignoras!

Y, puesto que la ignoras deberías  
mostrar tu valimiento. Es tu poder  
aval de la justicia.

## APOLO



Michael Runkel. *La vía sagrada, Templo de Apolo*. National Geographic España. Delfos, el oráculo del dios Apolo.

Yo no voy

a traicionarte, no. Protector tuyo  
hasta el final, de lejos y de cerca,  
no voy a ser contra tus enemigos  
blando jamás. Ahora ya rendidas  
puedes ver a estas furias por el sueño,  
a estas abominables criaturas,

viejo brote de un antiguo pasado,  
como quienes no se tratan ni los dioses  
ni los hombres ni las fieras. Nacieron  
para el mal, pues que habitan la horrorosa  
tiniebla, y, en la entraña de la Tierra,  
el Tártaro, el encono de mortales  
y de los dioses del Olimpo. Tú,  
Escapa, sin embargo, y no te muestres  
cobarde en modo alguno. Tras tus huellas  
correrán a través del continente  
doquiera que tu planta vagabunda  
pise, allende el mar y las ciudades  
que las ondas circundan. No desistas,  
sin embargo, en tu empeño; y cuando llegues  
a la ciudad de Palas, esta imagen  
antigua, abraza arrodillado. Allí  
disponiendo de jueces y de frases  
seductoras, un medio hemos de hallar  
para poder, definitivamente  
liberarte de tu infortunio: pues  
yo fui el que te ha inducido a dar la muerte  
a tu madre. Recuerda mis palabras.  
No domine el temor tus sentimientos.  
Y tú,

*(A HERMES.)*

Hermes, sangre de mi sangre, e hijo  
de un mismo padre, has de velar por él.  
De acuerdo con tu nombre sé un pastor  
que a su destino lleve al suplicante.  
Zeus mismo reconoce a los proscritos

aquel respeto que al mortal le llega

Con el apoyo de una fausta suerte.

*(Salen todos.)* (386-388).

En los pasajes anteriores, podemos ver que la forma en que Apolo le expresa a Orestes que no lo va a traicionar, dice mucho de su posición frente a él, está aceptando que Orestes no es un criminal. ¿Pero por qué Apolo toma esta actitud frente a Orestes?, ¿qué hace que él quiera evitar que las furias lo castiguen? El lenguaje en el que se expresa Orestes, puede darnos una pista, puesto que fortalece la representación de la racionalidad en Apolo al concebirlo así: Soberano “Apolo, tú que la maldad ignoras”, esa forma de expresarse ya nos indica que Apolo representa una figura superior a él y que es digno de su respeto; “es tu poder aval de la justicia”, Aquí Orestes está suponiendo de antemano que Apolo puede evitar que lo castiguen, porque su forma de actuar es opuesta a la de las Erinias.

Por otro lado, esta estructura en que se presenta la obra, también permite situarse de forma más clara dentro del contexto o espacio en el que se está desarrollando la acción y en que se encuentran los distintos personajes, como por ejemplo: cuando antes de que iniciara el diálogo de Orestes se aclaró que, ahora la puerta del templo se abriría, lo cual permite entender que en el templo es donde se desarrollaría lo que se presentaría a continuación. Además de que nos dice mucho de las intenciones implícitas del autor en la caracterización de Orestes, ya que para él se abren las puertas del templo aun cuando tiene una espada en mano, lo cual podría ser inquietante, debido a que como los templos son sagrados, regar sangre perversamente está censurado. Además como bien expreso Apolo anteriormente ante las Erinias, en el templo no hay lugar para seres que llevan a cabo acciones tan violentas. Esto evidencia una vez más que las particularidades que comprenden a Orestes y su acción son las que determinan la valoración de sus actos, de otra manera no lo aceptarían en el templo.

Cuando Apolo dice cuando llegues a la ciudad de Palas, evidencia que los actos posteriores tendrán lugar en Atenas. Esto nos dice mucho sobre la situación política dentro de la que se enmarca la obra, y de cómo esta influye en las concepciones que Esquilo presenta implícitamente, puesto que, en Atenas una concepción equivocada de los asuntos éticos había sido reemplazada por la sabiduría que representaba Atenea, como veremos más adelante. Esta nueva concepción se oponía a la representada por las Erinias y “aceptada por los dioses antiguos: Venganza, porque los dioses olímpicos buscaban representar “la organización estatal” y por lo tanto, la justicia racional (Esquilo. 1986. Pág. 91, nt2). Y por último, cuando,

retoma una descripción de las Erinias, Apolo dice: ya rendidas por el sueño puedes ver a estas furias, criaturas abominables con quienes no se tratan ni los dioses, ni los hombres ni las fieras. La manera en que Apolo se dirige las Erinias refleja porque Orestes les teme, es decir, por lo horribles y despiadadas que son. Esta descripción juega con un rico elemento retórico que le permite al lector imaginarse a unas criaturas espantosas a las que seguro él también les temería.

#### ESPECTRO DE CLITEMNESTRA



Servidori, Domenico Maria. *Muerte de Egisto y Clitemnestra*. 1774. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*.

Venga dormir. ¿para qué necesito  
yo gente amodorrada? Y, entretanto,  
de vuestra protección desatendida  
no cesa de sonar en mis oídos  
entre las almas, <<he matado >>, y ando  
entre sombras envuelta en el oprobio.  
Porque os hago saber que allí me acusan  
de un horrendo pecado, y, sin embargo,  
después de haber sufrido tan horrible  
trato de aquellos seres más queridos,  
ni un solo dios se indigna por mi suerte,  
degollada por manos matricidas.

*(Se desgarró la túnica y muestra sus heridas) (388).*

La manera en que Clitemnestra se expresa refleja lo que la atormenta, logra transmitir a través de esas palabras su desconcierto y sufrimiento ante la venganza ejecutada por su hijo y el hecho de que hasta ahora no se haya hecho justicia por su crimen, el sufrimiento se puede ver a través de la intensidad que refleja cuando dice: no cesa de sonar en mis oídos entre las almas, <<he matado >>, y ando entre sombras envuelta en el oprobio; el usar esas palabras específicamente hace que el lector se haga una idea más cercana de la experiencia, es decir, que empatice con el dolor y la angustia de Clitemnestra, porque el lenguaje se manifiesta como un elemento retórico que logra convencer al lector al describir con tanto detalle y cuidado los sentimientos de Clitemnestra. La última parte de este acto, es decir, se desgarró la túnica y muestra sus heridas, enfatiza más en el drama de la acción y por lo tanto, intensifica la conexión con su sufrimiento, porque lo describe dramáticamente. Pero en esto mismo, se evidencian ciertas tensiones con las ideas ya expuestas referentes a hacia donde quiere dirigir Esquilo implícitamente la valoración de la acción dramática de Orestes, que como hemos visto hasta ahora es a la justicia. Si esto es así por qué se enfatiza en el sufrimiento de Clitemnestra y en mostrarla desde una perspectiva que logra crear empatía, y que puede llegar a hacer que Orestes se considere vengativo. Podríamos pensar que Esquilo juega de esta manera con la caracterización de sus personajes, para no hacer evidente sus propias concepciones, para no sesgar desde el principio la acción dramática y para darle un papel activo al lector. Si esto no fuera así no podríamos concebir la oposición entre un acto justo y uno vengativo y no entenderíamos por qué las Erinias quieren llevar a cabo tales actos atroces, los argumentos serían planos al solo mostrar los padecimientos de Orestes; restándole importancia de esta manera al análisis de las particularidades, que como hemos visto sí juega un papel en el juicio que se hace de la acción.

Por otro lado, el coro, es decir, la parte de Las Erinias, las deidades que representan la venganza, también hace énfasis en los detalles estéticos de la obra, que logran adherir el lector a las situaciones y dilemas representados:

#### CORO

He aquí una prueba, y bien patente, de  
que éste es nuestro hombre. Así que sigue  
del mudo delator estos indicios.

Porque al igual que un perro a un cervatillo  
herido, tras él vamos, persiguiendo

la sangre que gotea. Y mis entrañas  
palpitan de fatiga por dar caza  
a este hombre. He recorrido todos  
los lugares del mundo, y, en mi vuelo  
sin alas, en mi búsqueda, he cruzado  
el mar entero como veloz nave.

Y ahora él está oculto en un rincón:  
sonríe el olor de sangre humana. (396).

La forma en la que las Erinias se expresan sobre Orestes hace notoria su sed de venganza, lo cual enfatiza a un más en el temor de Orestes y en la situación en la que se encuentra. Y por otra parte, en las primeras líneas de estos versos las Erinias emplean un lenguaje judicial, puesto que hablan de pruebas que comprometen a Orestes, es decir, aquellas evidencias que se usan en la justicia racional para justificar actos y argumentos. El que las Erinias se expresen de esta forma, refleja que las Erinias no se oponen completamente a los criterios de la justicia racional, porque no están actuando instintivamente sin consideración alguna, sino que se están asegurando de que efectivamente es él a quién deben castigar. Pero después se nos presentan como un personaje contradictorio, puesto que dejan este lenguaje legal para pasar de nuevo a uno instintivo, al presentarse como persiguiendo a un perro cervatillo (designa inocencia) impulsadas por una fuerte sed de venganza, de verter sangre por sangre, lo cual no resulta nada racional, ni justo, sino que más bien vuelven a desdibujar su inclinación a un deber legal.

#### CORO



Adolphe, William, Bouguereau. *Orestes perseguido por las furias*. 1862. Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia. *Chrysler Museum of Art*.

Verás lo que recibe

allí, cual la Justicia  
exige, aquel mortal que haya pecado  
contra un huésped o un dios,  
o bien contra sus padres, a sabiendas  
de lo que hacía. Bajo tierra  
es Hades un terrible  
exactor de mortales: con su mente  
en donde toda acción es registrada,  
él lo contempla todo. (397).

En este verso, el carácter contradictorio de las Erinias se hace presente, pero para desdibujarse por completo, ya que aquí sí declaran puntualmente que son portadoras de justicia universal, en tanto su papel exige que se hagan presentes ante cualquier mortal que haya pecado sea contra los padres o los dioses, es decir, que no se interesa por el contexto ni las particularidades como si lo hacía por ejemplo Apolo frente a Orestes. Ellas evalúan es quién hizo qué para presentarse, aunque en un principio parecían estar muy arraigadas a una concepción matriarcal.

