



**La Catarsis, discusión, variantes y cognición**

Sergio Salazar Agudelo

Trabajo de grado presentado para optar al título de Filósofo

Asesora

Liliana Carolina Sánchez Castro, Doctora en Filosofía

Universidad de Antioquia

Instituto de Filosofía

Filosofía

Medellín, Antioquia, Colombia

2024

---

Cita

(Salazar Agudelo, 2023)

---

Referencia

Salazar Agudelo, S. (2023). *La Catarsis, discusión, variantes y cognición* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2021)

---



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.c>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## Tabla de contenido

Resumen.....	4
Abstract.....	5
Introducción .....	6
Presentación .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Capítulo I Aristóteles.....	9
Capítulo 2: Tipos de Catarsis.....	31
2.1 Catarsis de Orden Médico.....	31
2.2 Catarsis Religiosa.....	35
2.3 Catarsis como placer estético.....	37
2.4 Catarsis Renacentista .....	39
Capítulo 3 la catarsis cognitiva.....	46
Conclusiones.....	66

## Resumen

El presente texto trata del concepto de catarsis aristotélico y la discusión que ha girado en torno al mismo. El concepto de catarsis en la obra de Aristóteles es muy oscuro, existe una enorme falta en la propuesta aristotélica y existe una múltiple cantidad de interpretaciones que giran alrededor del mismo concepto que vale la pena analizar, pensar y debatir. Sobre todo quiero llamar la atención de una definición de catarsis cognitiva que considero de un valor muy importante. Para ello pretendo analizar los pasajes aristotélicos y el lugar dónde aparece la catarsis. Además de ello hago un abordaje de los distintos tipos de catarsis y propuestas que han surgido con el paso del tiempo. Lo que permite volver a pensar y expresar las distintas interpretaciones que ha tenido lugar la discusión sobre la catarsis. Finalmente quiero defender la propuesta de una catarsis cognitiva, aquella que por medio de la expresión teatral nos enseña distintos aspecto de la vida humano y sobre uno mismo.

*Palabras clave:* catarsis, cognición, Aristóteles, teatro.

### **Abstract**

This text is about the Aristotelian concept of catharsis and the discussion that has revolved around it. The concept of catharsis in Aristotle's work is very obscure, there is an enormous lack in the Aristotelian proposal and multiple interpretations that revolve around it that are worth analyzing, thinking about, and debating. Above all, I want to draw attention to a definition of cognitive catharsis that I consider to be of very important value. To do this I intend to analyze the Aristotelian passages and the place where catharsis appears. In addition, I address the different types of catharsis and proposals that have emerged over time. This allows us to think again and express the different interpretations that the discussion on catharsis has taken place. Finally, I want to defend the proposal of a cognitive catharsis, one that through theatrical expression teaches us different aspects of human life and about oneself.

*Keywords:* catharsis, cognition, Aristotle, theater

## **Introducción**

La meta de este texto argumentativo fue hacer un recorrido del concepto catarsis, desde el ámbito académico. Empezando por el mismo Aristóteles y el debate contemporáneo que se ha generado a raíz del concepto de catarsis. Luego se hizo un recorrido por los distintos tipos de catarsis que se han propuesto en el debate académico, tales como; catarsis médica; catarsis religiosa; catarsis estética; y una revisión del pensamiento catártico durante el renacimiento. Finalmente, se sella el texto con una propuesta al sentido del concepto de catarsis, con esto nos referimos, a una catarsis cognitiva. Se espera que la catarsis sea el resultado de un aprendizaje en medio de una experiencia estética. En resumidas cuentas, se argumenta que el teatro es una fuente de conocimiento. Conocimiento que podemos traducir en distintas maneras; como; revelaciones del comportamiento humano; entendimiento de la propia personalidad; así como una reevaluación de los propios valores cognoscitivos.

## Presentación

Catarsis es una palabra extraña, no es una palabra de uso común. Eso me quedó claro cuando hablé con amigos y familiares acerca de este trabajo. En el último año durante las distintas tertulias cuando surge el tema de este texto mis interlocutores hacen un gesto de confusión y luego surgen preguntas o expresiones del siguiente tipo: “no te entiendo”, “¿me explicas?”, “¿qué significa?” Sin embargo, suelo ventilar esas preguntas con la siguiente frase: “La catarsis es una reacción de placer o alivio ante una visión estética.” Empero la creación de esta frasecilla no nos dice mucho del motivo filosófico que provocó este texto. Sin entrar en la literatura que abunda sobre el concepto podemos intuir que la catarsis suena a dispersión de emociones o un asunto de ese estilo. Pero yo esperaba algo más. Si de mis lecturas trágicas se desprendió conocimiento, yo esperaba no ser el único.

Una vez explicadas mis motivaciones, lo acertado sería dedicar unos párrafos a exponer brevemente lo que he intentado con esta investigación. Con este trabajo me propongo exponer el concepto de catarsis en la obra de Aristóteles desde una perspectiva cognitiva. Es decir, quiero exponer que la catarsis puede ser causante de conocimiento para el espectador. Esto es lo que se ha decidido llamar en el texto como la catarsis cognitiva. Ahora bien, para llegar a exponer la catarsis cognitiva sería interesante pensar la catarsis en distintos niveles interpretativos y permitir un contraste. Por tanto, he decidido dividir el trabajo en tres capítulos que expongan los niveles interpretativos del concepto.

El primer capítulo está dedicado a Aristóteles. Este primer capítulo está centrado en recoger la discusión que gira en torno al concepto desde la obra aristotélica. Para estas intenciones he aprovechado de los comentarios de Rashed, quien se pregunta por el destino que ha sufrido el concepto de catarsis. En otras palabras, en este primer capítulo hago un breve análisis de las apariciones del concepto catarsis en el cuerpo aristotélico, en un intento de esclarecimiento del concepto.

