

LINGÜÍSTICA Y POÉTICA

(La inteligencia práctica en la ciencia del lenguaje)

MIGUEL BARGETTO FERNÁNDEZ

Introducción

La filosofía clásica es un vastísimo cuerpo de ideas que abarca desde el siglo VI a.C hasta el siglo V d.C., es decir, mil años de pensamiento. Son los griegos los que inician el camino de la filosofía porque tiene como principal mérito el no tener una tradición previa. Esto quiere decir que las circunstancias históricas son las que condicionan la especulación en una necesidad hasta el punto de constituirse en una actividad nueva y desconocida llamada *filosofar*.

La historia de la filosofía clásica, tal como se ha dicho mas arriba, se extiende por lo menos durante mil años y la especulación filosófica contempla muchísimos temas, desde el mundo en el cual el hombre griego está inserto hasta temas metafísicos sorprendentemente abstractos para la mentalidad común de esa época. En el afán de acotar el tema de la filosofía clásica, en estas páginas nos centraremos en la “inteligencia práctica” y su relación con la verdad, que es el tema angular de la filosofía griega.

Aplicaremos el tema de la inteligencia práctica y su relación con la verdad a la obra de Aristóteles, específicamente a la Poética. Esta relación podría aparecer casi como inconexa; sin embargo, una muestra de la inteligencia práctica es la teorización de aspectos que posiblemente no converjan, en la discusión metafísica, pero que se constituyen en la materia de actividades de ejecución diaria para el griego de esa época.

La justificación de este trabajo se extiende más allá de lo meramente anecdótico en el campo de la incursión filológica de Aristóteles; este trabajo prende explicitar la forma como los conceptos aristotélicos han cimentado los estudios posteriores tanto en Lingüística como en Filología. Esta relación la efectuaremos a partir de una lectura detallada de la Poética y dividida en secciones según sea el tema abordado.

1.- Los presocráticos y el inicio de la inquietud filosófica

Quienes inician el desarrollo de la filosofía occidental y grecolatina en particular son los llamados *filósofos presocráticos*, quienes son los encargados de preparar el camino para la filosofía posterior que en Sócrates encuentra la maduración.

Los últimos presocráticos son contemporáneos de Sócrates y son ellos lo que, según la materia de especulación, hablan de la naturaleza. Aristóteles los llama *fusiologi*, pues hacen de la física un método filosófico. La pre-

gunta angular del filósofo presocrático es *¿qué es todo esto?* Y la forma de conectarla con la naturaleza es por medio de la noción de movimiento (cinesij). La palabra en griego no tiene la misma connotación que en español, pues tiene una acepción mucho más amplia que abarca las ideas de cambio y variación en cuatro puntos de vista (Marías, 1966: 12):

- Movimiento local, entendido como cambio de lugar.
- Movimiento cuantitativo en el sentido de aumento o disminución.
- Movimiento cualitativo o alteración.
- Movimiento sustancial, es decir, generación y corrupción. De todos, el último es el más perturbador para el griego, pues le vuelven problemático el ser de las cosas y lo sumen en la incertidumbre. Este asunto hará que el filósofo se pregunte por lo que hay en el ser de las cosas, que va más allá de sus múltiples realizaciones y apariencias.

Dentro de los filósofos presocráticos, destacan Parménides y Heráclito, cada uno con un mérito específico dentro de la filosofía de su tiempo y que de alguna forma, continúan el desarrollo de la especulación filosófica desde la física hacia la metafísica. El problema filosófico que lleva a los griegos a la metafísica es el problema de la verdad, la *al'qeia*. Este concepto tiene como característica principal que la verdad se devela y como producto de ese develamiento, el hombre puede vivir en la verdad del entorno que lo rodea.