El que la lectura de las acciones de Orestes y sus implicaciones, es decir, la furia de las Erinias y el juicio en el Areópago, sean capaces de influenciar y hacer que el lector se adhiera a ellas, se reflejará en la medida en que los lectores actúen ya sea de acuerdo a la concepción de justicia racional o a la instintiva entre la que se mueven los personajes; es decir, aquella en la que un daño recibido se compensa causándole un daño igual o superior a aquel que nos dañó, lo que se conoce también como venganza, o si por el contrario en su vida cotidiana el lector actúa en pro de la forma de justicia que tiene lugar en el juicio, que se verá más adelante. Puesto que aquí se están presentando de esta forma dos versiones de justicia, pero que la manera de revelarlas al lector es muy particular, ya que en unos puntos resultan indistinguibles como al principio en Orestes, en otros se hace clara la diferencia, cuando contemplamos las particularidades y el contexto de Orestes y luego parecen combinarse en algún punto en las Erinias; pero igual lo que está de fondo es que una de ellas es superior, a saber, la racional como la presenta Atenea más adelante, al considerar las circunstancias de Orestes y absolverlo de su culpa.

En los versos anteriores podemos ver relacionado la caracterización de las Erinias con su papel en la obra, es decir, encarnar y representar la justicia “instintiva”, también llamada venganza. La manera en que estas furias se expresan demuestra su personalidad malévol y demoniaca, y

lo que dicen que le van a hacer a Orestes hace visible ese carácter vengativo y despiadado que las incita a querer impartir esa clase de justicia. Esto, muestra que, si bien la personalidad y caracterización del personaje es importante para que actúe de una u otra forma, también lo es la concepción de justicia que presentan ellas en los versos anteriores, la justicia de leyes absolutas, que no concibe capturar el contexto de los personajes que ejecutan la acción trágica. Esta justicia “instintiva”, se opone a la justicia “racional”, dado que está última en vez de incitar a llevar a cabo actos violentos motivados por un instinto “animal”, considera más bien: el que Orestes lo que quería era hacer justicia por la muerte de su padre, quien no merecía tales actos atroces, y el contexto en el que obró.

### ATENEA



Anónimo. *Palas Atenea*. Siglo XVIII. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*.

Oíd lo que dispongo, oh habitantes  
del Ática, que hoy, por vez primera  
en un pleito juzgáis de asesinato.  
Desde ahora en adelante  
y para siempre, tendrá  
como tribunal augusto,  
de Egeo el pueblo, esta corte.  
Y en esta colina de Ares,  
asiento y campo de aquellas  
Amazonas que marcharon  
contra la ciudad, un día,

por su odio hacia Teseo  
-y que en aquella ocasión  
edificaron las altas  
torres de esta ciudadela,  
donde a Ares sus sacrificios  
ofrecían, y por ello  
roca y monte recibieron  
el nombre que llevan-, digo,  
pues, que en esta roca el miedo  
y el respeto, hermano suyo,  
lejos del crimen habrán  
de mantener, noche y día,  
al ciudadano, entre tanto  
no subviertan estas leyes.  
Si en su caudal viertes lodo  
y turbias corrientes, y  
ensucias el agua clara,  
no tendrás agua potable.  
Ni disciplina excesiva,  
pues, ni gobierno despótico,  
que tales son los principios  
que aconsejo respetar  
sin, empero, eliminar  
de la ciudad para siempre  
todo temor. Pues si nada  
teme, ¿qué hombre va a seguir  
el recto camino? Si  
sentís justa reverencia  
hacia este tribunal,  
en él habréis de encontrar

un protector baluarte  
de esta tierra, de este estado,  
cual no ha conocido nadie  
ni en Escitia ni de Pélope  
en la tierra. Y será virgen  
de corrupción, y severo,  
venerable, en vela siempre  
por proteger al dormido:  
tal es el consejo que  
yo instituyo, protección  
eterna de esta ciudad.  
He aquí el largo discurso que dirijo,  
sobre el futuro, a mis conciudadanos.  
Pero ahora el momento ya es llegado  
de poneros de pie, y vuestro voto  
depositar, y emitir la sentencia  
manteniéndoos fiel al juramento.  
He dicho.

*(Los jueces se levantan y van depositando sus votos en las urnas) (420-421).*

Las motivaciones de Atenea para ejercer esa justicia “racional” son, por un lado, el hecho de que ella quiere arreglar el conflicto entre Orestes y las Erinias de la mejor forma posible, es decir, sin que se cometan más crímenes o se generen más dilemas prácticos. Y por otro lado, que ella concibe los actos cometidos por Orestes, es decir, el asesinar a su madre, como una forma de impartir justicia “racional” por el asesinato de su padre, perpetrado por Clitemnestra, en la medida en que él considero la situación al cometer tal acto, es decir, él no pensó en derramar sangre por sangre, sino en que las circunstancias en que murió su padre Agamenón exigían que él lo honrara, puesto que lo que su madre hizo fue un acto de traición.

Por otro lado, Atenea presenta aquí, su caracterización a través de un recurso muy interesante, que es al mismo tiempo lo que podría explicar por qué los jueces se terminan inclinando hacia su posición de considerar el contexto en el que obra Orestes. Lo que hace Atenea es comprar de alguna forma las Erinias con un régimen político, a saber la tiranía, puesto que dice que ellas

serán las protectoras de ese Estado, donde su papel debe ser severo y despótico de tal forma que los ciudadanos no pudieran subvertir las leyes, que son criterios por los que se rige un sistema tiránico y dictatorial. Además de que expresa puntualmente que ella está aconsejando seguir estos principios para mantener lejos el crimen, lo cual no sería posible si el temor no está presente. Lo que vemos entonces es que Atenea está vendiendo su ideal de justicia racional como un ideal político, puesto que en la época de esta tragedia había un régimen monárquico. Esta situación podríamos conectarla entonces con la inclinación de los jueces hacia la propuesta de Atenea.

CORIFEO

Interroga y emite un recto fallo.

ATENEA

¿El juicio de este pleito me confías?

CORIFEO

El honor te concedo que mereces. (407).

Sí conectamos este verso con los planteamientos anteriores, podemos ver que el que las Erinias acepten los ideales y los planteamientos de Atenea, se debe a que ellas van a seguir jugando un rol importante dentro de la evaluación de las acciones humanas, manteniendo los criterios de su justicia, es decir, las leyes absolutas, pero con la diferencia que ahora tienen un aval y no pueden acudir a la violencia ni a actos diabólicos.

La pregunta ahora, es por qué Atenea y en general los dioses que se encontraban en el Areópago consideraron que lo que hizo Orestes fue una acción justa y que por lo tanto no debía ser castigado por las Erinias ni por nadie. Una primera aproximación a esta cuestión aparece cuando Orestes, Apolo y las Euménides exponen su situación y sus argumentos ante todos en el Areópago.

ATENEA

Mi privilegio es votar la postrera.

Y yo voy a votar en pro de Orestes.

No me parió una madre, y siempre, en todo,

salvo en tomar esposo, me he encontrado  
del lado del varón. Soy, sin reserva,  
del bando de mi padre. De este modo,  
no prefiero el destino de una hembra  
que muerte dio a su esposo, de una casa  
dueño y señor. Orestes gana el pleito  
aunque haya empate. Así que, sacad pronto  
los votos de las urnas, quienes  
tenéis a vuestro cargo esta tarea.

*(Se sacan los votos de las urnas).* (423-424).

En estos versos, aunque parece haber un argumento que podría explicar la evaluación de los juicios hacia Orestes, no es así, dado que aquí no se evidencia la justicia racional, en la que se considera las circunstancias y el contexto en el que obró Orestes, sino que se vuelve a hacer presente la concepción patriarcal que en un momento se evidenció en Apolo y que aunque es un criterio de contexto, en Atenea se presenta de manera muy machista y arbitraria, por la forma en que se expresa en este verso.



John, Singer Sargent. *Orestes perseguido por las Furias*. 1921. Museum of Fine Arts, Boston. *Museum of Fine Arts*.

## ORESTES

¡Oh soberana Atenea! Antes que nada  
esa gran inquietud borrar quisiera  
que aflora en tus palabras; pues no soy  
suplicante que espera aguas lustrales,  
ni me he sentado al lado de tu imagen  
con las manos manchadas. Buena prueba  
de todo te daré: es ley que el reo  
no debe abrir la boca hasta el momento  
en que le moje de una res la sangre  
que un purificador habrá vertido.  
Hace ya tiempo, en otra casa, el rito  
cumplí con reses y corrientes puras  
de agua lustral. Así pues, te lo pido,  
aleja de tu pecho este cuidado.  
En cuanto a mi linaje, prontamente  
vas a saberlo: yo soy un argivo.  
Mi padre, Agamenón, tú lo conoces,  
era el caudillo de los héroes que  
un día se embarcaron. Destruiste  
con su concurso la ciudad de Troya.  
Murió este rey, no muy honrosamente,  
al volver a su casa; que mi madre  
con sus negros designios le dio muerte  
con una red traidora, testimonio

de aquel crimen que un día en la bañera  
había cometido. A mi regreso  
—pues antes he vivido en el destierro—  
a mi madre maté, yo no lo niego,  
vengando, con su muerte, la del padre.  
Y de todo fue Loxias responsable,  
junto conmigo. Con muchos dolores  
—aguijones del alma— amenazóme  
si contra los culpables yo dejaba  
de cumplir su mandato. Tú, sentencia  
si obré o no con justicia, pues lo acepto,  
sea el que sea el fallo que tú emitas. (407-408).

A lo que se llega entonces, es que Orestes es liberado del castigo y de la tortura por parte de las Erinias, a pesar del sufrimiento de Clitemnestra, debido a que los jueces y Atenea consideran que sus actos son justos, puesto que lo que él quería era impartir justicia por el asesinato de su padre Agamenón, por quien su madre no tuvo consideración alguna, sino que fue la que llevo a cabo tal atrocidad. Atenea consideraba que la muerte de su padre sí era un verdadero acto injusto, que el asesinato de Orestes hacia su madre era justificable y se salvó de la furia de las Erinias también por su “textura” del mundo, es decir, sus motivaciones para matar a su madre y lo que pensaba, es decir, que matar a Clitemnestra era lo correcto y lo que influía en ello, la manera en que su madre lo mato, lo deshonrosa y trágica que fue su muerte y el sufrimiento que Orestes padecía a causa de esto, ya que las Erinias lo querían atormentar hasta el punto de enloquecerlo.

