

Sobre la exclusión de la lírica en la *Poética* de Aristóteles



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

Evodio Escalante*

Resumen

Este artículo propone una revisión de la *Poética*, el texto en el que Aristóteles formuló las bases de su preceptiva y de su teoría literaria, con el objeto de mostrar que lo que actualmente llamamos *poesía lírica* no encuentra un lugar en las formulaciones del filósofo griego. Su rigurosa teoría de la mimesis, centrada, como todo mundo sabe, en la épica y la tragedia, excluye como poco artística o poco apropiada cualquier intervención del poeta dentro del objeto imitado, con lo que queda de este modo excluida la enunciación personal, que es el fundamento de existencia de lo que llamamos poesía lírica. Por otra parte, el autor del artículo advierte acerca de la necesidad de regresar al texto aristotélico sin los prejuicios y lastres interpretativos que sucesivas épocas históricas y la tradición académica han ido acumulando sobre el original, distorsionando o de plano ocultando su sentido.

Palabras clave: poesía lírica, marginación, teoría de la mimesis, tradición interpretativa

Abstract

This paper brings forward the convenience of considering, under a new light, *Poetics*, the book in which Aristotle exposed his perceptive and his theoretical literary insights in order to show that the so called "lyric poetry" does not have a proper place within the thoughts of the Greek philosopher. His rigorous theory of mimesis, focused, as everybody knows, on the epics and the tragic narratives, leaves out of play as scarcely fair or frankly below the levels of artistic achievement any sort of personal intervention in the work of art. Proceeding in this way, lyric poetry, based mostly on personal assertions, stays necessarily out of sight, or better it would be said, it is carried out away, and condemned to live in the margins of the Aristotelian text. Furthermore, this paper urges the convenience of returning back to *Poetics* without the prejudices and the hermeneutical burdens with which successive historic interpretations and academic tradition had covered up Aristotle's text.

Key words: Lyric poetry, shifting away, theory of mimesis, hermeneutic tradition

* Profesor investigador del Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa
evos@xanum.uam.mx,
evos46@hotmail.com

Quisiera iniciar este texto con una prevención de orden general. La *Poética* de Aristóteles es para sus lectores de hoy un texto demasiado cercano y a la vez remoto, familiar en exceso y sin embargo pertinazmente extraño. Punto de referencia inexcusable, clásico entre los clásicos, estamos envueltos confortablemente en él y a la vez distanciados de sus propuestas por un abismo de casi dos mil quinientos años. Esto tendría que obligar a un cierto trabajo de relativización. ¿De verdad leo a Aristóteles cuando leo a Aristóteles, o bien me estoy dejando leer de manera más o menos involuntaria por una tradición hermenéutica que ha ido recubriendo el texto originario con estratos interpretativos que de algún modo lo acomodan a preocupaciones que le son extrañas o ajenas? ¿No estoy condenado, para decirlo de otra manera, a “proyectar” sobre el texto aristotélico las preguntas, los presupuestos, los esquemas y los prejuicios que los tiempos que corren han vuelto inexcusables? Inmersos como estamos en una modernidad en la que predomina un modo de pensar individualista –centrado en la subjetividad y en los valores de la libertad, así como en una noción de certeza que derivaría su eficacia del *cogito, ergo sum* establecido por Descartes, o de la llamada *revolución copernicana* operada por Kant– muchos de los planteamientos aristotélicos tendrán que ser abordados desde posiciones que, o bien ocultan su sentido, o al menos lo distorsionan, para hacer prevalecer los prejuicios propios de la cultura en que nos encontramos. Martha Nussbaum observa en su documentado libro *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, que el tema de la intervención de la fortuna dentro del accionar humano en las tragedias griegas ha sido a menudo incomprendido o mal valorado debido a la pertinaz influencia de la filosofía de Kant. Según el diagnóstico de Nussbaum: “La enorme influencia ejercida por la ética kantiana sobre nuestra cultura intelectual ha sumido en un largo olvido el significado real de estas cuestiones dentro de la ética griega” (1995: 31-32). El subjetivismo kantiano, y en particular su rigurosa y a menudo todavía incuestionada concepción de la autonomía de la voluntad, se convertirían así en imbatibles

prejuicios que obstaculizarían, según la investigadora, la comprensión de los problemas éticos relacionados con el papel que juega la fortuna en el corpus de la tragedia griega.