En este sentido, Parménides tiene un papel importante en la aparición de la metafísica, pues la preocupación pasará de hablar *sobre* las cosas a hablar sobre las cosas en cuanto son. Será en Parménides donde la filosofía encontrará su método. En el poema, Parménides habla de tres vías para acceder al conocimiento y señala que la opinión (doxa) es uno de los métodos que se mueve entre la verdad y el error, pues se atiene a las informaciones del mundo:

*Ni te fuerce hacia este camino la costumbre muchas veces intentada
De dirigirte con la mirada perdida y con el oído aturcido
Y con la lengua, sino juzga con la razón el muy debatido argumento.*

(Parménides, Frag. 946)

En este fragmento, Parménides expone que la opinión no es confiable completamente. Un argumento, por muy debatido que sea, siempre debe ser juzgado por medio de la razón, pues está contaminado con la opinión de los otros, específicamente –según Parménides– de los mortales. La opinión, según el filósofo, está condicionada a las sensaciones que son perecederas.

Lo anterior implica que los juicios que los humanos expresan, están contaminados por su imperfección misma y, por consiguiente, no es posible acceder a la verdad. De ahí que las cosas se muestren al hombre según diferentes características. De esta forma, un árbol podrá ser joven, viejo, grande, chico, etc., pero si las cosas son consideradas según el pensamiento, presentan una cualidad absoluta: el ser. Así, antes de manifestar una cualidad sensible al hombre, las cosas son. En este punto, aparece la primera dicotomía ontológica que postula la filosofía clásica: la esencia de las cosas y su manifestación en el mundo sensible, en palabras de Parménides, la verdad y la apariencia. Esta dicotomía se profundizará en la reflexión que Parménides realiza de la *doxa*. Tal como ya se había señalado, la *doxa* se sostiene en las informaciones del mundo, que son muchas y cambiantes y señala que la *doxa* entiende el cambio como un proceso para llegar al ser. De esta forma, la *doxa* no es método filosófico ni una categoría que sea comparable a la del Ser. Es simplemente una vía de acceso al conocimiento, pero es una vía imperfecta, pues se limita solo a la percepción por medio de los sentidos, por lo tanto, esa percepción siempre será engañosa, pues estará siempre condicionada a la imperfección de los órganos humanos. Se deduce, por lo tanto, que la *doxa* no tiene *nous*, que es lo único divino, en cuanto lo único que goza de esencia.

Heráclito es otro de los presocráticos que mayor relevancia tiene en la historia de la Filosofía. Su ideario filosófico, a diferencia de Parménides, no está centrado en lo inmutable, sino que en el devenir, sin embargo, al igual que éste, *lo sabio* señala que es *uno que siempre es*.

Sobre la *doxa*, señala que existe un mundo de sueños, donde todo es cambio y devenir. En este punto encaja la célebre frase: *la naturaleza gusta de ocultarse*. El filósofo que desee descubrir la verdad del mundo debe apartarse del mundo para poder así distinguir con cuidado la *doxa* del *nous*. De este devenir y de la dicotomía entre el *doxa* y *nous*, Heráclito señala que existen dos clases de hombres: aquellos que están despiertos y los que están dormidos, pues cada uno se desenvuelve en un mundo específico: el hombre despierto vive en un mundo único y común, mientras que el dormido vive en uno particular, es decir, vive en uno conforme a la opinión, a la *doxa*.

Tanto Heráclito como Parménides consideran que el acceso a la verdad y al ser de las cosas necesita de un camino específico que está afectado por la opinión. Es esta opinión la que de alguna forma ocultará la verdad. En los

sofistas, la opinión tendrá un lugar importante dentro de las ideas que desarrollarán.

2.- Los sofistas y la *doxa*

Las ideas de los sofistas escandalizaron sobremanera a Sócrates y Platón, quienes sostenían que ellos no eran filósofos, sino que aparentaban serlo (Marías: 1968). No obstante, ellos hacían filosofía y atendían a la reflexión sobre problemas filosóficos. Uno de los temas que los mantuvo ocupado era el de la verdad y su revelación en el hombre común.