La concepción de justicia “instintiva” representada por las Erinias, y la concepción de justicia “racional” representada por Atenea, los dioses y jueces en el Areópago manifiestan la diferencia entre la justicia y la venganza. Y la diferencia es que la venganza se fundamenta en una naturaleza instintiva que busca ocasionar un mal igual o mayor al que se recibió, es decir, hacer en este caso que Orestes sufriera y se atormentara de la peor manera, como castigo por

haber matado a su madre Clitemnestra. Ante los ojos de las Erinias, esta era la única manera. Mientras que la justicia racional, se basa en la consideración de las circunstancias y el contexto que rodea al personaje que ejecuta la acción, que se asemeja a la tesis de la “textura” del mundo que atraviesa este trabajo en general; buscando que no se cometan más crímenes o actos dramáticos que podrían afectar a más personas, sino que intenta que todos los afectados sean compensados de una forma que no implique violencia, tal y como se refleja al final de la obra, en el que la intervención de varios es la que toma la decisión final. Esta situación la podríamos equiparar a la idea de verdad y audiencia en Perelman, ya que es la comunidad la que dictamina la validez de los juicios, como en este caso los jueces en el Areópago. Orestes finalmente no es castigado por las furias, y estas últimas pasan a hacer parte de esa justicia institucionalizada convirtiéndose en las Euménides, lo que muestra la calidad de los recursos retóricos de la obra, puesto que logran darle un giro dramático sin que resulte contradictorio.



Anónimo. *Esquilo*. Siglo XVIII. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*.

La justicia institucionalizada que triunfa al final de la obra, demuestra una solución práctica a los dilemas que atraviesan la obra. Esto permite pensar que Esquilo de fondo en el fondo estaba defendiendo una concepción ética, en que las acciones no deben ser juzgadas y valoradas por su descripción universal, es decir, quién hizo qué, cuál fue el resultado de determinada acción; más bien tras examinar y considerar todas circunstancias y motivos que llevaron a ella.

Los lectores logran adherirse a una noción de justicia racionalizada, en la medida en que el análisis y examen de las motivaciones y situaciones que llevaron a que Orestes matara su madre, es decir, lo injusta, trágica y deshonrosa que había sido la muerte de su padre, y el que se sintiera obligado por Loxias a no dejar impunes a los culpables; permite que el lector puede capturar todas las posibilidades y salidas que pudo tener el personaje, es decir, puede comparar sus propias interpretaciones para después conectarlas con las que presenta la obra. Y así poder formar un juicio más deliberado y no completamente determinado por lo que muestra el autor.

Por otro lado, la tragedia se sirve principalmente de la “piedad” y el “terror” para suscitar en los espectadores lo que se denomina *Catarsis*, que hace referencia a un efecto purificador o purgatorio, en términos de Aristóteles una agitación del espíritu y una descarga afectiva en el amor. El espectador experimenta la *Catarsis*, en la medida que se puede identificar con el héroe trágico, con su situación que lo atrapa entre la piedad y el terror, es decir, que el experimentar de alguna manera esas pasiones a través del personaje, le permite purgarse como tal de sus propias pasiones, en este caso la piedad y el terror (Perinelli. 2011. V, I. Pág. 123). La piedad y el terror se producen por medio de lo que Aristóteles denominó *peripecia* (cambio de fortuna en los personajes, como ejemplo de la felicidad pasa a la desesperación), *anagnósis* (pasar de la ignorancia al conocimiento) y *patético* (acciones destructoras y olorosas, como los asesinatos) (ibid. 125). Y estos elementos estuvieron presentes dentro de esta tragedia, como por ejemplo con la caracterización de las Erinias y su persecución a Orestes, y el sufrimiento de Clitemnestra que como ya vimos se representaban de forma muy intensa.

#### 4.2 Análisis de *El caballero de Olmedo* de Félix Lope de Vega



Cajés, Eugenio. *Retrato Félix Lope de Vega*. 1627. Museo Lázaro Galdiano, Madrid. *Museo Lázaro Galdiano*.

*El Caballero de Olmedo* es una tragicomedia del siglo de oro, escrita por Félix Lope de Vega, que está compuesta por tres actos, en donde los dos primeros tienen un desarrollo tranquilo y cómico y el último es más trágico. En esta obra se aprecia una mezcla de elementos cómicos y burlescos por parte de algunos personajes secundarios<sup>17</sup>, como Tello y Fabia, además de una

---

<sup>17</sup> "Las obras del Siglo de Oro se distinguen por la imaginación de sus asuntos, una poética manera de presentarlo y su concepción como espectáculo que comprendiera todas o la mayoría de las ramas del arte" (Oliva. 2010. Pág. 47).

“lucha angustiada contra un destino ineluctable” (Pérez, J. Introducción, *El caballero de Olmedo*. 21).

Los actos que componen esta obra son los siguientes: 1 Alonso se enamora de Inés: la obra narra la historia de Don Alonso, un caballero noble de Olmedo que viaja en compañía de su fiel sirviente Tello hasta la feria de Medina. En el camino, Don Alonso cae rendido ante los encantos de una dama vestida de labradora, Doña Inés. Para conquistar y conseguir el amor de esta encantadora dama, Don Alonso contrata a Fabia para que le entregue una carta de amor. 2 Encuentro de Inés y Alonso: Fabia se hace pasar por una vendedora de cosméticos para poder entregar la carta, porque aparece Don Rodrigo, el prometido de Doña Inés, junto a su amigo Don Fernando. Fabia consigue que doña Inés responda la carta, Tello la lee y se dan cuenta de que doña Inés acepta el amor de Don Alonso; quedan en encontrarse en la casa de ella utilizando como excusa un listón. Cuando llega el momento del encuentro, Don Alonso se encuentra antes con Don Rodrigo y Don Fernando, quienes encuentran antes el listón. Unos días después, Tello y Fabia intentan advertir a don Alonso del peligro que representa el otro pretendiente de Inés ( Don Rodrigo). Doña Inés a estar comprometida pero enamorada de otro, le pide a su padre, Don Pedro, que la libere del compromiso con la excusa de que quiere ser monja y entregar su vida a Dios; Don Pedro accede. 3 Muerte de Alonso, y castigo y venganza ejecutada contra los culpables: Don Alonso asiste a la feria de Medina, donde Don Rodrigo se pone celoso del éxito de Don Alonso y se cae del caballo, pero Don Alonso la salva la vida, lo que aumenta más la tensión entre ellos. Luego de la feria y antes de marcharse a Olmedo, Don Alonso decide ver a doña Inés, pero, en el camino, se encuentra inesperadamente con Don Rodrigo y Don Fernando. Ante esta situación, Don Alonso se siente tranquilo, puesto que de alguna forma Don Rodrigo le debía su vida, pero esto no era razón suficiente para él, puesto que ahí mismo Don Alonso fue asesinado. Después Tello encuentra muerto a su amo y regresa a Medina para pedir al rey justicia por tal acto, quien ordena la ejecución de los instigadores del crimen (Lope de Vega, F. *El caballero de Olmedo*. Pág. 33-164).

Esta obra es relevante para abordar los conceptos de justicia y venganza debido al desenlace, en el que se puede ver una diferencia entre estos dos conceptos.

Lo anterior se refleja en esta obra, en la medida que el argumento principal de la historia versa sobre un amor que no puede darse y que desencadena una tragedia, que le da visibilidad a esa delgada línea que puede separar a la justicia y a la venganza. El punto es que la obra al

representar esto en una situación particular capta muchos detalles que se quedan por fuera en las explicaciones meramente teóricas.

El lenguaje, la interacción entre los personajes y el misterio con el que abordan las situaciones, generan un ambiente muy intenso que atrapa al lector,<sup>18</sup> lo involucra dentro de ese juego del lenguaje en el que se desarrollan los hechos, y hace que pueda tener en cuenta todos los ángulos del dilema, como se puede reflejar en los siguientes versos en que empieza a evidenciarse el amor entre Inés y Don Alonso.



Diego Velázquez. *La Dama del abanico*. 1635. Colección Wallace, Londres, Reino Unido. *El Caballero de Olmedo*.

FABIA

Hay en la villa

---

<sup>18</sup> Los elementos que más se destacaron en el teatro del siglo español, principalmente con la influencia de Lope de Vega fueron: el concepto de “tragicomedia” (ruptura de la tragedia y la comedia como géneros aparte; y se permiten mezclar toda clase de personajes sin censura alguna), “las unidades” (las acciones se relacionan como un todo, y la historia debe tener una extensión prudente en cada acto), “la división del drama” (tres actos, presentación, nudo y desenlace), “el lenguaje” (adecuarse a la cotidianidad e implantarle a los personajes un lenguaje “casto”), “la métrica” (principalmente el octosílabo, pero también la décima, el soneto, el romance, el terceto, la redondilla; a este teatro lo caracterizaba la polimetría), “las figuras retóricas” (“repetición”, “ironía”, “adubitación”, “apóstrofe” y “exclamación”.), “las temáticas” (honra y engañar con la verdad), “la duración de las comedias” (promedio de tres mil versos), “el uso de la sátira” (con “intención de”: ejemplo: denunciar) y la “representación” (elementos de acción en escena) (Perinelli. 2011. V, II. Pág. 334-354); y el arquetipo “donaire”, personaje portador de comicidad que cada poeta o dramaturgo representa a su manera (ibid. 357). Lo más importante del teatro del siglo de oro, se puede concentrar en lo siguiente: “drama de acción”, es decir, los personajes no eran lo más importante sino sus acciones; la “intriga” era lo que impulsaba la historia y la “justicia poética” (medio dramático a través del cual son castigadas y recompensadas las acciones de los personajes) (ibid. 376).

cierto galán bachiller  
que quiere bien una dama.  
Prométeme una cadena  
porque le dé yo, con pena  
de su honor, recato y fama;  
aunque es para casamiento,  
no me atrevo. Haz una cosa  
por mí, doña Inés hermosa,  
que es discreto pensamiento:  
respóndeme a este papel  
y diré que me le ha dado  
su dama.

INÉS

Bien lo has pensado,  
si pescas, Fabia con él  
la cadena prometida;  
yo quiero hacerte este bien.

FABIA

Tanto los cielos te den  
que un siglo alarguen tu vida.

*Lee el papel.*

INÉS

Allá dentro,  
y te traeré la respuesta.

## FABIA

Apresta,  
fiero habitador del centro,  
fuego accidental que abraza  
el pecho de esta doncella. (versos. 375-395).