Al individualismo en el que estamos insertos, denominado por algunos como *metafísica de la subjetividad* (Heidegger) o bien como dominio del logocentrismo occidental (Derrida), habría que agregar los prejuicios propios de la tradición académica en torno a los asuntos literarios. Para nosotros los modernos, la poesía lírica, asunto al que dedico estas páginas, no sólo es, al lado de la novela y el teatro, uno de los tres géneros constitutivos del canon literario, sino el que ocupa un lugar privilegiado como expresión máxima de la sensibilidad de nuestro tiempo. Ezra Pound sostenía que los poetas eran *las antenas de la raza*, y el poema de su amigo Thomas S. Eliot, *La tierra baldía*, se ha convertido en uno de los textos axiales del siglo xx, al lado de los de Rilke, Mandelstam y Celan. En América Latina, los nombres de Pablo Neruda, César Vallejo, Vicente Huidobro y Octavio Paz, para mencionar sólo a los más conocidos, no me dejan mentir al respecto. Aquello que pertenece al dominio de lo sublime o de lo inefable, aquello que representa los más altos valores del espíritu, se articula a través del discurso de la poesía, siempre que se piense que este término designa la expresión de los sentimientos y los pensamientos de esa interioridad privilegiada que aliena en esos artesanos del verso que son los poetas.

Este papel privilegiado de la poesía lírica, sin embargo, aunque nos cueste trabajo aceptarlo, puesto que a nosotros nos parece un fenómeno “natural” y que se impone por la fuerza misma de las circunstancias, no ha existido siempre, y al parecer era desconocido, o al menos no tenía la relevancia que hoy le concedemos durante los tiempos de Aristóteles.

Deberíamos tener cuidado, entonces, de no leer a Aristóteles desde la perspectiva de conceptos acuñados en épocas posteriores, y de no imponerle al texto del *Estagirita* estructuras que habrían surgido en otros ámbitos del transcurrir histórico. Lo diré de manera abreviada. Sólo en años recientes los estudiosos de la *Poética* han llegado a la conclusión de que, por ejemplo, la tripartición genérica que convencionalmente se atribuye a Aristóteles, y que algunos remontan incluso a su maestro, Platón, en el sentido de que los tres principales géneros literarios serían el lírico, el épico y el dramático, no está en absoluto en estos pensadores, sino que es una atribución del periodo alejandrino que el poeta Horacio habría de consolidar. Remito al importante estudio de Gerard Genette, *Introduction a l'architexte*, aunque también podrían mencionarse las aportaciones en esta misma

línea de pensamiento de Irene Beherens y de Claudio Guillén, así como, entre nosotros, el libro de Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*.

La canónica de los tres grandes géneros era desconocida entre los griegos. Aunque sea para nosotros casi imposible aceptarlo –dados nuestros hábitos de pensamiento, dominados como ya he explicado por el subjetivismo contemporáneo– Aristóteles dejó fuera de foco el género que la posterioridad helenística designó como la poesía lírica, es decir, ese tipo de poesía que sirve para *expresar* los pensamientos y los estados de ánimo del sujeto individual. La pregunta es, ¿por qué? Stephen Halliwell, en su ya clásico *Aristotle's Poetics*, sostiene que la del *Estagirita* es una teoría fuerte que se centra en dos conceptos clave, la mimesis y la trama (también entendida por otros como “fábula”), que no sólo se complementan entre sí, sino que además están acotados por una exigencia de proporción y unidad. Esto establece un criterio muy restrictivo, a partir del cual llega a formular sensibles críticas o censuras contra algunas de las obras incluidas dentro de lo que de cualquier forma son, sin lugar a duda, sus géneros favoritos: la tragedia y la épica (Halliwell, 1998).