El capítulo dos, un poco más extenso toma un poco de distancia del corpus aristotélico para centrarse en las distintas interpretaciones que se le ha dado al concepto de catarsis. El primer apartado del capítulo dos se lo dedico a la interpretación médica de la catarsis. Para este apartado abro la discusión con el principal exponente de esta interpretación, Jakob Bernays. En apartado subsiguiente se trata de manera sucinta abordo el enfoque de una catarsis religiosa.

Para este apartado usaré el texto de Shokirov. En el apartado siguiente trataré una interpretación estética de la catarsis, y para explicar esta postura me ceñiré a los comentarios de Eva Schaper. El último apartado del capítulo dos está centrado en lo que llamé la catarsis renacentista, aunque el título tiene una trampa. No es que el renacimiento exista una interpretación esencial del concepto; más bien este apartado trata las curiosas interpretaciones que surgieron en este periodo histórico.

Así, llegamos al capítulo final, la catarsis cognitiva. Como ya lo he mencionado en el primer párrafo, en este capítulo me esfuerzo en la tarea de mostrar la catarsis como una fuente de conocimiento. Para ello recorro a autores como Martha Nussbaum, Carmen Trueba, León Golden entre otros. Hasta aquí esta breve introducción espero que disfrute la lectura de la siguiente investigación.



## Capítulo I Aristóteles.

El concepto de catarsis en Aristóteles ha sido cuando menos polémico y ha causado todo tipo de estudios desde filólogos hasta filosóficos. Existen rumores que indican que la catarsis es un concepto perdido con los años en el corpus aristotélico, lo que nos hace reflexionar sobre las condiciones en las que el concepto llega a nuestros días y qué tan comprometido este el concepto; lo que quiero remarcar es que tenemos un concepto extraño y que tienen un gran debate detrás. Por otro lado, cuando se trata el concepto fuera de un contexto académico, la palabra catarsis queda envuelta en un misterio. Es decir la palabra no es de un uso corriente y queda reservada casi completamente al uso de determinadas disciplinas, como serían el teatro y la filosofía. Visto eso, quizás podría ser necesario dar una definición provisional del concepto, a modo de introducción. Yo llamo catarsis al resultado de una experiencia estética que para un espectador significa algo. Ahora bien, ¿cuál es ese resultado? ¿Podría ser una cognición, una cura emocional o un éxtasis artístico? Esa sería precisamente la respuesta que nos proponemos formular en este texto. Pero antes, deberemos retroceder a Aristóteles, escarbar en los que aparece allí en torno a la catarsis, de forma que pueda guiar nuestras reflexiones e investigaciones.

Algunos han considerado la aparición del concepto de catarsis como demasiado gratuita, como si no fuera un concepto auténtico del estagirita. Esto me lleva al primer problema interpretativo, en torno a la catarsis, que quiero ilustrar. Marwan Rashed presenta un debate que pone en cuestión la importancia del concepto de catarsis en el texto de la *Poética*. Rashed en su texto “Katharsis versus mimèsis: simulation des émotions et définition aristotélicienne de la tragédie” (2016) retoma una discusión que aboga por suprimir el concepto de catarsis para interpretar la *Poética* a luz del concepto de mimesis.

Rashed decide usar el texto, que se publicaría dos años después, de CW Veloso, *Pourquoi La Poétique d'Aristote? Diagogé* (2018), como excusa para discutir los conceptos de mimesis y catarsis. Veloso piensa que la *Poética* es un texto de corte intelectualista, y Rashed pone a Veloso dialogar con personalidades que riñen con una interpretación de intelectualista de ese tipo:

Las siguientes consideraciones han sido solicitadas por un notable libro escrito por Claudio William Veloso. Allí él defiende una tesis fascinante: La poética es parte de un paradigma que no es médico, ni ético, ni biológico, sino epistemológico y, por ello, político. Aristóteles establecería las condiciones para el mejor "pasatiempo" (griego διαγωγή) posible para los adultos de la ciudad, a saber: un pasatiempo intelectual basado en un uso algo mínimo de sus capacidades deductivas (Rashed, 2016, p. 60) <sup>1</sup>

Ahora bien, Veloso considera que la cita donde Aristóteles trae el concepto de catarsis por primera vez en la *Poética* es muy sospechosa, hasta el punto de considerar el concepto de catarsis como una glosa y considerarlo como no canónico. Por un lado argumenta que la aparición del concepto de catarsis es muy gratuita. No existe otro lugar en la *Poética* donde se trate la purgación trágica; después de la aparición de la catarsis el discurso aristotélico pasa a ser una teorización de la composición trágica. Para Veloso el concepto de catarsis es sospechosamente oscuro para ser de la pluma de Aristóteles.

Porque la causa final de este arte no será la producción de la felicidad inherente al exitoso "pasatiempo" intelectual, sino la purificación, como quiera que se deba entender, de los espectadores. Esto explica por qué, con un puñado de colegas heterodoxos, CW Veloso resuelve condenar este pasaje por falta de autenticidad. Según él, la famosa última cláusula de la "definición" de tragedia simplemente nunca fue escrita por Aristóteles. Es una glosa llevada por un lector, integrada en el texto y transmitida hoy por sus tres testigos independientes: los dos manuscritos griegos Parisinus graecus 1741 y Laurentiano Riccardiano 46, así como la traducción árabe realizada en el siglo X, en Bagdad, por Mattā Ibn Yūnus. (Rashed, 2016, p. 62).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Les considérations qui suivent ont été appelées par un livre remarquable écrit par Claudio William Veloso. Il y défend une thèse fascinante: la *Poétique* relève d'un paradigme qui n'est ni médical, ni éthique, ni biologique, mais épistémologique et, pour cette raison, politique. Aristote y exposerait les conditions du meilleur «passe-temps» (grec διαγωγή) possible pour les adultes de la cité, à savoir: un passe-temps intellectuel fondé sur un usage en quelque sorte minimal de leurs capacités déductives.