El diálogo entre Inés y Fabia no se da por medio de un lenguaje claro y directo, sino que más bien se utilizan claves y palabras alusivas que dan a entender el mensaje sin necesidad de decirlo explícitamente. Esto como lectores nos hace sentir más conectados con la historia porque sabemos que detrás de eso se esconde un gran dilema sin entender muy bien aún cual sea esa situación, ese misterio y esa sensación de que algo ocurre nos atrapa. Además de que las expresiones y palabras que usan Inés y Fabia juegan mucho con la imaginación del lector, porque aún no se sabe bien a qué se pueden estar refiriendo, esas analogías que se establecen en el diálogo crean un ambiente de curiosidad que intriga mucho más al lector; como cuando dicen: Inés: “si pescas, con él la cadena prometida” y Fabia: “fuego accidental que abraza...” Es importante este misterio con el que se presenta la historia desde el inicio, puesto que es una forma de indicarle al lector la idea que está de fondo en este amor que empieza a vislumbrarse entre doña Inés y Don Alonso. Lope de Vega, nos está situando de entrada en una situación complicada, que se refleja aquí en el hecho de que la comunicación de Don Alonso y Doña Inés se tenga que dar por medio de una intermediaria, Fabia.



Juanes, Juan de. *Retrato de un Caballero Santiaguista*. 1560. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*.

## ALONSO

Amor, no te llame amor

el que no te corresponde,  
pues que no hay materia adonde  
no imprima forma el favor.

Naturaleza, en rigor  
conservó tantas edades  
correspondiendo amistades,  
que no hay animal perfecto  
si no asiste a su conceto  
la unión de dos voluntades.

De los espíritus vivos  
de unos ojos precedió  
este amor que me encendió  
con fuego tan excesivo.

ALONSO

Dos imposibles, bastantes,  
Fabia, a quitarme el sentido:  
que es dejarla de querer  
Y que ella me quiera.

ALONSO

Tello, un verdadero amor  
en ningún peligro advierte.  
Quiso mi contraria suerte  
que hubiese competidor  
y que trate enamorado,

casarse con Doña Inés.

Pues, ¿ qué he de hacer, si me ves

celoso y desesperado?

no creo en hechicerías,

que todas son vanidades;

quien concierta voluntades

son méritos y porfías.

Inés me quiere; yo adoro

a Inés, yo vivo en Inés.

#### ALONSO

Cuando mi amor no fuera

de fe tan pura y limpia,

las perlas de sus ojos

mi muerte solicitan.

Llorando por mi ausencia

Inés quedo aquel día,

que lágrimas fueron

de sus palabras firma.

Bien sabe aquella noche

que pudiera ser mía;

cobarde amor, ¿ qué aguardas,

cuando respetos miras?

¡Ay Dios! ¡qué gran desdicha

partir el alma y dividir de la vida! (Versos. 5-1655).

Esto podría estar revelando una distancia entre estos dos personajes, que simboliza un amor prohibido, aventurero y en cierta medida imposible, porque de otra manera su interacción sería directa, y no se acudiría al elemento retórico del lenguaje en clave para presentar los hechos, el amor que nace de Don Alonso hacia doña Inés y la posible repuesta de ella. Pero por qué el autor quería presentar la acción y situación principal de ésta manera, puede pensarse, que con esto Lope de Vega quería enfatizar en la caracterización de Don Alonso como caballero, al mostrarlo como un personaje noble, de gran “sensibilidad amorosa” y de valor para la aventura y el riesgo, características que requiere un amor que debe encubrirse, puesto que se expone a grandes peligros, como los que más adelante desencadenan la acción dramática.

Pero no solo el lenguaje permite crear ese ambiente misterioso que atrapa al lector, puesto que también en algunos pasajes se presencian algunos elementos desconocidos y asombrosos, como se puede ver en lo siguiente:



Castillo de la Mota. Medina del Campo, España.

*(Al entrar, una Sombra con una máscara negra y sombrero,  
y puesta la mano en el puño de la espada, se le ponga delante).*

ALONSO

¿Qué es esto? ¿Quién va? De oírme

no hace caso. ¿Quién es? Hable.

¡Que un hombre me atemorice,

no habiendo temido a tantos!

¿Es don Rodrigo? ¿No dice

quién es?

SOMBRA

Don Alonso.

ALONSO

¿Cómo?

SOMBRA

Don Alonso

ALONSO

No es posible.

Mas otro será, que yo

soy don Alonso Manrique.

Si es invención, ¡meta mano!

Volvió la espada. Seguirle

desatino me parece.

¡Oh imaginación terrible!

Mi sombra debió de ser...

Mas no, que en forma visible

dijo que era don Alonso.

Todas son cosas que finge

la fuerza de la tristeza,

la imaginación de un triste.

¿Qué me quieres, pensamiento,

que con mi sombra me afliges?

ALONSO

Allí cantan. ¿Quién será?

Mas será algún labrador

que camina a su labor;

lejos parece que está,

pero acercándose va.

Pues, ¿cómo?, lleva instrumento

y no es rústico el acento,

sino sonoro y suave.

¿Qué mal la música sabe,

si está triste el pensamiento?

*(Canten desde lejos en el vestuario, y véngase  
acercando la voz, como que camina).*

VOZ (labrador)

Que de noche le mataron

al caballero,

la gala de Medina,

la flor de Olmedo.

ALONSO

¡Cielos! ¿Qué estoy escuchando?

Si es que avisos vuestros son,

ya que estoy en la ocasión,

¿de qué me estáis informando? (..)

VOZ

Sombras le avisaron

que no saliese,  
y le aconsejaron  
que no se fuese  
el caballero,  
la gala de Medina,  
La flor de Olmedo.

ALONSO

En mi nobleza  
Fuera ese temor bajeza.

LABRADOR (voz)

Muy necio valor tenéis.  
Volved, volved a Medina .

ALONSO

¡Qué de sombras finge el miedo!(...)  
¿Muerto yo? Pero es canción  
que por algún hombre hicieron  
de Olmedo y los de Medina  
en este camino han muerto.  
A la mitad del estoy.  
¿Qué han de decir si me vuelvo?  
Gente viene; no me pesa.  
Sí allá van, iré con ellos. (Versos 2255- 2425).

En estos versos podemos ver como tal un elemento desconocido en la acción dramática, que crea una sensación de tensión y de intriga por lo que está experimentando el personaje. Aquí se crea un aire de sobrenaturalidad con la Sombra y la Voz con la que interactúa Alonso. Este

elemento desconocido mantiene al lector atento e involucrado con el personaje, puesto que vemos que esas situaciones por las que está pasando lo están acercando cada vez más a su destino fatal. Este elemento desconocido está muy bien usado dentro de la obra, puesto que no aparece en un solo instante, sino que más bien es progresivo, dado que aquí aparece primero la sombra y después aparece la voz.

Este elemento sobrenatural tiene una relevancia retórica dentro de la obra, puesto que se está acudiendo a la intriga para hacer presente que se avecina una acción dramática para Don Alonso, pero lo cual no es una novedad para él, dado que desde un principio presentía su fatal destino; y aun así cuando le vuelven a advertir toma la decisión de continuar y enfrentar lo que se venga, lo que reafirma su caracterización de Caballero noble y con gran valor, que está dispuesto a desafiar a su destino, teniendo todas las probabilidades de perder. Lo que hace entonces este elemento es crear una repercusión trágica, que genere tensión y que empaticemos más con Don Alonso, lo cual se hace más intenso al saber que va a perder, puesto que su muerte ya ha sido planeada. El siguiente verso es uno de los que muestra que Don Alonso ya presentía su destino.

ALONSO

Vime sentenciado a muerte,

porque el amor me decía:

mañana mueres, pues hoy

Te meten en la capilla. (Versos.155- 158).

Por otro lado, a través de esta situación misteriosa y enigmática, el personaje no solo se expresa sobre aquello que está viendo o por lo que está siendo afectado, sino que también exterioriza o hace visible cómo se está sintiendo frente a eso. Y esto último se revela a partir de otro recurso que para lo que está ocurriendo resulta muy acertado, y es el monólogo en el que se presenta el diálogo de Don Alonso, el monólogo permite manifestar esa confusión y asombro en el que se encuentra, el miedo y la fatalidad que lo acerca a su muerte. Ese conflicto consigo mismo acentúa más la actuación y el papel de don Alonso en la acción dramática. Esto es importante porque muestra una particularidad de la caracterización de este personaje y es como concibe él mismo las experiencias que ha vivido y que lo han acercado cada vez más a su cruel destino, que ha sido caracterizado toda la obra como un noble caballero, esto daría indicios de que más

adelante cuando se desarrolle la acción trágica, esta presentación jugara en la evaluación que se haga de ella.

Pero aunque esos elementos que componen la obra en particular nos atrapen y nos convenzan sobre las situaciones que se representan allí, eso no significa que la valoración que hagamos sobre esa obra, o que la manera que influya en nosotros vaya a estar permeada por esos detalles en particular, porque estos lo que hacen es acentuar las circunstancias particulares de cada personaje, para entender las consideraciones particulares que atraviesan el obrar de estos. Aquí vemos que los elementos retóricos como la intriga, lo sobre natural, lenguaje misterioso y la intervención de un tercer personaje como Fabia entre don Alonso y doña Inés, aportan a la argumentación, puesto que cuando los analizamos con cuidado no damos cuenta que están cumpliendo el papel de capturar implícitamente las concepciones que el autor quiere transmitir. En los versos anteriores estos elementos nos mostraban una concepción de amor que daba sentido a la interacción que presentaban don Alonso y doña Inés y enmarcaban el destino de don Alonso. El dilema que interesa principalmente de esta obra y que se representa a través de las acciones ejecutadas por los personajes en los últimos actos, son las siguientes en que se ve reflejada una concepción de justicia que puede ser problemática en la medida en que la línea que la separa de la venganza es muy delgada, pero que igual puede llevar al lector a una reflexión práctica consecuente. Lo anterior puede verse en los siguientes versos, en que Don Rodrigo quiere atacar a Don Alonso a causa de lo que estaba pasando con Inés, su prometida.

#### DON RODRIGO

Yo he de matar a quien vivir me cuesta  
en su desgracia, porque tanto olvido  
no puede proceder de honesto intento.

Perdí la capa y perderé el sentido.

#### FERNANDO

Antes dejarla a don Alonso siento  
que ha sido como echársela en los ojos.

Ejecutad, Rodrigo, el casamiento;

llévese don Alonso los despojos

y la victoria vos.

DON ALONSO

Mortal desmayo

cubre mi amor de celos y de enojo.