De los sofistas más connotados, debemos hacer mención a Gorgias, pues tiene el mérito de haber resuelto el problema del ser negándolo. Esto sucede porque él visualizó la contradicción en la que cayeron los presocráticos en sus juicios frente al problema ontológico. El argumento que Gorgias utilizó fue: “*No existe ningún ente, que si existiera no sería cognoscible para el hombre y si fuera cognoscible, no sería comunicable*” (Marías: 1968). Entonces, a partir de este razonamiento Gorgias centra su discusión en el *logos* como único objeto de estudio verdadero en cuanto es el único real (Frías: 2008). No obstante, el tercer argumento es el centro de la justificación retórica en Gorgias: al no existir la posibilidad de comunicar la esencia del ser, cualquier ejercicio lingüístico está restringido a la individualidad de quien lo emite: no es posible ser objetivo, pues los juicios sobre las cosas se construyen en la medida de la experiencia de quien los diga. Esto derivará en la conclusión de Protágoras que señala que es imposible alcanzar un universo de significaciones comunes, sino que cada cual significa cosas distintas con ellas.

El razonamiento de Gorgias prosigue señalando que la palabra tiene la potestad de cambiar los estados de ánimo: llevar a la pena, a la aflicción, producir alegría. Es un instrumento muy poderoso que conviene aprender a usarlo para la dominación y el poder, pues “el *logos* actúa –haciéndolas cambiar a voluntad– sobre las débiles opiniones humanas” (Frías: 2008,10).

Se puede concluir, entonces, que para Gorgias, el *ser* es imposible de delimitar pues las palabras son imprecisas para tal fin y cuando se construye un *logos* determinado, este no es más que representativo de quien lo emite. De ahí que la palabra se constituya en un poderoso vehículo de persuasión.

3.- Aristóteles y la filosofía

Aristóteles es una de las figuras más importantes de la filosofía griega. Es el creador de la lógica, como disciplina; ha descubierto hondas consideraciones metafísicas. Fue el maestro de Alejandro, con quien se dice cuanto a que al historiador le corresponde narrar lo que hizo o le ocurrió específicamente a cierta persona. De lo anterior, se

discutía sobre la conveniencia de fusionar la cultura griega con la oriental (Marías: 1968). Este hecho, no es menor, pues de alguna forma, también demuestra que la visión de mundo griega no es compatible con la de otras comunidades.

Aristóteles divide sus obras en teóricas, prácticas y poéticas: las poéticas, provienen del vocablo *poiesis*, que significa “producción”. Lo que la caracteriza es que es una actividad que no tiene un fin en sí mismo. Corresponde a un “manual de instrucciones”. Las obras prácticas son obras de acción. El fin está en ella misma. Finalmente, las obras teóricas son aquellas que, siendo un modo de praxis, corresponde a la “contemplación”. Un hombre teórico solo necesita su mente para ejercitar su actividad. Así, la teoría es la actividad más elevada de las tres.

4.- La Poética de Aristóteles

La Poética se considera una obra de corte científico, de tema técnico, diferente de las otras que acaso estaban destinadas a un público más variado. La obra ha llegado, hasta nuestros días, incompleta, pues en lo que conocemos, Aristóteles abordó la construcción de la epopeya y de la tragedia, mientras que en la parte perdida -posiblemente el libro segundo-, la de la comedia y la poesía yámbica.

Aristóteles comienza su exposición señalando que tanto la tragedia como otros tipos textuales artísticos se constituyen en *imitaciones*. Aristóteles expone que la imitación es connatural al ser humano desde la primera edad, pues goza con las imitaciones. Este goce se explica de la siguiente forma (Aristóteles, 1987:24)

“Prueba de ello es lo que ocurre en la realidad: cosas que vemos con desagrado en el original nos causa placer cuando las contemplamos en imágenes lo más fieles posibles, como ocurre, por ejemplo, con la representación de los animales más repugnantes o con animales muertos”

Aristóteles (1987: 24), incluso, señala que la imitación tiene una finalidad didáctica, por cuanto:

“Nos complacemos en la contemplación de las imágenes porque, al mirarlas, se aprende de ellas y de ellas se deduce lo que cada cosa representa [...] Y si uno no ha visto previamente el objeto representado, la obra de arte causará deleite no en la medida en que sea una imitación, sino por la mera ejecución, por el color o por alguna otra razón de este tipo”

Esta consideración aristotélica sobre la imitación nos lleva a pensar que la imitación podría constituirse en la proyección y el deseo de aspirar a concepciones ideales del mundo. De alguna forma, la aspiración a la *mimesis* es una

aspiración a la verdad o a lo ideal, según sean los términos presocráticos o platónicos los usados. La imitación, por lo tanto, se reducirá a personajes “buenos” o “malos”, pues sostiene que los caracteres humanos son reducibles a estos dos extremos: se imita a personas superiores, inferiores o iguales que se diferencian por la virtud o los vicios.

Según sea el vicio o la virtud el objeto de imitación, surgirán las obras satíricas y la tragedia. Aristóteles define, por ejemplo, la comedia como la imitación de personas de calidad inferior, específicamente de lo risible, pues *“lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni perjuicio”* (Aristóteles, 1987: 27). Por otra parte (Aristóteles, 1987:29) la tragedia la concibe como:

“...la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos sus recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente y que con el recurso de la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones”

En esta última, encontramos una completa definición de las imitaciones que exige la tragedia, pues Aristóteles no solo se limita a señalar que las virtudes o los vicios son objeto de imitación, sino que la acción, el lenguaje y personajes son moldeados idealmente.

5.- La tragedia: relación entre filosofía, historia y poesía

Aristóteles sostiene que la función del poeta no es contar los hechos que han sucedido –como lo hace el historiador-, sino aquellos que pueden suceder. Así, la poesía se convierte en un ideal: lo que narra es aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad. En este punto, la corrección de la mirada de lo verdadero se corrige no hacia lo históricamente verdadero, sino que a lo idealmente verdadero. Pensamos que en este punto que la *opinión* se convierte en piedra angular para la articulación de lo verosímil dentro de la tragedia, pues, aunque la poesía cante a lo universal, lo universal es parcial debido a que se limita a la doxa del poeta, quien juzga si lo que expone es verosímil o no. Aristóteles dice (1987:35):

“Lo universal consiste en que a determinado tipo de hombre corresponde decir o realizar determinada clase de cosas según la verosimilitud o la necesidad”

En la última parte de la cita, es posible apreciar la subjetividad de lo universal, aun cuando Aristóteles señala que lo universal consiste en actuar de determinada forma, según le corresponde a cierto tipo de persona. Lo universal de la poesía se diferencia de lo particular de la historia en

cuanto deduce que la poesía es más filosófica que la historia por cuanto aquella busca imitar lo más universal.

6.- Consecuencias de la imitación: los efectos de la tragedia

El efecto que busca la tragedia es la *compasión*. Aristóteles señala que se produce porque alguien que no merece ser desdichado lo es. Este paso de la felicidad a la desdicha se produce como resultado de algún error, lo que produce que derive de un estado de gloria y prosperidad a uno peor.

Para los efectos de la tragedia, debe haber un paso verosímil entre la felicidad y la desdicha y lo anterior está dado por una serie de hechos que en la acción de la imitación causan compasión. Según Aristóteles, la compasión no la produce la muerte entre enemigos o entre individuos que no se conocen, excepto que la acción sea patética ², sino que se produce entre personas que se aman, como hermanos o padre e hijo.

7.- Tragedia e inteligencia práctica

Ya hemos dicho que la filosofía griega centra su gran problemática en la verdad y su descubrimiento. Desde esta perspectiva, la *doxa*, el *nous* y el ser se tornan en puntales angulares de la especulación filosófica. Al parecer en la tragedia aristotélica -que no es más que la sistematización de la técnica de producción de la tragedia en general- la verdad filosófica no se considera como un eje indispensable en su construcción. Al contrario, la verdad filosófica se limita a la verosimilitud en cuanto es conveniente o no para el desarrollo de la obra. Consecuentemente, no es fuerza en la obra dramática mostrar la verdad. Para Aristóteles, los nombres no se deben cambiar ni la trama de los mitos debe ser alterada sustancialmente, pues conviene para la verosimilitud que las acciones y los personajes se ajustan a lo que el público conozca comúnmente.