<sup>2</sup> Car la cause finale de cet art ne sera pas la production du bonheur inhérent au «passe-temps» intellectuel réussi, mais la purification, quelle que soit la façon dont il faille la comprendre, des spectateurs. C'est ce qui explique qu'avec une poignée de collègues hétérodoxes, C. W. Veloso se résolve à condamner pour inauthenticité ce passage. Selon lui, la très fameuse dernière clause de la «définition» de la tragédie n'a tout simplement jamais été écrite par Aristote. C'est une glose portée par un lecteur, intégrée dans le texte et transmise aujourd'hui par ses

Todo podría inclinarnos a pensar que la obra de Aristóteles que llegó a nuestras manos pudo haber pasado por muchos intérpretes que pudieron corregir la obra para hacerla más comprensible o sobreponen una interpretación al texto original.

El segundo argumento de Veloso consiste darle prioridad a la función mimética del arte sobre una función purgativa de la tragedia, pues para el intérprete una función catártica sería excluyente de una función mimética. Esto se explica en *modus ponens*: si el objeto de la tragedia es producir imitaciones, entonces no puede ser su objeto purgar las pasiones de los espectadores. De hecho la postura del filósofo toma el rumbo de determinar la función catártica de la tragedia como un efecto colateral y no el fin último de la obra trágica, como usualmente se ha pensado. A continuación, voy a referir una cita final del texto Rashed que enfatiza la primacía de una función mimética antes que una función catártica en el teatro.

Según CW Veloso, que retoma una idea inicial de G. Scott, la frase “y que mediante la piedad y el miedo logra la purga de este tipo de emociones” debería suprimirse por dos motivos principales. La más importante es teórica y positiva. Se expresa en forma de *modus ponens* siguiente: si el objeto del arte dramático es producir imitaciones, no podría purgar al oyente de algunas de sus pasiones. Ahora lo primero, por lo tanto lo segundo. La segunda razón es filológica y negativa: no hay nada, ni en este capítulo ni en ninguna otra parte del *Poética*, que aluda, directa o indirectamente, a la purgación trágica. Y sin embargo, Aristóteles, inmediatamente después de su definición, vuelve sobre otros elementos, menos misteriosos y menos centrales, que contiene. Es inconcebible, en estas condiciones, que leamos el texto auténtico. (Rashed, 2016, p. 63).<sup>3</sup>

---

trois témoins indépendants: les deux manuscrits grecs Parisinus graecus 1741 et Laurentianus Riccardianus 46, ainsi que la traduction arabe réalisée au Xe siècle, à Bagdad, par Matt`a Ibn Y`unus.

<sup>3</sup> D’après C. W. Veloso, qui reprend une idée initiale de G. Scott, il faut biffer le membre de phrase « et qui, par la pitié et la crainte, réalise la purgation de ce type d’émotions » pour deux raisons principales. La plus importante est théorique et positive. Elle s’exprime sous la forme du *modus ponens* suivant: si le but de l’art dramatique est de produire des imitations, il ne saurait être de purger l’auditeur de certaines de ses passions. Or le premier, donc le second. La seconde raison est philologique et négative: il n’y a rien, ni dans ce chapitre ni ailleurs dans la *Poétique*, qui fasse allusion, de près ou de loin, à la purgation tragique. Et pourtant, Aristote, dans la suite immédiate de sa définition, revient sur d’autres éléments, moins mystérieux et moins centraux, qu’elle contient. Il est inconcevable, dans ces conditions, que nous lisions le texte authentique.

Donini en su lectura intelectualista de la tragedia decide cambiar el sentido de traducción del verbo *περαίνειν* de la cita problemática. Para Donini el verbo no traduce “realizar”, sino más bien “llevar a cabo” o “completar”. Este sentido de la traducción hace considerar la tragedia una especie de viaje o proceso intelectual, a través del mimetismo trágico, viaje donde se purifican las pasiones consideradas extremas. Esta es una interpretación que no está exenta de problemas ya que el factor emocional está ausente, tanto es así que Donini decide desechar elementos de la teatralidad trágica:

Las críticas de Donini a la "interpretación musical" de la catarsis trágica se vinculan estrechamente con su visión intelectualista de la tragedia," y parten de una comprensión discutible de los términos 'música', 'parte musical de la tragedia' y 'tragedia', que presupone, primero, que la tragedia para Aristóteles es una obra esencialmente poética o literaria, y no musical, en la medida en que no necesita ser representada para conmover al lector, y segundo, que el placer trágico es una especie de "placer mimético", es decir, "un placer aunado a la piedad y el temor que nos suscita la propia estructura y el desarrollo causal de la acción" (Trueba, 2003, p. 64).