¿Qué es esto? ¿quién va? De oírme

no hace caso. ¿Quién es? Hable.

¡ Que un hombre me atemorice,

no habiendo temido a tantos!

¿Es don Rodrigo? No dice

quién es.

En fin, es la quinta esencia

de cuantas acciones viles

tiene la bajeza humana

pagar mal quien bien recibe.

RODRIGO

No habrá consejo que su muerte impida,

después que la palabra me han quebrado.

Ya se entendió la devoción fingida;

ya supe que era Tello, su criado,

quien le enseñaba aquel latín que ha sido

en cartas de romance traducido.

Yo vengo a matar; no vengo

a desafíos, que entonces

te matara cuerpo a cuerpo.

Tírale.

DON ALONSO

¡Dios mío! ¡Piedad! ¡Yo muero!

Vos sabéis que fue mi amor

dirigido a casamiento.

¡Ay, Inés! (versos 1375- 2475).

En los versos anteriores, se ve más de una de las nociones que pretendemos contrastar en este análisis. Esto último lo representan Don Rodrigo y Fernando al matar a Don Alonso; ellos, en especial el primero, consideran que don Alonso debía pagar por haberse “robado” a su amada Inés. Este acto es considerado venganza, ya que es injusto, don Rodrigo y Fernando actuaron como unos traidores, porque que como se ve en los versos anteriores ellos estaban decididos a asesinarlo, aun cuando él les pedía piedad y trato de justificar su situación. Ellos no querían enfrentarse con él para darle el chance de vivir y de considerar la situación, ya lo habían planeado todo, para ellos él debía pagar su vida. Además sus actos no eran justificables, don Alonso ya tenía permitido por parte del padre (don Pedro) de Inés, casarse con Inés, como se ve en el siguiente verso:

PEDRO

Yo no quiero examinarte

sino estar con mucho gusto

de pensamiento tan justo

y de que quieras casarte.

Desde agora es tu marido;

que me tendré por honrado

de un yerno tan estimado,

tan rico y tan bien nacido. (Versos.2575-2580).

Y además él pensaba que todo estaba bien con don Rodrigo, puesto que había salvado su vida, como era posible que Rodrigo le pagara de esa manera, como en el siguiente verso:

ALONSO

Aquí tengo yo caballo,  
que los vuestros van furiosos  
Discurriendo por la plaza.  
¡Animo!

RODRIGO

Con vos le cobro.  
La caída ha sido grande.

RODRIGO

Mala caída,  
mal suceso, malo todo;  
pero más, deber la vida  
a quien me tiene celoso  
y a quien la muerte deseo. (Versos. 2015-230).

Ese carácter traicionero, resentido y de juego sucio, es lo que nos acerca a comprender más a fondo su “textura” del mundo, es decir, los motivos que lo llevaron a la ejecución de tal acción dramática, lo que podía estar pensando y lo que influyo en tal pensamiento. De estos pasajes podemos deducir que, en pro de ese carácter ya descrito, las motivaciones que tuvo don Rodrigo para matar a Alonso fue su amor por Inés, y lo que él pensaba era que Don Alonso le había arrebatado a su amada, le había robado su amor y que, por lo tanto, tenía que hacerlo pagar de alguna manera, tenía que cobrarle ese sufrimiento que le estaba causando. Y lo que influenciaba tales pensamientos era que para él reparar un mal con otro mal era la mejor forma de impartir justicia. Esto, estaría sugiriendo que Lope está presentando una perspectiva compleja, en la que don Alonso pareciera tener algo de culpa, al decir que lo hizo por amor. Pero luego Lope lo excusa presentando la relación que hay entre doña Inés y don Rodrigo.

DON RODRIGO

Mata, ingrata, a quien te adora;

serás mi muerte señora,  
pues no quieres ser mi vida.  
Cuanto vive de amor nace  
y se sustenta de amor;  
cuanto muere es un rigor  
que nuestras vidas deshace.  
Sí al amor no satisface  
mi pena ni la hay tan fuerte  
con que la muerte me acierte,  
debo de ser inmortal,  
pues no me hacen bien ni mal  
ni la vida ni la muerte.

#### INÉS

No he visto tan necio amante. (Versos. 475-735).

En estos versos se hace evidente que don Rodrigo ama a doña Inés, él quiere a toda costa estar con ella y que sea su esposa, pero ella no lo corresponde y después de conocer a don Alonso menos, porque con él es con quién quiere casarse. Así que vemos que don Alonso no es culpable de nada, porque ella no tenía nada con don Rodrigo y además ella lo corresponde. Es don Rodrigo quien cegado por los celos termina actuando injustamente.

Esta forma de justicia (venganza) que representan Don Rodrigo y Fernando, se contrasta con la que representa el rey, como veremos a continuación.

#### CONDESTABLE

Viene Tello llorando y pidiendo  
justicia .

#### REY

Hacerla es mi oficio;

eso significa el cetro.

TELLO

Invictísimo don Juan  
que del castellano reino,  
a pesar de tanta envidia,  
gozas el dichoso imperio;  
con un caballero anciano  
vine a Medina, pidiendo  
justicia de dos traidores.  
Oye, pues te puso el cielo  
la vara de su justicia  
en tu libre entendimiento  
para castigar los malos  
y para premiar los buenos.

REY

Prendedlos,  
y en un teatro, mañana,  
cortad sus infames cuellos. (versos 2620- 2730).

En estos actos anteriores, la justicia que representa el Rey parece tener también una inclinación a la venganza, pero la manera en que se debe interpretar es otra, porque se deben tener en cuenta unos elementos claves que cambian tal interpretación. En un primer momento la acción ejecutada por el Rey se puede ver como un acto vengativo, es decir, violento e injustificable, debido a que cuando se le pide hacer justicia, por el asesinato del Caballero de Olmedo (don Alonso), lo que este hace es asesinarlos (a Don Rodrigo y Fernando) también, es decir, que repara un crimen con otro igual o peor en este caso. Pero esta no es la interpretación ni reflexión última que debería extraer el lector, ya que si analizamos bien la estructura que enmarca la obra

y la caracterización de los personajes, saldrán a la luz aspectos que hacen que estas acciones del Rey se puedan concebir de otra manera, en este caso como justas, es decir justificables y avaladas. Lo primero que interviene en la acción del Rey contra don Rodrigo y Fernando, es que el Rey concibe las acciones de Fernando y don Rodrigo como actos traicioneros e injustos, no tiene justificación lo que le hicieron a tan noble caballero y por lo tanto, merecen un castigo mayor, porque sus acciones fueron despiadadas e imperdonables. El rey tenía en un gran concepto a Don Alonso, por lo que éstas consideraciones de sus particularidades influyen en su decisión de ejecutar a sus asesinos; esto se ve en los siguientes versos:

REY (A Condestable)

Él lo merece,

Y que vos le honréis también.

REY (A don Pedro)

... Porque es hombre

De grandes merecimientos. (Versos, 2100- 2615),

Y lo tercero es la caracterización de Don Alonso él era un Caballero de Olmedo, que se había enamorado de una bella dama, y ya tenían el aval para casarse. Además había salvado la vida a don Rodrigo, quien sí es culpable porque sus motivaciones para asesinarlo no eran válidas ni considerables, este personaje actuó en pro de los celos porque ni siquiera tenía alguna relación de compromiso con Inés, ella ni siquiera correspondía a su amor. En cambio, el daño que don Alonso le había causado a él, al que darse con su amada era menor, porque no se la quito, ellos solo eran conocidos, ni la enamoro intencionalmente para hacerle daño a él, sencillamente se enamoró de ella y ella terminó correspondiéndolo como se evidencia en versos anteriores. Estas últimas consideraciones particulares de Don Alonso y Don Rodrigo, refleja una jerarquización de valores en las acciones que se ejecutan, puesto que se le da más peso a la acción de Don Rodrigo que a la de Don Alonso.

Lo que, en otras palabras, marca la diferencia y aleja las acciones del rey de la venganza y las enmarca dentro de la justicia es la “textura” del mundo, puesto que aquí no solo es importante lo que se hizo o la acción que se llevó a cabo por cada uno de los personajes, sino también qué los llevó a realizar tales cosas, qué influyó y cómo su caracterización y contexto son un reflejo de esto. Esto mismo sería entonces lo que Lope quería transmitir: la consideración de una

acción como justa o como vengativa, requiere del examen de las circunstancias y la caracterización de quién está llevando a cabo la acción, y no solamente de si hizo tal cosa o si causo algún daño.

### 4.3 Análisis de *Una tragedia española* de Thomas Kyd

*Una tragedia española* fue escrita por Thomas Kyd en la época isabelina. El argumento principal de esta obra versa sobre la venganza, que se representa a través de sus personajes y sus acciones violentas. En esta obra, se presenta la historia de Jerónimo, un corregidor del imperio español, quien se siente traicionado por el gobierno al que tanto ha servido al ver cómo su hijo, Horacio, es asesinado por el sobrino del rey, Lorenzo, por ser el favorito de Bel-Imperia, la mujer que ama Baltasar, el heredero del trono portugués, se siente traicionado y decide ejecutar una cruel venganza contra toda la cúpula del poder.

La forma en que esta obra representa estos dos conceptos, es decir venganza y justicia, es en particular la más intensa y atrapante, ya que desde el principio los está manifestando a través del lenguaje de sus personajes hay un personaje como tal que encarna a la venganza y el lenguaje en esta obra es especialmente potente y profundo. Algunos versos, como los siguientes del acto II, pueden mostrar la belleza y la intensidad de la historia a través del lenguaje;



Pierre, Paul Prud'hon. *La justicia y la venganza divina persiguiendo el crimen*. 1815-1818. Museo del hôtel Sandelin, Saint Omer, Francia. *Musée d'Orsay*.

JERÓNIMO

Gritos siniestros de mi lecho me han sacado,  
helando de mis venas el correr preciso;  
mi corazón templado sucumbe temeroso.  
¿Quién llama a Jerónimo? Aquí estoy.  
Aún velaba y esto no es un sueño amargo:  
Gritos oí que una mujer, violenta, profería,  
en este jardín salvarla presto quiero  
antes que se apaguen sus trágicos lamentos.  
¡Qué veo! ¡Atroz y mísero espectáculo!  
Un hombre está colgado y sus asesinos han huido,  
y ¡en mi jardín para el crimen imputarme!  
Este lugar es placentero y no para la muerte (33).  
Las ropas las conozco:  
Este cadáver es de Horacio, el hijo amado.  
Habla, cuerpo del que fuera mi hijo,  
si soplo de vida aún en tu cuerpo cabe.  
Mira que soy tu padre. ¿Quién te ha matado?  
¿Cuál monstruo execrable? Ningún humano  
regodearse podría en este lindo huerto  
con tu sangre inocente y derramada  
dejando tu cadáver mutilado. (33).