Desde esta perspectiva, no existe conflicto en la producción literaria y el descubrimiento de la verdad, por cuanto la verdad va a estar condicionada a la verosimilitud y esta, a su vez, estará condicionada a la *doxa* que predomine en el inconsciente colectivo al que es destinada la obra, por cuanto el poeta no es historiador y cuenta los hechos como podrían haber sucedido, de modo general y en función de lo bueno y lo malo que se desee representar.

Esta representación de lo (absolutamente) bueno o malo está condicionada a:

a) *La culpa trágica*: Los personajes afectados por el dolor no son culpables directos de los acontecimientos, sino que en ellos se manifiesta la ira de los dioses por los pecados de sus antecesores (padres, abuelos, etc.) que excede el sentido de culpable o inocente de la acción, sino de una culpa que excede el dominio de su libertad y voluntad y, por lo tanto, producirá el sentimiento de compasión.

b) *Nobleza*: la nobleza se refiere a la descendencia real y divina en muchos casos. En este caso, la nobleza es necesaria para que el sentimiento de compasión se manifieste de forma más intensa, pues el espectador común al ver la diferencia de status y la desgracia en el rey o en el príncipe, genera mayor piedad.

Desde una perspectiva más contemporánea, el semiólogo italiano Umberto Eco expone una visión particular de la estructura de la tragedia: en su ensayo *El Mensaje Estético* indica que la estructura significativa de esta expresión artística radica en la conjunción de la *verosimilitud* y la *paradoja*.

Esto quiere decir que en una buena tragedia, por una parte, los hechos deben ajustarse a la *doxa*, es decir, que sean posibles y, por otra parte, para el desarrollo trágico, debe haber un suceso que se aparte de la *doxa* común, por lo tanto, se convierte en un suceso increíble. En ambos casos, el trágico debe adaptar los hechos a la opinión común, considerando lo bueno y lo malo. Pone por ejemplo la tragedia de Edipo: Eco sostiene que es increíble que un hombre asesine a su padre y se case con su madre. Este suceso es, sin duda, *paradojal*, es decir, se aleja de la opinión común y normal. Sin embargo, si este hombre es abandonado cuando niño y crece sin saber quiénes son sus verdaderos padres, el hombre que mate en un camino será su padre y cuando llegue a Tebas se case con su madre sin saberlo. Esta disposición de los acontecimientos hace que sean posibles y creíbles. Ahí está actuando la *verosimilitud*.

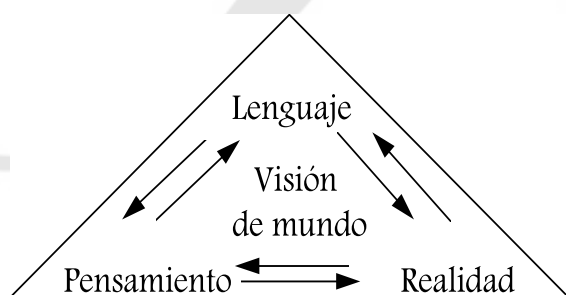
TRAGEDIA	
PARADOJA	VEROSIMILITUD
Suceso alejado de la opinión común	Credibilidad de los sucesos

Por lo tanto, podemos deducir que la inteligencia práctica -entendida como al'geia- está centrada en la *doxa*. Sin embargo, la opinión no puede ser el método para descubrir la verdad. La verdad es descubierta por medio de observación y el arrebatamiento del mundo de las sombras, tal como lo considera Platón. La opinión siempre estará sesgada por el enfoque de la comunidad y eso se puede explicar desde la lingüística.