Stephen Halliwell es uno de los principales contradictores de Veloso y su teoría de la interpolación. Halliwell, en rescate del concepto de catarsis, apela a la vinculación entre catarsis y los conceptos de compasión y temor. El intérprete argumenta que no debemos descartar la catarsis, porque está vinculada a las distintas apariciones en la *Poética* de los conceptos de compasión:

S. Halliwell contrarresta este argumento no sólo con la importancia trágica del miedo y la piedad, sino también con el hecho de que en el cap. 9, 1452a 1-3, Aristóteles escribe "[d]ado que el objeto de la imitación no es sólo una acción completa, sino también hechos capaces de suscitar miedo y piedad...". Según S. Halliwell, tal declaración “tiene todas las apariencias” de ser una referencia a la definición anterior de tragedia. Y esta impresión es confirmada por la afirmación del cap. 13, 1452b 30-33 “[s]iendo, pues, que la composición en la más bella tragedia no debe ser simple sino compleja, y además la tragedia debe imitar hechos que despierten temor y piedad (pues ésta es la característica

de una imitación de este género)...". Aquí nuevamente, de hecho, el miedo y la piedad aparecen como condiciones intrínsecas, más o menos definitorias, de la tragedia. Además, el uso, dos veces, de la conjunción subordinada "desde" (ἐπεὶ, ἐπειδὴ) denota una verdad previamente aceptada por el lector. (Rashed, 2016, p. 69.)<sup>4</sup>

En *Poética* IX Aristóteles comenta que la tragedia no es solo una imitación completa, sino también de hechos que puedan suscitar temor y compasión. Nuevamente en *Poética* XIII se comenta que la composición trágica no es simple, también es compleja de sucesos que despierten compasión y temor. Vemos aquí que la compasión y el temor no son conceptos despreciables, sino que son de hecho muy importantes para la composición trágica. En los pasajes mencionados anteriormente, Aristóteles configura la compasión y el temor como factores importantes que podemos considerar definitorios de la tragedia misma.

Quizás la ausencia de la catarsis está compensada por estos pasajes. Dado que sin la simulación de la compasión y el temor no podría hablarse de tragedia, podríamos pensar que la compasión y el temor son catalizadores de un efecto catártico. Dicho de esta forma, podemos pensar que la catarsis está implícita en los pasajes anteriormente citados. Sin embargo este argumento no parece ser suficiente para enfrentar la falta de más apariciones explícitas del concepto de catarsis.

Ahora bien, no podemos concluir si sería mejor extirpar el concepto de catarsis o hacerlo posible para rescatarlo. Otros optan por un arreglo. Petruševski-Freire afirma que la tragedia tiene por meta la imitación, pero no excluye la catarsis. La catarsis puede considerarse un efecto colateral de la experiencia trágica, un efecto que además de ser colateral es deseable y esperable, pero no es la intención principal al componer una obra. Petruševski propone la siguiente traducción agregando la palabra "también":

---

<sup>4</sup> S. Halliwell oppose à cet argument non seulement l'importance tragique de la crainte et de la pitié, mais aussi le fait qu'au chap. 9, 1452a 1-3, Aristote écrit « [p] uisque l'imitation a pour objet non seulement une action complète mais encore des faits propres à exciter la crainte et la pitié... ». D'après S. Halliwell, une telle déclaration « a toutes les apparences » d'être un renvoi à la définition antérieure de la tragédie. Et cette impression est confirmée par la déclaration, au chap. 13, 1452b 30-33 « [p] uisque donc la composition, dans la tragédie la plus belle, ne doit pas être simple mais complexe, et que de plus la tragédie doit imiter des faits qui suscitent la crainte et la pitié (car c'est là le propre d'une imitation de ce genre)... ». Ici encore, en effet, la crainte et la pitié apparaissent bien comme des conditions intrinsèques, plus ou moins définitoires, de la tragédie. Plus encore, l'emploi, à deux reprises, de la conjonction de subordination « puisque » (ἐπεὶ, ἐπειδὴ) dénote une vérité préalablement admise par le lecteur. C'est à coup sûr l'argument le plus fort, et le seul qui pourrait vraiment tenir, de S. Halliwell.

. . . la tragedia es la imitación de una acción de carácter elevado y completo, en cierta extensión, en un lenguaje levantado con condimentos de un género particular según las diversas partes, imitación que se hace por personajes en acción y no por medio de una narración, y que, a través de la piedad y el miedo, logra también la depuración de este tipo de emociones (Rashed, 2016, p. 74.)<sup>5</sup>

Rashed, quien hace este estupendo recorrido filológico del concepto, a quien yo aquí estoy comentando, no está muy convencido de esta traducción y propone una propia:

. . . la tragedia es la simulación de una acción seria y completa, en cierta extensión, en un lenguaje aderezado con condimentos de un tipo particular siguiendo las distintas partes, por personajes en acción y no por medio de una narración, que, jugando con la piedad y el miedo, consigue simular emociones similares. (Rashed, 2016, p. 76.)<sup>6</sup>

Yo aquí veo una explicitación interesante: no son acciones que produzcan temor y compasión sin más, sino que es la imitación de estas emociones. El compositor debe imitar bien estas emociones de forma que el espectador las reproduzca en su alma. Por otro lado, podemos ver en esta cita la ausencia de catarsis. Rashed, igual que Veloso, extirpa el concepto de catarsis para dar privilegio a la mimesis, y sin embargo recoge los conceptos de compasión y temor. En cierta forma es como si Rashed hiciera síntesis entre los argumentos de Haliwell y Veloso.

Yo por mi parte no soy partidario de borrar las partes problemáticas de un texto. Independientemente de si es una glosa, o la escritura descuidada de un autor, estos son los conceptos que han llegado a nosotros. Sobre estos conceptos reflexionamos, filosofamos y construimos. No estoy tan interesado en la autenticidad del texto, sino en el texto que está inmediatamente presente.

---

<sup>5</sup> ... la tragédie est l'imitation d'une action de caractère relevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, par la pitié et la crainte, réalise aussi la purgation de ce type d'émotions.