En este verso, el lenguaje refleja un elemento retórico que tiene gran importancia simbólica, a saber, el contraste entre un lugar para disfrutar y un acto atroz. El lugar donde asesinan a Horacio es un lugar que ellos consideran muy especial, puesto que allí van a gozar, descansar y a contemplarla naturaleza; como Kyd lo presenta en estos versos:

## HORACIO

Ahora que la noche con sus negras alas  
la brillantez del sol comienza a cancelar  
Vayamos a la huerta, Belimpería,  
De estas horas sombrías a gozar.

## BELIMPERIA

Has ganado, Horacio amado, y olvido mis temores  
para en tu pecho albergar mis miedos;  
Sentémonos que el placer empieza en el descanso. (31).

El que Lorenzo y Baltasar maten allí a Horacio genera una transgresión del espacio, que resalta la acción dramática, están cometiendo un crimen en un lugar donde no se esperaría que sucediera algo de tal magnitud convierten este jardín o huerto en una escena de masacre, dejan de ser protagonistas las flores y lo que se dé allí, para convertirse Horacio en parte de ello, pero como símbolo de crueldad. El mismo Jerónimo lo expresa al final de su primer verso: este lugar es placentero y no para la muerte, esto implica que el asesinato no solo se está juzgando en tanto acción sino los detalles que están contenidos en ella, en este caso el lugar en el que se realiza, y la forma en que dejaron el cadáver de Horacio, los asesinos lo colgaron. Baltazar y Lorenzo cargan de gran significación sus acciones, no quieren solo matarlo, sino transgredir su representación para hacer patente su venganza, porque para Baltazar lo que había pasado en la batalla no podía quedarse solo así, ni que Horacio se quedara con Belimpería. Estos hechos se presentan en el siguiente verso y nos dejan ver hacia donde se inclina la caracterización de Baltasar:

## BALTASAR

El despecho inclina al desvarío  
y Horacio ha de sufrir mi desengaño,  
el destino así me lo ha fijado.  
Vino primero, y con su espada  
herida me infirió en cruenta guerra

y esas heridas mi derrota fueron,  
y ese yugo me convirtió en esclavo,  
y viene ahora con suaves cortesías  
y finas palabras a rendirme pleitesía,  
pero en esas alabanzas cortesananas  
se alberga un alevoso desatino. (...) (26-27).

La forma en que se expresa y la manera en que presenta los hechos, nos da indicios de que su ego se siente herido, porque Horacio al derrotarlo devaluó su imagen de poder. Baltasar a matar de esa manera Horacio, deforma la imagen que lo representaba. Es tan impactante la representación de la muerte de Horacio, que hace que su padre se pregunte qué cosa tan fea tuvo que hacer para que ese fuera su destino. En el siguiente verso podemos ver el impacto de su padre y cómo considera tal acto, lo cual es importante porque refleja que la imagen virtuosa y valiente de Horacio se deshonorra con tanta crueldad.

#### JERÓNIMO

¡Oh cielos! ¿por qué, dime, atroz noche,  
del crimen has encubierto los designios?  
Que de día hechos tenebrosos no ocurrieran.  
¡Oh tierra!, ¿por qué no devoraste a los profanos  
que anegaran tus surcos con mi sangre?  
¿Qué mal habías hecho, hijo amado  
para esta vida dejar aún tan joven?  
¡Oh sangriento criminal! ¿Cómo pudiste  
la virtud y el coraje estrangular? (...) (34).

Espectro de Andrés: se da inicio a la tragedia con el Espectro de Andrés, quien fue un cortesano de España que murió en la batalla contra Portugal a manos de Baltasar, príncipe de Portugal. Él no es bueno ni malo dentro de la historia, es sólo una víctima que le agrega caracterización

y fuerza al dilema de la obra. El lector puede percibir esta caracterización del personaje desde que inicia su diálogo, como se ve en el siguiente pasaje:

### ESPECTRO

Cuando la sustancia eterna de mi alma  
mantenía la cárcel liviana de mi carne,  
y cada cual cumplía sus funciones,  
era yo cortesano del reino de España.  
Mi nombre, don Andrés, mi linaje  
no plebeyo, inferior al que Fortuna  
me diera con gracia en el orgullo  
contento de mis juveniles años,  
cuando con amor discreto y cortesano,  
poseí y adoré a dama poderosa,  
a Belimpería la del dulce nombre.  
Pero al cosechar los goces del verano  
no quiso el invierno de la muerte  
recoger de su néctar la floración sutil,  
y separándome de la prenda amada  
mi valor me llevó a la boca del peligro,  
al campo de batalla del cercano Portugal.  
Y así la vida cedió el paso a mis heridas  
y me entregó a la muerte. (5).

Este papel conlleva a la aparición de otro personaje, que entra directamente dentro del conflicto práctico que se intenta presentar, puesto que, es la representación de la venganza. Este, resalta un punto importante de la muerte de Andrés y desencadena una serie de acontecimientos

entorno a esto. Gracias a este personaje, descubrimos que la muerte de Andrés no fue producto solamente de las circunstancias y el peligro al que estaba expuesto por ser partícipe de la batalla, sino que su muerte tenía un sentido específico que excedía el campo de batalla: Baltasar también amaba a Belimpería y por eso lo mató. Este personaje se podría concebir como bueno y como malo, ya que por un lado pretende que el crimen de Andrés no quede impune, y lo que busca de una u otra forma está justificado porque las razones de Baltasar para matarlo no son suficientes, no tienen justificación, su pasión lo cegó y cometió una injusticia ante los ojos de estos personajes. Pero, por otro lado, la forma en la que intenta reparar ese daño es causando un mal muchísimo más grande, como se ve a lo largo de toda la historia, puesto que ella es la que se encarga de despertar en los otros personajes ese deseo de impartir justicia por las propias manos, de cobrarle al otro de la misma manera o en el peor de los casos con un mal mayor, que es como termina la tragedia. Los siguientes versos reflejan cómo Kyd presenta al personaje Venganza como incitadora de las acciones de otros personajes:

#### VEGANZA

Sabe ahora que aquí te he conducido

Para que conozcas al causante de tu muerte:

don Baltasar, príncipe de Portugal ha sido,

quien loco de amor por Belimpería,

la vida te quitó en pérfido desvío.

Contemplemos ahora este misterio

Y de *Coro* sirvamos a la vez en la tragedia.

#### VENGANZA

Calma Andrés tu delirio

que pronto habrás de ver

los ánimos trocados,

la amistad odio será,

su amor, su pasión amarga,

sus días serán noche,

su esperanza, desconsuelo,  
su paz será la guerra,  
su gozo será pena  
y su felicidad, miseria. (7-22).

Siguiendo este mismo hilo, Baltasar es un personaje que a traviesa toda la obra, puesto que se ve involucrado en todas las acciones dramáticas que se ejecutan en los diferentes actos. Baltasar, ante los ojos del lector, es un villano, con una caracterización de malo, puesto que es el autor de la mayoría de las muertes que hay en la obra. Él es un personaje vengativo, que solo buscaba su bienestar, todas las acciones que ejecutó las hizo en pro del amor que sentía por Belimpería, quien no le correspondía. Las acciones que hacen ver a Baltasar como malo son: el matar a Andrés en la batalla de Portugal contra España y a Horacio para tener el camino libre con Belimpería. Estas acciones pueden ser desaprobadas en la medida que no son justificables para nada, fueron actos villanos porque no actuaron de frente, sino que encubrieron su crimen para no salir perjudicados, como se ve en lo siguiente:

LORENZO

Los males más terribles no advertimos  
y los daños no esperados nos destrozan.

BALTASAR

Decid, decid, Lorenzo, ¿qué teméis?  
Si a mi honor y al tuyo así conviene.

LORENZO

La conciencia del pecado agravada  
Por antiguos males, no puede equivocarse. (...) (44).

Pero Baltasar no es el único que representa un carácter malo, ya que muy relacionado a él está Lorenzo, hermano de Belimpería, quien ayudó a Baltasar a matar a Horacio. La historia muestra que las razones de Lorenzo para matar a Horacio fueron que, por un lado, él no quería que su hermana se involucrara con alguien como Horacio, porque podía correr la misma suerte que Andrés y ella iba a sufrir de nuevo, lo cual iba llevar a la segunda razón, que era la exasperación

de su padre, por lo tanto, creyó que lo mejor era sacarlo del camino y enviar a Belimperia lejos para que no padeciera estos males de nuevo. Aquí, aunque se pensara que la conducta de Lorenzo es noble y justificable, porque trata de presentarse como si lo hubiera hecho por proteger a su hermana; Kyd lo presenta de una forma en que sus intenciones no se encaminan al cuidado de su hermana, sino que más bien lo hace por su propio beneficio, lo cual se hace más patente cuando para encubrir su crimen sigue ejecutando actos villanos. Kyd presenta a Lorenzo de esta manera en lo siguiente:

LORENZO

Un servicio de costo he de encargarte.  
En minucias no perdamos este tiempo  
y al grano. No hace mucho, bien lo sabes,  
que de mi padre a la ira te sustraje  
cuando ayudabas a Andrés en sus amores,  
y Castilla quiso imponerte castigo justo y penitencia.  
Pero tu suerte imploré, benevolente,  
y favorecerte siempre quise;  
a esos favores añado hoy la recompensa,  
no en dulces palaras, sino en oro,  
tierras, altas dignidades y prebendas;  
si mis deseos satisfacer sabes,  
di la verdad y he de tratarte como amigo.

LORENZO

Atrás, villano, si me engañas  
tendrás en mí enemigo fiero.  
Si la amistad en ti no basta,  
quizás el temor te mueva;

con tu muerte guardarás siempre el secreto  
si a ella mayor fidelidad guardas.

#### LORENZO

Di la verdad y he de protegerte.

Escudo he de ser de tu futuro

Pero advierte, perro, que si mientes, morirás. (24-25).

En estos versos Kyd hace evidente una caracterización frívola y ególatra de Lorenzo, puesto que éste se dirige con superioridad a Pedringano y primero lo trata de chantajear y después lo amenaza para que cumpla su voluntad. Esto muestra que Lorenzo es un malvado como Baltazar y que su representación es de villano porque sigue actuando clandestinamente.