Al articular una teoría rigurosa cuyas diversas partes embonan entre sí al grado de constituir un sistema cerrado, su posición teórica, en efecto admirable, se convierte empero en un verdadero lecho de Procusto. Si leemos la *Poética* con atención, nos daremos cuenta de que se ahorra cualquier consideración acerca de, al menos, los ditirambos, las elegías, los epinicios y la poesía gnómica. Se diría que le gana lo teórico, y dentro de lo teórico, habría que agregar lo evaluativo. Sus preferencias están muy marcadas –por lo que debemos entender que también están muy marcadas sus aberraciones, o sea, lo que él detesta–. Me corrijo de inmediato en este punto y observo que no es tanto su gusto personal lo que está en juego, pues pienso que es evidente que admira y respeta a los poetas, por eso es que no faltan en sus obras (incluida la *Metafísica*) citas de sus versos, por más que llegue a formular de manera explícita que la expresión poética en general tiene, según su parecer, algo de extravagante y hasta de anticuado.¹ Lo que está en juego en la *Poética* es un asunto de rigor intelectual, de coherencia

¹ Para ilustrar la supuesta artificiosidad y la antigüedad, o sea, lo que podríamos llamar el “carácter pasado de la poesía lírica”, si puedo emplear un anacronismo de procedencia “hegeliana”, remito al inicio del libro III de la *Retórica*. En la sección 1.3 de este capítulo Aristóteles da a entender que la expresión poética es, por una parte, rebuscada e insustancial; por la otra, vieja y, todavía más, anticuada. Sostiene Aristóteles: “Ahora bien, como los poetas, aun diciendo vaciedades, parecían conseguir fama a causa de su expresión, por este motivo la expresión fue en un principio poética, como la de Gorgias; y aún hoy la mayoría de los que carecen de educación piensan que los que mejor hablan son los que usan esta clase de expresión.” En seguida explica el filósofo que la expresión en el discurso es diferente a la de la poesía. “Lo prueba –prosigue Aristóteles– lo que luego ha sucedido,

metódica, e incluso de especificidad de los conceptos. Al elaborar su decisiva teoría de la mimesis (y esto es algo muy diferente a sólo reciclar la noción de mimesis aceptada por todos y elaborada de modo previo por Platón), cae por su propio peso que ciertos tipos de versos no caben, que no hay un lugar adecuado para ellos, por lo que quedan flotando en el vacío. Mi recurso para sugerir que Aristóteles, por ejemplo, desecha aquellas formas poéticas basadas en la enunciación en primera persona es él mismo un ditirambo en primera persona con el cual el *Estagirita* exalta la sabiduría narrativa de Homero. Cito este pasaje que me parece crucial. Sostiene Aristóteles: “Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador” (Aristóteles, 1992: 1460a 5-8).²

Este texto, que a mi modo de ver condensa admirablemente la posición de Aristóteles, tiene cuando menos dos partes. En la primera, de manera por lo demás enfática, el filósofo sostiene que Homero es *el único* que de verdad sabe comportarse como poeta. Esto, tomado a la letra, significa descartar a todos los demás, siempre que se entienda que este “todos los demás” incluye al conjunto de los poetas del *modo exegetático*, esto es, aquellos que elaboran sus enunciaciones utilizando la primera persona.

En la segunda parte, Aristóteles aporta la explicación o la justificación de lo anterior. El filósofo sostiene que lo característico del verdadero poeta es “decir muy pocas cosas” desde el plano de la enunciación personal; entre menos, mejor, pues cuando el poeta habla en nombre propio simplemente deja de ser imitador. Aquí la teoría aristotélica de la mimesis exhibe todo su poder de exclusión. Los poetas que hablan en primera persona, los poetas que intervienen para expresar su punto de vista, para proponer una evaluación, para hacer sentir su presencia dentro del fenómeno discursivo, en suma, podría decirse que son a lo mucho *enunciadores* en la concepción de Aristóteles, pero no *imitadores*. Esto los deja fuera de consideración.

Por otro lado, la poesía ditirámbica, los trenos elegíacos, los epinicios, los himnos –formas enunciativas en las cuales lo que se articula es la voz de un sujeto o de un coro que habla en primera persona– se apartan fatalmente de la

dado que *ni siquiera los autores de tragedias emplean ya el mismo modo de expresarse...*” (Aristóteles, 1990: 1404a 20 a 1404b). Resalto en estos pasajes lo que considero contiene una violenta requisición en contra del lenguaje poético, empleado en tiempos más primarios pero ya inaceptable.