<sup>6</sup> ... la tragédie est la simulation d'une action sérieuse et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, par des personnages en action et non au moyen d'un récit, qui, en jouant sur la pitié et la crainte, réalise la simulation de semblables émotions.

Aristóteles ya desde las primeras líneas de la *Poética* pone los reflectores sobre la imitación. En principio Aristóteles enumera algunas artes imitativas como la epopeya, la poesía ditirámbica, la aulética y la citarística y la poesía trágica.

Pues bien, la epopeya y la poesía trágica y además la comedia y la poesía ditirámbica y en gran medida la aulética y la citarística, todas ellas vienen a ser, en conjunto, imitaciones; pero se diferencian unas de otras en tres puntos: o porque imitan con diferentes medios, o porque imitan cosas diversas, o porque imitan de manera distinta y no del mismo modo. Y es que, así como algunos imitan muchas cosas con colores y formas, reproduciéndolas, unos por arte, otros por costumbre, otros valiéndose de la voz, lo mismo ocurre con las artes mencionadas: a saber, todas hacen la imitación sirviéndose del ritmo, de la palabra, de la armonía, bien por separado, bien mezclándolos. Así, la aulética y la citarística y todas aquellas que son del mismo estilo, como las siringas, se sirven tan sólo de la armonía y del ritmo. El arte de los danzantes imita tan sólo con el ritmo, sin armonía: pues éstos, con los ritmos de las diferentes posturas que adoptan, imitan caracteres, pasiones y acciones. (Aristóteles, *Poética*, 14447a9 – 1447a29)<sup>7</sup>

Todas estas artes, aparte de compartir cierta composición musical, tienen en común la imitación, pero es una imitación que se desarrolla de distintas maneras. Aristóteles diferencia los tipos de imitación a razón de la manera en que imitan, los medios que imitan y el objeto de esa imitación. Esto lleva al filósofo a equiparar a Homero con Sófocles, pues ambos sabios hacen por medio de la narrativa la imitación de personas que actúan.

Hasta ahora vemos cómo Aristóteles escarba en las distintas formas dramáticas de su época y encuentra en ellas un elemento principal, la mimesis. Quizás muchas de estas expresiones dramáticas beben mucho de la musicalidad, la danza y el ritmo. En estas formas aun no encontramos la composición de personajes y de una trama estructurada, como sí son bien conocidas estas formas en la tragedia. El trabajo de Aristóteles en las primeras líneas de la *Poética* es encontrar ese arte dramático que será objeto de estudio y teorización. El filósofo no tarda mucho en encontrar un buen referente de arte imitativo, que podrían ser Sófocles y Homero. De estos hombres podríamos pensar que se encuentra la estructura imitativa que Aristóteles pretende estudiar. Ahora bien, no se puede evitar preguntar ¿Por qué la imitación

---

<sup>7</sup> Traducción de: Alicia Villar Lecumberri (2004 32).

parece ser el corazón de la composición trágica? No tardaremos mucho en hacernos una idea de la importancia de la mimesis al visitar el libro IV de la *Poética*:

Parece que, en general, fueron dos las causas que originaron la poesía, y ambas naturales. En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación; y también les es connatural el complacer a todos con las imitaciones. Y prueba de ello es lo que ocurre en las obras de arte: pues las cosas que vemos en la realidad con desagrado, nos agrada ver sus imágenes logradas de la forma más fiel, así por ejemplo ocurre con las formas más repugnantes de animales o cadáveres. Y una causa de esto es también el hecho de que aprender es algo muy agradable no sólo para los filósofos, sino también para el resto de las personas por igual, si bien participan de ello en una pequeña medida. Y es que por eso les agrada ver las imágenes, porque al mismo tiempo que las contemplan aprenden y van deduciendo qué es cada cosa, como por ejemplo, éste es fulanita. (Aristóteles, *Poética*, 1448b6 – 1342b21)<sup>8</sup>

Este apartado me recuerda, quizás, la frase más famosa de toda la filosofía, las primeras líneas de la *Metafísica*: “Todos los hombres por naturaleza desean saber” (Aristóteles, *Metafísica*, 980a1)<sup>9</sup>. Uno podría reescribir la cita anterior y aun conservar el espíritu aristotélico de la siguiente manera: “Todos los hombres por naturaleza imitan”. En la cita de la *Metafísica* podemos afirmar que es connatural al hombre el aprendizaje. El principio del aprendizaje, podría decirse, es la imitación. Los hijos aprenden de los padres patrones de comportamiento para ingresar en un contexto social, incluso este tipo de aprendizaje puede ser algo placentero. Aun siendo adultos el aprendizaje por medio de la imitación sigue estado vigente. Podemos aprender a hacer tareas de la vida cotidiana observando a otros. Por ejemplo las tareas en una fábrica o la preparación de un huevo. Desde aquí podríamos darle un punto a una interpretación cognitiva de la tragedia. La tragedia nos enseña y aprendemos con ella. Sin embargo hay algo muy básico en el aprendizaje de la tragedia que podemos desprender de esta cita.

---

<sup>8</sup> Traducción de: Alicia Villar Lecumberri (2004 41-42).

<sup>9</sup> Traducción de: Tomás Calvo Martínez (1994 69).



La tragedia tiene mucho más que ofrecer, no es nada gratuita la sentencia aristotélica que dice que la poesía es más filosófica que la historia. La historia para Aristóteles es un relato sobre lo que pasó, sobre lo ocurrido a seres particulares. Sin embargo, con la poesía ocurre algo distinto: la poesía para Aristóteles versa sobre que pudo haber ocurrido. Eso quiere decir que la poesía nos permite especular, ejercicio muy propio de la filosofía. Como nos permite especular, también está en la mente del poeta reflexionar sobre su situación, su cultura y el comportamiento humano entre otras cosas. Una reflexión que puede ser transferida al espectador y que sería capaz de heredar las mismas preguntas existenciales que ideó el compositor trágico.