1 Lo patético es caracterizado por Aristóteles como una acción destructora y que provoca reacciones dolorosas.

La discusión de sofistas y filósofos sobre la verdad y su modo de encontrarla estaba centrado en que el ser no podía ser aprehendido por una cuestión lingüística. De esta forma, los sofistas solucionan el problema, negándolo, pues al ser imposible verbalizar el ser, la discusión acaba. Platón, por su parte, argumenta que el problema del ser y de su aprehensión se corrige por medio del *punto de vista*. Este punto de vista será retomado por la Lingüística: el desarrollo de los estudios etnolingüísticos busca comprender las diversas variaciones semánticas, léxicas, morfológicas y sintácticas dentro de una misma lengua o bien, descubrir lo particular que una lengua tiene respecto de las otras. El estudio de la etnolingüística generalmente se ha centrado en lenguas que no tienen escritura o bien en las llamadas lenguas “primitivas”, en oposición a las lenguas occidentales o aquellas que gozan de prestigio por ser las habladas por las civilizaciones históricamente más importantes.

El estudio del etnógrafo difiere del filósofo griego clásico por cuanto aquel no busca descubrir la verdad de las cosas del mundo para su mejor comprensión, como este, sino que precisamente se centra en la búsqueda de las diferencias que existen en las configuraciones que cada lengua adopta para describir el mundo. Según esto, el etnolingüista se parece más al sofista que al filósofo porque el mundo como tal no se puede aprehender de una única forma debido a que cada lengua moldea el mundo según el entorno. Se forma, así, una relación de interdependencia entre el mundo y la lengua. Captar el ser de las cosas está gravemente condicionado a la lengua y al entorno del que reflexiona. Aparece, por lo tanto, un tercer elemento en el análisis: el pensamiento. Este está condicionado por el ambiente y por el lenguaje, de tal modo que los miembros de una comunidad lingüística dada no pueden pensar de otra forma como se lo permita el idioma; no pueden concebir un mundo diferente al que viven y no pueden expresar cosas que no hayan visto. Lo anterior es lo que configura la *visión de mundo*.



Entonces, la visión de mundo es la manifestación de la *doxa*, pues es variable y está sujeta al devenir.

9.- La tragedia como manifestación de una determinada visión de mundo

Ya hemos señalado que la tragedia se cimienta en la *doxa* y la paradoja. Ambas son fundamentales en la constitución de la *verosimilitud*. Aristóteles hablaba de que la verosimilitud estaba condicionada a lo universal. Sin embargo, el concepto de *universal*, sin duda, estaba restringido al mundo griego. Era universal en tanto no era desconocido para los griegos; era universal porque se adaptaba a la visión de mundo griega. Por esa razón Aristóteles señala en la *Poética* que los personajes trágicos no debían cambiar su nombre, aun cuando representaran personajes arquetípicos. Ahora, el arquetipo de todas las formas está condicionado a la visión de mundo, por lo tanto el concepto *universal* del que habla Aristóteles se ve relativizado. Por ejemplo, en una obra como *La casa de Bernarda Alba*, que es una tragedia, el personaje arquetípico de Bernarda –la madre de carácter fuerte– no se encuentra del mismo modo en una tragedia como Agamemnon, donde Clitemestra es una mujer de carácter fuerte que no controla a sus hijos, pero sí controla soterradamente a su amante y a su marido.

Por otra parte, el carácter universal de la tragedia también se relativiza en los personajes, que según Aristóteles deben ser superiores –de casta noble–. En *Romeo y Julieta*, la nobleza no está dada por el parentesco real de los personajes, sino que por su alta posición social: los Montesco y los Capuleto son de familias “iguales en abolengo”, que puede ser desde descendencia real, hasta simplemente tener un apellido o antepasados de respeto.