² Salvo indicación en contrario, las citas de la *Poética* están tomadas de Aristóteles, *Poética*. Versión trilingüe de Valentín García Yebra (1992).

premisa mayor y quizás más comentada de la *Poética*, a saber, la de que la poesía tiene mayor dignidad filosófica que la historia. En efecto, afirma Aristóteles: “Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular.” (1451b 5-7).

Los literatos siempre nos hemos sentido muy agradecidos con Aristóteles por haber ponderado de esta manera el decir poético sobre la narración histórica. Empero, después de recapacitar en el significado de la sutil pero no menos efectiva exclusión de lo que hoy llamaríamos poesía lírica dentro del tratado de Aristóteles, me parece que para evitar engaños y falsas ilusiones esta sentencia tendría que modificarse, de forma tal que pudiéramos leer sin riesgo de equivocarnos: *la poesía épica y la dramática son más filosóficas que la historia*. Pero sólo ellas. Las otras formas de la poesía lírica, como los ditirambos, los epinicios y los trenos, en tanto que se subsumen dentro de una voz particular, es decir, personal, deberán conformarse con tener cuando mucho el mismo estatuto que el de la historia, entendida como una narración de naturaleza eminentemente casuística. El conocimiento que aportan los poetas líricos es hartamente limitado, pues consiste tan sólo en un saber particular (el del enunciador) acerca de lo particular (la materia del enunciado), y de la conjunción de estas dos particularidades no puede extraerse ninguna visión general que pueda elevarse al nivel del concepto.

Si mi afirmación no parece demasiado desproporcionada, debo expresar que la sentencia que todos hemos admirado incluye pues, subrepticamente, un principio de exclusión muy severo. Y es que la poesía lírica no puede aspirar al nivel de generalidad que el filósofo pondera de manera tan elevada, por lo que queda, se podría decir, expulsada, desterrada, permaneciendo como un asunto que ha sido condenado a medrar en las márgenes de la poética, sin llegar a adquirir una identidad valedera, al modo de una ausencia que no alcanza a perfilarse dentro de la discursividad del filósofo.

No hay que olvidar, asimismo, que en alguna parte de la *Metafísica* Aristóteles ha dicho que los poetas son unos grandes mentirosos. Remito a la cita que así lo comprueba, por si surgiera algún escéptico. “Como declara el proverbio: ‘los poetas nos dicen muchas mentiras’” (Aristóteles, 2000: I, 983a 4-5). Queda claro que esto no descalifica a *todos* los poetas, no a los trágicos, por supuesto, sino sólo a los que, como Simónides (supongo que es Simónides de Ceos, 556-468: compuso elegías, epigramas, himnos, peanes, ditirambos, encomios, trenos, epinicios, y alguna vez escribió: “la apariencia también vence a la verdad”), se manejan en el plano de la *voz personal*, esto es, en lo que la terminología de los antiguos llamaba el *modo exegetático* antes mencionado. Hasta este punto, sin embargo, Homero representa (de nuevo) una notable excepción. Aristóteles le da un giro

a la afirmación del dominio de todos para sostener que, en lo tocante a este tema, Homero tendría que salvar la conocida acusación de “mentiroso”, y esto debido a la excelencia de su arte. Por eso leemos en la *Poética*: “Fue también Homero el gran maestro de los demás poetas en decir cosas falsas como es debido. Y esto constituye paralogismo.” La versión de Cappelletti me parece un poco más ilustrativa que la de García Yebra, y por esto la cito: “Homero enseñó sobre todo a los demás [poetas] a contar mentiras como es debido, esto es, a emplear el paralogismo.” (Aristóteles, 1991: 1460a 18-19).

Este énfasis del *Estagirita* en el paralogismo como el modo correcto de decir mentiras o falsedades, en el entendido de que el asunto del paralogismo es tema no tanto de la lógica como del arte de la persuasión, podría abonar el supuesto defendido por Potts en el sentido de que “los griegos parecían haber considerado la poesía personal como una suerte de retórica” (Halliwell, 1998: 280n). De cualquier manera, sostener que el arte del paralogismo es un componente efectivo del arte (o sería mejor decir: de los artificios) del poeta es considerar que el terreno en el que se mueven los poetas es el de la mentira deliberada y falaz. Con ello, Aristóteles parece oponerse a la concepción aceptada en su tiempo que estimaba que los poetas eran maestros, es decir, que la poesía cumplía una interesante función didascálica. Por lo visto, como en muchos otros renglones, así sea de modo implícito, y por más que no sea totalmente de nuestro agrado, Aristóteles marca su distancia frente a la opinión común.