Ahora quisiera llamar la atención sobre una línea muy llamativa. Cuando se representan cosas repulsivas como cadáveres o animales nos sentimos atraídos, cosa que no ocurre, en todos los casos, en la realidad. Me recuerda a Platón, en el pasaje donde se da la conocida partición tripartita del alma. Ahora bien, el alma consta de una parte racional, una fogosa y una apetitiva. Platón en estos pasajes buscaba si las partes del estado correspondían a las partes del alma de los individuos:

—Pues bien, lo que se opone a tales cosas es generado, cada vez que se genera, por el razonamiento, mientras que los impulsos e ímpetus sobrevienen por obra de las afecciones y de las enfermedades. —Parece que sí. —Pues no sería infundadamente que las juzgaríamos como dos cosas distintas entre sí. Aquella por la cual el alma razona la denominaremos 'raciocinio', mientras que aquella por la que el alma ama, tiene hambre y sed y es excitada por todos los demás apetitos es la irracional y apetitiva, amiga de algunas satisfacciones sensuales y de los placeres en general. —Sería natural, por el contrario, que las juzgáramos así. —Tengamos, pues, por delimitadas estas dos especies que habitan en el alma. En cuanto a la fogosidad, aquello por lo cual nos enardecemos ¿es una tercera especie, o bien es semejante por naturaleza a alguna de las otras dos? —Tal vez sea semejante a la apetitiva. —Sin embargo, yo creo en algo que he escuchado cierta vez: Leoncio, hijo de Aglayón, subía de Pireo bajo la parte externa del muro boreal, cuando percibió unos cadáveres que yacían junto al verdugo público. Experimentó el deseo de mirarlos, pero a la vez sintió una repugnancia que lo apartaba de allí, y durante unos momentos se debatió interiormente y se cubrió el rostro.

Finalmente, vencido por su deseo, con los ojos desmesuradamente abiertos corrió hacia los cadáveres y gritó: «Mirad, malditos, satisfacedos con tan bello espectáculo.»— También yo lo he oído contar. —Este relato significa que a veces la cólera combate contra los deseos, mostrándose como dos cosas distintas. —Eso es lo que significa, en efecto. —Y en muchas otras ocasiones hemos advenido que, cuando los deseos violentan a un hombre contra su raciocinio, se insulta a sí mismo y se enardece contra lo que, dentro de sí mismo, hace violencia, de modo que, como en una lucha entre dos facciones, la fogosidad se convierte en aliado de la razón de ese hombre. No creo en cambio que puedas decir —por haberlo visto en ti mismo o en cualquier otro— que la fogosidad haga causa común con los deseos actuando contra lo que la razón decide. (Platón, *La República* 439c9-440b9)<sup>10</sup>

Platón indica que cuando sentimos deseos por alimento o bebida es debido a una parte apetitiva de nuestra alma, ya que esta es más de orden instintivo y está más preocupada por cuestiones de orden alimenticio o reproductivo. Por otro lado Platón se pregunta por una parte fogosa, aquella que se enardece ante ciertas visiones o actos. Ante visiones repugnantes nuestra parte fogosa del alma es provocada, ya sea que se sienta una especie de placer o ira ante tales visiones.

Todo esto es importante porque, si las partes del alma están jerarquizadas, siendo la más baja la parte apetitiva y la más alta nuestra parte racional, todo esto hace pensar que las reacciones de nuestra alma fogosa son superiores al mero instinto o apetencia. Si ubicamos nuestras emociones en la parte fogosa, nuestras emociones juegan un papel de soporte a nuestra racionalidad para controlar aquello bajamente instintivo. O sea, las emociones poseen una recepción más positiva y superior a la parte meramente instintiva, luego estas no merecen un completo desprecio. En el mito platónico del auriga y los dos caballos podemos ver cómo la razón, el auriga, es tirado por dos caballos, uno bueno y otro malo. En el mito podemos ver como la razón se ve arrastrada hacia los bajo instintos por el caballo malo y como el caballo bueno ayuda a reconducir al auriga.

---

<sup>10</sup> Traducción de: Conrad Eggers Lan. (1988 233-234).

» (..) en el que dividimos cada alma en tres partes, y dos de ellas tenían forma de caballo y una tercera forma de auriga, sigamos utilizando también ahora este símil. Decíamos, pues, que de los caballos uno es bueno y el otro no. (..). Pues bien, de ellos, el que ocupa el lugar preferente es de erguida planta y de finos remos, de altiva cerviz, aguileño hocico, blanco de color, de negros ojos, amante de la gloria con moderación y pundonor, seguidor de la opinión verdadera y, sin fusta, dócil a la voz y a la palabra. En cambio, el otro es contrahecho, grande, de toscas articulaciones, de grueso y corto cuejlo, de achatada testuz, color negro, ojos grises, sangre ardiente, compañero de excesos y petulancias, de peludas orejas sordo, apenas obediente al látigo y los acicates. Así que cuando el auriga, viendo el semblante amado, siente un calor que recorre toda el alma, llenándose del cosquilleo y de los agujijones del deseo, aquel de los caballos que le es dócil, dominado entonces, como siempre, por el pundonor, se contiene a sí mismo para no saltar sobre el amado. El otro, sin embargo, que no hace ya ni caso de los agujijones, ni del látigo del auriga, se lanza, en impetuoso salto, poniendo en toda clase de aprietos al que con él va uncido y al auriga, y les fuerza a ir hacia el amado y traerle a la memoria los goces de Afrodita. (...) Al mismo tiempo, no puede por menos de tirar hacia atrás de las riendas, tan violentamente que hace sentar a ambos caballos sobre sus ancas, al uno de buen grado, al no ofrecer resistencia, al indómito, muy a su pesar. Un poco alejado ya el uno, de vergüenza y pasmo rompe a sudar empapando toda el alma; pero el otro, al calmarse el dolor del freno y la caída y aún sin aliento, se pone a injuriar con furia dirigiendo toda clase de insultos contra el auriga y contra su pareja de tiro, como si por cobardía y debilidad hubiese incumplido su deber y su promesa. Y, de nuevo, obligando a acercarse a los que no quieren, consiente a duras penas, cuando se lo piden, en dejarlo para otra vez. (Platón, *Fedro*, 253c9-254d3)<sup>11</sup>