También es conveniente señalar que en tragedia la *doxa* se manifiesta de acuerdo con los requerimientos de la comunidad: la mayoría de las tragedias griegas son estructuradas de acuerdo con la mitología conocida, mientras que en Shakespeare conviven personajes inventados y personajes históricos que son modificados intencionalmente por el autor, pero que en lo sustantivo son conocidos por el público que observará la representación. Podemos concluir, entonces, que la *doxa* ha cambiado conforme han pasado los siglos y ese cambio está condicionado a las necesidades de la verosimilitud de su momento de producción.

Hemos señalado que la presencia de la *paradoja* es esencial para que la tragedia se constituya como tal. No obstante, los sucesos paradójales cambiarán porque la *doxa* está condicionada al devenir, tal como lo plantearon los presocráticos: en el caso de una obra como *Bodas de sangre*, lo paradójal es que una novia no se case; en *La casa de Bernarda Alba* lo paradójal es el odio entre hermanas y entre madre e hijas.

Finalmente, sobre la imitación, que es la esencia de la obra poética, es indudable que está supeditada a la *doxa*, pues solo se imita lo que se percibe y es esta percepción lo que constituye la visión de mundo, por lo tanto, cualquier imitación está condicionada a ella. Las obras literarias no son de carácter universal porque el tratamiento del tema sea aceptable por todas las culturas y todos los tiempos, sino que son universales porque existe en el acervo cultural la explicación del contexto de producción, que permite entender medianamente el mensaje, aunque para un sofista sería imposible de comprender

Conclusiones

Los griegos son los que originan la filosofía como tal. Los problemas que consideran los presocráticos son los de la esencia de las cosas, la verdad y el mundo. Los sofistas, por su parte, señalan que el ser no es posible de ser aprehendido ni manifestado lingüísticamente. Platón, en cambio, señala que para comprender el ser es necesario que muestre desde otro punto de vista –superior, por supuesto y a la luz- la esencia de las cosas.

La *doxa* no debe ser considerada como medio para acceder al ser porque está sujeta al devenir. Por lo tanto, depende de los patrones mentales de quienes la tienen.

La tragedia es, según Aristóteles, una obra poética y no histórica porque imita la realidad y no la representa. Este punto es fundamental pues delimita el carácter ficticio de la tragedia respecto de la historia. La verosimilitud debe ajustarse a la necesidad. Es posible extrapolar esta necesidad a la *doxa*, debido a que la obra es concebida para ser representada ante un cierto público. La *doxa* y la verosimilitud producirán, en este caso, personajes que representan virtudes o vicios, según la concepción del autor. Por consiguiente, la literatura, según las inferencias hechas de la concepción aristotélica, no es apropiada para hacer filosofía, porque no busca el ser sino imitarlo.

Como anexo, se deduce que los conceptos que se desarrollan en la tragedia son verosímiles en la medida que se adecuan a la *doxa*, y esa *doxa*, según la concepción presocrática, es variable. La variabilidad se explica de acuerdo con la visión de mundo de una determinada comunidad. La Lingüística es la ciencia que puede explicar la *doxa*, pues mediante la Etnolingüística, se comprueba que la *doxa* para los filósofos griegos, equivale a la visión del mundo del etnolingüista.

Según este enfoque, la búsqueda del ser queda condicionada a la visión de mundo y a la *doxa* que una comunidad tenga. Esa opinión se manifiesta en la verosimilitud de la tragedia griega.

Bibliografía

- Aristóteles (1987) *Poética*. Barcelona: Bosch. Texto, noticia, traducción y notas de José Alsina Ferrer.
- Eco, Umberto (1986) *La estructura Ausente (introducción a la semiótica)*, Barcelona, Lumen.
- Frías, Rodrigo (2008) *Verdad e inteligencia práctica: historia de un problema*. Apunte para desarrollo de la clase “Historia del pensamiento clásico”.
- García Morente, Manuel (1968). *Lecciones preliminares de Filosofía*. Buenos Aires: Losada.
- Los filósofos presocráticos (2003) *Fragmentos I*. Barcelona: RBA Coleccionables.
- Marías, Julián (1966). *Historia de la Filosofía*. Madrid: Manuales de la Revista de Occidente.