Se ha dicho que, en la *Política*, Aristóteles se refiere a la música como arte imitativa... lo que abre quizá la puerta para que también la lírica, asociada de modo natural a la música, ingrese y plante su pie en el escenario del que estamos hablando. ¿Esto involucra acaso una contradicción dentro de la posición aristotélica? Habría que establecer –es, al menos, lo que me gustaría sugerir– que Aristóteles podría muy bien recurrir a dos nociones distintas de mimesis, y que éstas podrían muy bien convivir de manera más o menos simultánea, sin que esto llegara a establecer una contradicción insalvable en su pensamiento. Habría una acepción laxa de la mimesis, una acepción corriente, aceptada por todos, *doxológica*, por así decir, y una acepción *técnica*, de carácter estricto. En principio, esto es, *en términos generales*, y ya veremos que esta denominación resulta estratégica, todas las artes son imitativas, ésta es la noción corriente que domina entre los griegos, y que se le impone al filósofo por la fuerza del hábito y la tradición.

¿Por qué no incluye entonces Aristóteles la poesía enunciada en primera persona dentro de su tratado? Creo que por razones de rigor textual, que es también una forma de decir: de rigor filosófico. Al proponer y fundar una teoría

de la imitación que está estrechamente ligada con la fábula, entendida también de manera técnica como entramado narrativo, asociado todo ello a la idea de unidad, Aristóteles propone una idea rigurosa de mimesis, un concepto técnico, en el que ya no podrían tener cabida cierto tipo de manifestaciones verbales centradas en el “yo digo”, en el “yo siento”, en el “a mí me parece”. Se diría que Aristóteles se vuelve rehén de su propia teorización y que esto lo lleva a incurrir en una aparente contradicción dentro del texto que comentamos. En el arranque de su tratado, el filósofo establecía un marco muy amplio que vale la pena considerar. Afirmaba ahí: “Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en su conjunto, imitaciones.” (1447a 15). No se trata, empero, como es claro, de una aceptación plana e indiscriminada. Hay una gradación de valor en el texto transcrito y una cierta sombra que se añade al final, con lo cual tendría que introducirse una sospecha. En primer lugar, y sin el lunar de una duda, Aristóteles alinea sus géneros preferidos: la epopeya y la tragedia. Señala en seguida, poniéndolas en segundo lugar con un “también” que suena a prótesis, a complemento: la comedia y la ditirámica. En tercer lugar, con un restrictivo “en su mayor parte”, lo cual quiere decir que ya no las considera imitaciones en el cabal sentido del término, agrega la aulética y la citarística, es decir, el arte del recitado que se acompañaba con flauta y con instrumentos de cuerda.

El brochazo final del enunciado, empero, obliga a una nueva consideración. La traducción de García Yebra transcribe, como se acaba de ver: “...todas vienen a ser, en su conjunto, imitaciones”. Durante mucho tiempo pensé que había algo redundante en este enunciado, que no acababa de convencerme del todo. Aristóteles pudo haber dicho, ahorrándose una aparente reiteración: “todas vienen a ser imitaciones.” Pero no lo dice así, establece que “todas vienen a ser, *en su conjunto*, imitaciones”; lo que sugeriría, de primera intención, que no lo son tomadas de manera aislada, sino tan sólo cuando se los considera *en su conjunto*, esto es, formando una unidad. La traducción de Cappelletti quizá agregue algo de claridad al asunto. Dice así: “La epopeya y la poesía trágica y también la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte de la que se acompaña con flauta y la que va con la cítara, vienen a ser todas *en general* imitaciones.” (cursivas mías).

Si mi lectura es correcta, cuando Aristóteles afirma en este párrafo inicial de su *Poética* que todas ellas son *en general* imitaciones, lo que quiere expresarnos es que así las ha considerado hasta ahora la opinión corriente. Antes de alejarse de ella, podría decirse, el filósofo rinde tributo a la opinión común, y deja constancia de su existencia.