Belimpería por su parte, parece representar el exceso, puesto que Kyd, parece presentarla como si su sed de venganza hacia Baltazar fuera desbordada, veamos el siguiente verso:

#### BELIMPERA

Jerónimo, ¿así demuestras tu amor paterno

con tus enemigos el pacto estableciendo?

¿Este es el fruto de tu constante llanto,

del lamento que a los mortales cansar debiera?

¡Padre indigno! ¡Mundo engañoso!

¿Qué excusas aducir pudieras para acallar el honor?

¿Cómo podrías huir del odio de los mortales?

Tú que la muerte de tu hijo olvidas.

¿Mis cartas no te han servido para asegurar

que fueron de su muerte los autores?

¡Jerónimo, vergüenza, Jerónimo!

Serás ejemplo futuro de la historia

y de padre indigno llevarás el nombre.

¡Padre monstruoso que de su hijo olvida

y calla la muerte ignominiosa!

Yo a él extraña, su vida amaba tiernamente

y en la venganza cavilo aunque mi honor

la oculte en mis entrañas.

Juro ante el cielo que si deberes de padre

Olvidases, cumpliré la venganza con mis manos

Y mandaré sus viles a los oscuros infiernos. (73).

La manera de expresarse de Belimperia nos da a entender que ella quiere que Lorenzo y Baltazar paguen ya por su crimen, muestra la intensidad de su sed de venganza, tanto que no le importaría hacerla con sus propias manos. Ella no la ejecutaría de cualquier manera, sino que quiere que sea una venganza muy significativa, tal y como termina ocurriendo al final de la tragedia en que mata a Baltasar públicamente y luego se apuñala ella, fortaleciendo así Kyd el carácter intenso de este personaje.

La caracterización de Horacio, el hijo de Jerónimo, Kyd la presenta de tal forma que su muerte se vea injusta. Este personaje al igual que Andrés, se enfrentó con Baltasar en la batalla contra Portugal, pero no intentó matarlo, venció a este último tratando de actuar lo menos violento posible, tanto así que Baltasar declaró que, por ese trato en la batalla, Horacio se ganó su gratitud. Esto reafirma al mismo tiempo su carácter traicionero. Horacio en esta obra no dañó a nadie, tuvo una caracterización buena, que terminó con su muerte. La muerte de este personaje es el dilema que desencadena el dilema práctico que más sobresale en la obra, es decir la venganza de Jerónimo.

Jerónimo era un caballero mariscal de España, las personas acudían a él para que los asesorara y los ayudara en caso de enfrentarse a dilemas, como el caso de Bazulito, quien acudió a Jerónimo con el fin de buscar justicia para su hijo, quien también había sido asesinado. Jerónimo entendía y compartía la situación de este último personaje y expresó que se tenía que hacer justicia, lo cual, dentro de ese juego del lenguaje de la obra, estaba basada en la ley de que “una vida debía ser cobrada con otra”, es decir, él también entendía la venganza como

justicia, después de la ira que se generó en él por el crimen de Horacio. Esto, presenta una cruel ironía dentro de la obra, porque después de ser la representación de la justicia, pasa a ser representación de la venganza criminal en su máxima expresión. Esta transformación de Jerónimo causa a la vez un gran contraste entre la forma que Kyd lo presenta al representar la justicia, y la forma en que lo presenta al final de la obra, su lenguaje y sus acciones reflejan vileza, por la ira que lo motiva; veamos los siguientes versos:

#### JERÓNIMO

Gozad el espectáculo, aquí yace mi esperanza,  
y esta esperanza y mi alegría cobardemente muertas,  
me han dejado sin tesoro y sin felicidad alguna,  
en estas heridas violáceas y corruptas.

#### JERÓNIMO

Mi corazón se satisface al ver asesinados  
En un drama aparente a los malditos.  
Con este fin bajá traidor he sido  
para mejor asesinar al criminal verdugo, (...)  
Jerónimo soy, príncipes excelsos,  
Actor y autor de la tragedia,  
dueño de su mundo terminado  
en el puño doliente de la mano. (82-83).

Pero esta línea tan delgada que une aquí a la justicia con la venganza puede desaparecer al hacer un juicio sobre las acciones ejecutadas por Jerónimo teniendo en cuenta la “textura de su mundo”. Él se muestra con un carácter bueno y virtuoso al principio de la obra, un padre y un esposo amoroso que le sirve a la sociedad y al Rey de España. Después de la muerte de su hijo, lo sigue siendo, pero, al ver que el Rey no quería hacer nada, no quería impartir justicia y sólo lo ignoraban, y los asesinos de su hijo seguían como si nada y antes iban a obtener recompensas, decidió cometer actos vengativos criminales. El drama de este personaje se refleja en los siguientes versos:

## JERÓNIMO

Este pañuelo de sangre tan manchado  
de mí no apartaré hasta tomar venganza.

Estas heridas frescas aún, abiertas sangran,  
y no han de cerrarse sin venganza.

Mi llanto entonces detenerse puede  
y mi pena quizás en algo se aminore.

## ISABEL

La celestial justicia no esconde el crimen,  
el tiempo es justiciero y de la verdad custodia  
y la traición a tiempo descubrirse debe.

## JERÓNIMO

Quizás mejor, por semillas ya corruptas  
pueda entrar en las plazas luminosas del veneno  
que, diligentes, preparan los magos y herbolarios,  
y cuando sin sentido me aleje de este mundo aleve  
tu rostro ya sin vida no veré.

¡Más, que delirio tan funesto!, que si muero  
tu martirio no habrá de ser vengado.

Vivamos pues, y a los criminales persigamos.

La sangre se paga con sangre y mientras juez yo sea  
la ley deberá cumplirse, aunque conmigo se falte.

Apura, la falta confesad y reprobada  
dadle castigo de muerte. (35-48).

El verso de Isabel muestra que las acciones de Jerónimo en un principio estaban avaladas por la justicia divina, pero sin embargo al final de la obra Kyd las presenta como macabras, puesto que desatan más crímenes y actos violentos, que implícitamente están reflejando las consecuencias nefastas de la venganza criminal, que por cómo Kyd presenta los hechos parece ser lo que intenta dejar en la obra. El siguiente verso, refleja lo que genera la venganza de Jerónimo, a saber, más violencia y actos criminales:

REY

Llevalo a la tortura, traidor canalla,

Que en la tortura hablarás.

JERÓNIMO

Atormentarme puedes como a mi hijo atormentaron,

mas este secreto inviolable nunca saldrá de mi lengua,

y tus amenazas no me arredran porque en ellas va

mi gloria. Toma primero mi lengua y martiriza mi cuerpo.

*(Se arranca la lengua)*

*(toma un cuchillo, apuñala al duque de Castilla y se apuñala) (85).*

En estos últimos versos del acto II de esta obra, el argumento principal versa sobre la venganza, y lo que Kyd parece estar diciéndonos es que esta venganza criminal no tiene nada de justicia, y que en esta medida debería ser reprobada. Esto, es evidente porque todos los personajes terminan con una fortuna trágica. Los personajes a través de su lenguaje y de sus acciones representan la justicia y la venganza como una sola cosa, que es resarcir un daño mediante un acto igual o peor de violento, en este caso un asesinato. Podemos ver que esta concepción está avalada por una concepción de ley antigua, que avala tales acciones. En otras palabras, esta concepción es la representación de la llamada ley del Talión, aquel principio de justicia retributiva en el que los daños se reparan de la misma manera; que Kyd a través de los hechos presentados anteriormente cuestiona.

La justicia en esta obra no es representada por la figura del Rey, este personaje representa más bien un contraste entre el poder y el deber, puesto que toma decisiones en pro del papel que juegan los otros personajes. Esto se ve como cuando el rey es injusto al momento de

recompensar a Horacio por su triunfo en la batalla, puesto que termina recompensando más a Lorenzo, aun cuando Horacio fue quien logro librar la batalla. Veamos los siguientes versos:

REY

Esta contienda ha de cesar por orden mía.

Sobrino, tú has tomado sus armas y el caballo:

sus armas y el corcel serán tu recompensa.

Horacio, con tu fuerza al príncipe has vencido,

recibe como premio su rescate.

Fijad la suma y contentad suerte.

Sobrino, la guarda del cautivo a ti confío,

tu condición y estado así lo determinan,

la mansión de Horacio pequeña es

para albergar todo su séquito,

puedes guardar, con todo, su armadura,

en galardón eterno de memoria. (...) (12-13).

JERÓNIMO

De las cavernas profundas regresas, Horacio,

para reclamar tu muerte, y las lágrimas amargas

arrancas de los ojos de tu madre.

Vuelve, hijo, a los infiernos y quejate con Aeco

que en la tierra no hay justicia. (65).

REY

¿Escucháis virrey? ¡Detened a Jerónimo!

Hermano, tu hijo y Baltasar asesinados yacen.

## VIRREY

¡Traición, Baltasar ha muerto apuñalado!

Abrid las puertas, aprehended a Jerónimo. (84).

En los versos anteriores, el rey y el virrey juzgan a Jerónimo como traidor, reflejando de esta manera un rechazo hacia la venganza criminal. Pero esta concepción de estos dos personajes resulta contradictoria para el papel que jugaron dentro de la obra, ya que ellos estaban de parte de sus familiares, es decir, Lorenzo y Baltasar, y no quisieron atender a las plegarias de Jerónimo, no quisieron hacer justicia ante el sufrimiento de este hombre y ante la injusticia que padeció Horacio, quien había dado todo en la batalla contra Portugal. Estos personajes los podemos concebir como injustos. Al igual que sus familiares, antepusieron sus intereses a la justicia. Esto, refleja una intención de Kyd: contrastar la moral en referencia a las emociones como se veía en personajes como Jerónimo con la moral del poder como se ve en el Rey y en Baltasar.

En los últimos versos del acto IV, se refleja otra concepción de justicia y de venganza, que no se imparte ni en un juicio ni por medio de un crimen de la misma magnitud, sino que es aquella impartida por las divinidades, y que se ejecuta en las almas luego de su muerte terrenal, como lo muestran los siguientes versos:

## VENGANZA

Apura el paso que a tus amigos y enemigos

has de señalarles el camino merecido:

a unos paz y gozo, a otros, condena impenetrable.

Pues, aunque la muerte termine la miseria de su vida,

aquí empieza su tragedia que nunca más termina. (87).