En otras palabras, podemos considerar que la emoción es compatible con la racionalidad, muchos más que el mero instinto, por tanto demonizar por completo las emociones sería un error. Todo esto hace considerar que de nuestras almas no deben ser, en todos los casos, exiliadas las emociones para alcanzar algún tipo de iluminación o virtud.

---

<sup>11</sup> Traducción de: Emilio Lledó (1988 360-361).

Si retornamos a párrafos anteriores, cuando Aristóteles afirma que sentimos alguna especie de agrado por visiones desagradables en una representación teatral, eso está apelando, por lo menos, a una parte emocional de nuestra alma. Y esta parte emocional tiene alguna propiedad racional, o más bien puede apelar a razones. Las visiones desagradables no suscitan en nosotros algo completamente nebuloso donde nos perdemos; por el contrario, suscitan en nosotros cosas, que si bien son emocionales, pueden ser dialogadas, pensadas y reflexionadas. En todo este pasaje donde Aristóteles teoriza la mimesis, no solo está una alusión a lo placentero que es aprender, sino también a que las emociones son compatibles con procesos racionales. Me voy a permitir recordar una de las conceptualizaciones de la pasión de Aristóteles: “Sea la ira impulsión con pena a dar un castigo manifiesto por un desprecio manifiesto de algo que le atañe a uno mismo o a los suyos y que no merecía tal desprecio.”(Aristóteles, *Retórica*, 1378a31)<sup>12</sup> Aquí podemos interpretar que la emoción, en este caso la ira, va acompañada de una opinión. Por ejemplo, cuando el ser humano siente ira, la ira va acompañada de opinión o creencia de que se le ha hecho una ofensa. Por tanto, si la persona que sufre de ira se percatara que la ofensa que lo sulfuraba nunca ocurrió, Aristóteles considera que esa ira tendería a desaparecer: “Si el agente descubriese que su creencia era falsa, el sentimiento desaparecería, o, en todo caso, no seguiría siendo un elemento constitutivo de la pasión.” (Nussbaum 2003, p. 475). Esta composición de la pasión permite observar que en el apasionamiento hay pensamiento o por lo menos un juicio que se ha forjado. Cuando sentimos miedo, ese miedo se debe a algo, algo de lo que hemos forjado un juicio. En el caso de las emociones trágicas, las pasiones que nos provocan la tragedia están insertas en un contexto y una buena tragedia es aquella que construye su relato vinculando las pasiones a una historia cercana al espectador. Sería imposible sentir compasión o temor por Edipo o Antígona si no conocemos el drama que ellos cargan. Entonces, si bien las emociones pueden contener un juicio y, si este juicio es desmentido, la emoción experimenta un cambio. Luego, no sería descabellado pensar también que de ellas podemos deducir conclusiones cognitivas o al menos que existe en las emociones compatibilidad con el aprendizaje, es decir podemos aprender de visiones o presentaciones muy emotivas. Por tanto, podríamos concluir que la tragedia es un producto artístico que no merece la censura en la república platónica. La tragedia también es un

---

<sup>12</sup> Traducción de: Antonio Tovar (1971 96).

producto racional del cual podemos desprender enseñanzas, máximas de vida; de ella, en definitiva, podemos aprender.

Creo que esto es muy importante a la hora de pensar la relación tragedia-pensamiento y debatir con el mayor interlocutor de Aristóteles en este tema. Es muy bien conocida la poca estima que tiene Platón respecto de las artes imitativas. Solo debemos recordar la expulsión de los poetas de su república ideal. Platón consideraba que los artistas imitativos no eran fieles a la verdad. Los poetas, por ejemplo, estaban lejos de la realidad:

Porque dicen que es necesario que un buen poeta, si va a componer debidamente lo que compone, componga con conocimiento; de otro modo no será capaz de componer. Hay que examinar, pues, si estos comentaristas, al encontrarse con semejantes imitadores, no han sido engañados, y al ver sus obras no se percatan de que están alejadas en tres veces de lo real, y de que es fácil componer cuando no se conoce la verdad; pues estos poetas componen cosas aparentes e irreales. (Platón, *República* 598e3 -599a2)<sup>13</sup>

En Platón encontramos la idea y las cosas materiales que participan de ella, y estas cosas que participan de la idea no pueden considerarse como lo verdadero, pues son representaciones de ella. Así, podríamos afirmar que todas las cosas materiales serían copias de una idea general, inamovible, eterna y verdadera.<sup>14</sup> Ahora bien, un artista tiene como referencia un objeto inmediato, pero ese objeto es representante de las ideas, mas no es la idea misma: pinta partiendo de una copia de las ideas. En resumen, un artista compone a partir de los objetos materiales que no son realidades para Platón. En este sentido, una obra de arte está supremamente alejada de la verdad y de las cosas mismas. Esto es importante a la hora de tratar la obra trágica. La composición poética como las artes pictóricas, tanto para Aristóteles como para Platón, trabajan bajo el principio de la *mímesis*. En ese orden de ideas, para Platón la poesía sufre del mismo problema que las artes pictóricas, a saber, los retratos que hace la poesía son un engaño o no corresponden con la verdad. Los poetas no tienen contacto directo con las ideas. Entonces, al tomar como punto referencia el mundo físico al componer sus obras, no

---

<sup>13</sup> Traducción de: Conrad Edgar Lan (1988 463).