¿Qué sucede entonces con el ditirambo, al que mencionó desde un principio? Muy simple, dentro de la estricta concepción evolucionista de Aristóteles, que supone una progresiva modificación de las formas a partir de una noción de entelequia, el ditirambo y las distintas versiones de lo que nosotros llamaríamos poesía lírica quedan a esta luz como manifestaciones *premiméticas*, como formas rudimentarias que sirven para dar paso, sin embargo, a formas más elevadas de la mimesis como las que se encuentran en la epopeya y en el drama. Son parte de la *prehistoria* de la mimesis, y así han de ser consideradas.

Platón había expulsado a los poetas en general de su República ideal; Aristóteles, en cambio, aunque se muestra hospitalario con el poeta épico y el dramático, formula en su *Poética* lo que habría que llamar una cláusula de exclusión en contra de los poetas que hablan en primera persona.

Si mi observación es correcta, entonces habría que modificar el esquema propuesto por Alain Badiou. En un ensayo que circula en la red, titulado “El estatuto filosófico del poema después de Heidegger”, Badiou sostiene que la filosofía antigua aportó tres regímenes o tres relaciones posibles de la filosofía con el poema: el de Parménides, el de Platón y el de Aristóteles. El régimen de Parménides es de admiración ante los poderes de la diosa. La verdad filosófica sólo puede llegar a la tierra si está escoltada por las metáforas y las imágenes que autorizan su pretensión de verdad. El régimen de Platón “organiza la distancia entre el poema y la filosofía”, que se materializaría en la célebre exclusión de los poetas de la República ideal. El de Aristóteles, en cambio, organizaría la inclusión del saber del poema en la filosofía, entendida esta última como saber de los saberes. Cito a Badiou: “El poema no es pensado en el drama de su distancia o de su íntima proximidad. Es incluido en la categoría del objeto, en lo que debe ser definido y reflexionado como tal, recortado en la filosofía, una disciplina regional. Esta regionalidad del poema funda lo que será la Estética.” Concluye Badiou: “En el primer caso, la filosofía envidia al poema, en el segundo lo excluye, y en el tercero lo clasifica.” Según las reflexiones que he hecho en torno a la *Poética* de Aristóteles, me veo en la obligación de agregar que la taxonomía aparentemente inocente de Aristóteles no puede producirse sino al precio de una exclusión no por disimulada menos efectiva de lo que hoy llamaríamos la poesía lírica. Esto indicaría que el conflicto ancestral entre poesía y filosofía, por lo menos en la época de Aristóteles, no ha sido ni con mucho resuelto, cuando menos no en su totalidad. Todavía más, me atrevería a pensar que, de modo análogo a Parménides, hay también en Aristóteles un resto, así sea mínimo, de lo que habría que llamar, espero no suene demasiado freudiano, la *envidia del poema*. Documentar esta envidia, sin embargo, requeriría otro tiempo y otro lugar.

Bibliografía

Aristóteles

- 1990 *Retórica*, trad. y notas de Quintín Racionero, Editorial Gredos, Madrid.
1991 *Poética*, trad. y notas de Ángel J. Cappelletti, Monte Ávila, Caracas.
1992 *Poética*, versión trilingüe, trad. y notas de Valentín García Yebra, Editorial Gredos, Madrid.
2000 *Metafísica*, trad. y notas de Hernán Zucchi, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Badiou, Alain

- 1999 “El estatuto filosófico del poema después de Heidegger”, trad. de Carlos Torres, disponible en: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/badiou.htm

Genette, Gerard

- 1979 *Introduction a l'architexte*, Seuil, París.

Guerrero, Gustavo

- 1998 *Teorías de la lírica*, Fondo de Cultura Económica, México.

Halliwel, Stephen

- 1998 *Aristotle's Poetics*, University of Chicago Press, Londres.

Heidegger, Martin

- 2000 *Nietzsche*, ts. I y II, trad. de Juan Luis Vermal, Ediciones Destino, Barcelona.

Nussbaum, Martha

- 1995 *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, trad. de Antonio Ballesteros, Visor (La Balsa de Medusa, 77), Madrid.