Al terminar la obra con esta presentación de la Venganza, en la que se dice que la verdadera tragedia empieza después de la muerte, Kyd parece estar insinuando que en la tierra no hay justicia verdadera, porque por la presentación que hace de los hechos y de las acciones que llevan a cabo los personajes, nos damos cuenta de que no distinguen la justicia de la venganza.

Para finalizar, otro elemento retórico que resulta sumamente interesante y que aporta al análisis de la obra es el que aparece en la forma en que Jerónimo hace justicia. Este elemento es el

teatro dentro del teatro, es decir, el representar una obra de teatro dentro de la misma obra como parte de la historia. Este elemento se hace presente, puesto que, para cumplir sus propósitos, Jerónimo y Belimpería le proponen a Baltasar y a Lorenzo representar ante todos, el día de la boda entre Belimpería y Baltasar, una obra de teatro, a saber, *La tragedia de Solimán* (Emperador de los turcos). En esta tragedia, se presentan los mismos hechos y conflictos que atraviesan los personajes que la van a representar:

Un caballero que en Rodas tenía su asiento. Prometido se había con Perseda, dama italiana, cuya belleza a todo enamora. Solimán, poderoso invitado a las bodas de Perseda, en la red de sus encantos prendado queda. Su amor secreto a un amigo confiesa y la muerte del rival juntos decretan pues Perseda lo desprecia. Con traiciones, al caballero de Rodas matan y Perseda a Solimán asesina escapando a la tiranía, y su propia vida acaba con puñalada certera. (ibid. 75).

En esta tragedia, claramente el caballero de Rodas hace alusión a Horacio, Solimán a Baltasar, Perseda a Belimpería y el amigo Erasto a Lorenzo. Lo que sucede en este acto de representación teatral, es que todo ocurre realmente, es decir, para tener el camino completamente libre con Perseda (Belimpería), Solimán mata a Erasto, es decir Baltasar asesina a Lorenzo y Belimpería asesina a Baltasar finalmente ella se suicida enterrándose una daga. Lo que marca la acción trágica aquí es que ni Lorenzo ni Baltasar sabían que estaban enfrentando su propio destino, no tenían modo de defenderse y evitarlo. Esto enfatiza una vez más, en que lo actos de Jerónimo son en pro de una venganza criminal, que se oculta, revelando una esencia de maldad.

La concepción que refleja aquí Kyd de la justicia es pesimista, puesto que sus personajes representan la justicia a través de la venganza criminal, lo que hace Kyd es entonces mostrar las consecuencias de no ser capaz de separar estas dos nociones, a saber, la locura como se presentó en Jerónimo el suicidio en Belimpería y un destino trágico, actos violentos como en Baltasar y Lorenzo, y un cruel y desmerecedor destino como en el caso de Horacio. De esta manera entonces Kyd invita al lector al lector a disuadirse de aquello que se asemeje a la venganza.

## **5.0 Conclusiones**

El propósito central de este texto ha sido investigar el papel argumentativo que juega la representación teatral en la formación de juicios y valoraciones respecto a los conceptos de

justicia y venganza. Para llegar a ello, construí unas bases teóricas y prácticas que me permitieron llegar a lo siguiente:

1. La argumentación, para que pueda ser una forma válida de analizar, sustentar y demostrar una teoría no tiene necesariamente que regirse por premisas o leyes estrictamente lógicas y mecanicistas, sino que también puede basarse en otros aspectos, como la intuición, los sentimientos no conceptuales y la retórica en el sentido positivo que se trabajó en el desarrollo de este texto con las teorías de Perelman y Booth. También puede hacerse presente por otros medios que no sean estrictamente teóricos, como a través de reacciones estéticas y juicios estéticos en los que el sujeto tiene un papel activo, en esta argumentación no lógica, los sujetos juegan un papel muy importante sin necesidad de reducir todo a argumentos subjetivos o relativos que le resten credibilidad y validez. Esto, debido al carácter indeterminado de los juicios estéticos, que permiten hacer una reflexión desinteresada, porque no enfatizan en un conocimiento sobre el objeto, sino en la sensación no conceptual, que causa la relación entre el sujeto y el objeto. Ese carácter indeterminado, permite a la vez poder hacer juicios dentro de juegos del lenguaje específicos, fortaleciendo así la importancia de las consideraciones contextuales.
2. La forma de argumentación estética que abordé en este texto, permite explicar por qué el teatro puede jugar un papel argumentativo en la formación de juicios en los individuos, puesto que permitió entender en detalle las intuiciones de Cora Diamond y Marta Nussbaum sobre la “textura” del mundo. “Textura” que es esencial al momento de analizar y comprender alguna situación, porque captura las consideraciones contextuales que nunca se tienen en cuenta, como los motivos que llevaron a alguien a ejecutar determinada acción, su contexto, su carácter, entre otros; que el teatro captura en tanto es una presentación “directa” de los personajes y sus acciones.
3. El método teórico desarrollado aquí, efectivamente permitió descubrir distintas formas de abordar la justicia y la venganza por medio de las particularidades que presentan las obras de teatro.

El teatro es un género literario muy bonito, que vale la pena examinar a profundidad, puesto que abarca infinidad de interrogantes éticos de una forma sorprendente, en la medida en que es capaz de capturar minuciosamente las diferentes formas de enfrentarse a un dilema práctico; a través de una estructuración brillante en la que se evidencian las complejidades humanas.

## Bibliografía

- Booth, Wayne. *Rhetoric of fiction*. University of Chicago Press. 1983.
- Diamond, Cora. “Having a Rough Story about What Moral Philosophy Is.” *New Literary History*, vol. 15, no. 1, 1983, pp. 155–169. *JSTOR*, JSTOR, [www.jstor.org/stable/468998](http://www.jstor.org/stable/468998).
- Esquilo, . *Tragedias Completas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986. Print.
- Guzmán, Guerra. A. *Introducción al teatro griego*. Madrid: Alianza Editorial. 2005.
- Kant, I. *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos. 2011. Pág. 71- 157, 201-289.
- Kant, I. *Crítica de la razón pura*. P. Ribas (trad.). Taurus. 2015.
- Kyd, T. *La tragedia española*. Universidad Nacional Autónoma de México. 1976. Print.
- Lope de Vega, Félix. *El Caballero de Olmedo*. Madrid: Castalia, Edición: Pérez, Joseph. Isbn: 8470390546, 1970.
- Mercier, Hugo y Dan Sperber. *The enigma of reason*. Harvard University Press. 2017.
- Nussbaum, M. (1992). *El conocimiento del amor: Ensayos sobre filosofía y literatura*.
- Nussbaum, M. (1995). *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*.
- Oliva, César. *Historia gráfica del arte escénico*. 2010. Print.
- Perelman, Chain, and L Olbrechts-Tyteca. *Tratado De La Argumentacion: La Nueva Retórica*. España: Editorial Gredos, 2015. Print.
- Perinelli, Roberto. *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. Tomo I. 2011. Print.
- Perinelli, Roberto. *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. Tomo II. 2011. Print.
- Pignarre, Robert. *Historia del teatro*. 1962. Print.
- Wittgenstein, L. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós I.C.E. U.A.B. 1992. Pág. 10-24, 63-113.

## Bibliografía secundaria

- Bouveresse, Jacques. *Wittgenstein y la estética*. 1993. Pág. 11-57.
- Bustos, G. Sandra, P. Wittgenstein y Duchamp: Lenguaje y Experiencia Estética. 2002. Universidad Nacional De Colombia. Pág. 103-125.
- Carmona, E. Carla. Describiendo el describir: *Las Lecciones sobre Estética de Wittgenstein*. 2011. Universidad de Sevilla.
- Hernández, Henríquez, M.M. *La justicia en la literatura griega*. 2015.
- The New York Times. *Wayne. C. booth, Critic Who Analyzed Rhetoric, Dies at 84*. 2005.

## Obras

- Adolphe, William, Bouguereau. *Orestes perseguido por las furias*. 1862. Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia. *Chrysler Museum of Art*. Web: 09 Oct 2019.
- Anónimo. *Esquilo*. Siglo XVIII. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*. Web: 09 Oct 2019.
- Anónimo. *Palas Atenea*. Siglo XVIII. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*. Web: 09 Oct 2019.
- Cajés, Eugenio. *Retrato Féliz Lope de Vega*. 1627. Museo Lázaro Galdiano. *Museo Lázaro Galdiano*. 10 Oct 2019.
- Cosini, Silvio. *Apolo*. 1540. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*. Web: 09 Oct 2019.
- Diego Velázquez. *Las Meninas*. 1656. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*. Web: 02 Oct 2019.
- Diego Velázquez. *La Dama del abanico*. 1635. Colección Wallace, Londres, Reino Unido. *El Caballero de Olmedo*. Web: 10 Oct 2019.
- Duchamp, Marcel. *La Fuente*. 1917. Fotografía de Alfred Stieglitz. Original extraviado. Web: 02 Oct 2019.
- John, Singer Sangert. *Orestes perseguido por las Furias*. 1921. Museum of Fine Arts, Boston. *Museum of Fine Arts*. Web: 09 Oct 2019.
- Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*. 1965. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. *Museo Nacional Centro de Arte*. Web: 02 Oct 2019.
- Juanes, Juan de. *Retrato de un Caballero Santiaguista*. 1560. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*. Web: 10 Oct 2019.
- Moreau, Gustav. *Orestes and the Erinyes*. 1891. Web: 9 Oct 2019.
- Pablo, Picasso. *Las Meninas*. 1957. Museo Picasso, Barcelona. Pablo Picasso *Paintings, Quotes and Biography*. Web: 02 Oct 2019.
- Pierre, Paul Prud'hon. *La justicia y la venganza divina persiguiendo el crimen*. 1815-1818. Museo del hôtel Sandelin, Saint Omer, Francia. *Musée d'Orsay*. Web: 11 Oct 2019.
- Servidori, Domenico Maria. *Muerte de Egisto y Clitemnestra*. 1774. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*. Web: 09 Oct 2019.
- Vos, Cornelis de. *Apolo y la serpiente Pitón*. 1636-1638. Museo Nacional del Prado, Madrid. *Museo Nacional del Prado*. Web: 09 Oct 2019.

## Imágenes

- *Alicia hablando con la oruga*. Web: 06 Oct 2019.
- Castillo de la Mota. Medina del Campo, España. Web: 10 Oct 2019.
- Michael Runkel. *La vía sagrada, Templo de Apolo*. National Geographic, España. Delfos, el oráculo del dios Apolo. Web: 09 Oct 2019.