<sup>14</sup> En República 596a6-596d Sócrates expone la distinción entre las ideas y las cosas, tomando como ejemplo las camas y las mesas.

experimentan la dimensión ideal de la cual participan todos los objetos en el mundo, luego toda composición del poeta versa sobre las cosas palpables, pero no de su esencialidad. Por tanto, todas sus reproducciones serán degeneraciones de las cosas mismas y de estas degeneraciones no se puede construir conocimiento. Platón en su república ideal está preocupado por la educación del pueblo. Para Platón la imagen que los poetas retratan de los dioses, igual a los vicios de los hombres, es inaceptable. Los dioses son un modelo para el pueblo, debido a eso ellos no pueden presentarse como crueles, vengativos y violentos. La poesía de este tipo, como la homérica, no debe ocupar el lugar de educadora del pueblo.

Todo este argumento que he recogido de la guerra platónica contra los poetas riñe con la idea de poesía que tiene Aristóteles. Como hemos dicho, para Aristóteles la poesía trabaja sobre la *mímesis*. Por otro lado, la *mímesis* es un componente importante para el conocimiento. Los seres humanos, para Aristóteles, aprendemos por imitación, entonces podríamos desprender de las imitaciones trágicas algún aprendizaje. Aristóteles no especifica cuáles son las enseñanzas que nos puede dejar una visita al teatro, pero podríamos imaginar algún tipo de aprendizaje a partir de sus palabras en torno a la mimesis. El proceso de mimesis implica un tipo de aprendizaje por medio de la inferencia: determino que esto es un animal, una persona, etc. Pero este aprendizaje descrito no es lo sustancial de la *mímesis*. Lo importante es que de las acciones imitadas se puede desprender algún aprendizaje. Si bien la inferencia no siempre se resuelve por vía de la imitación de las acciones, de la imitación de distintos caracteres podemos sacar conclusiones y enseñanzas mucho más ricas acerca de la conciencia de una época, de la cultura o de la condición humana.

Ahora bien, después de debatir entre Platón y Aristóteles, pretendo abordar algunos pasajes del corpus aristotélico que me permitan pensar el lugar de la poesía y el que puede tener el concepto de catarsis. Pues otro punto que refuerza la idea de que la tragedia tiene valor en la sociedad es la afirmación aristotélica que privilegia la poesía sobre la historia:

Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa (pues es posible versificar las obras de Heródoto, y no sería menos historia en verso o sin él). La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía

narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular. (Aristóteles, *Poética*, 1451b1- 1451b10)<sup>15</sup>

Ya en esta cita Aristóteles marca una pauta para poesía. La poesía no es poesía porque se exprese en verso; el verso no es definitorio, pero al menos sí es algo particular de la poesía. Una de las características esenciales para poesía es que esta cuenta un relato verosímil, de las cosas que podrían ocurrir. Si estiramos el argumento podemos pensar en la poesía como un relato especulativo que reflexiona o tiene algo que decir sobre la sociedad de la época o sobre la humanidad.

Hay un último argumento a favor de la poesía trágica en la sociedad. Se sabe que las composiciones trágicas de la época contaban con cierto aparato musical. Considero que el apartado musical no debe ser descartado. Ya Aristóteles en *Política* trata la importancia de la música en la sociedad: existe música para el trabajo, para la educación y, la que me llama la atención, hay música para la purgación. Reflexionaremos más extendido sobre la música purgativa cuando abordemos la cita. Lo que sí quiero hacer notar es vínculo entre música y poesía. Podemos pensar que la tragedia se compone de música purgativa, incluso, no sería descabellado pensar que la tragedia se componga con música para educación. La profesora Viviana Suñol ha dedicado varios artículos que giran en torno al papel de música. En especial me interesa un texto que establece la relación entre catarsis y música, y sienta la discusión filosófica en torno a la relación entre ambos conceptos. Suñol nos comenta que en la *Política* existe una división tripartida de los tipos de música: música para el ocio, música para la relajación del trabajo y música para la educación. Sin embargo, más tarde en la *Política* aparece una tercera acepción, la catártica:

Decimos que es preciso emplear la mousikē no con vistas a una sola utilidad, sino para muchas (no solo en virtud de la educación y de la καθάρσεως –a qué llamamos κάθαρσιν, ahora [lo diremos] de manera general (απλῶς), pero hablaremos de nuevo más claamente en los [escritos] acerca de la poética– tercero (τρίτον), para el pasatiempo (πρὸς διαγωγὴν), para la relajación (πρὸς ἄνεσίν) y para el descanso de las tensiones (πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν (*Pol.* 1341b36-41.23, cita por Suñol 2018, p. 128).

<sup>15</sup> Traducción de: Alicia Villar Lecumberri (2004 56).

Este debate filosófico ha tendido a ubicar la catarsis como una función subsidiaria de la relajación, ya que es una intuición muy fácil de inferir. Empero Suñol tiene sus reservas para tomar esa postura. También podemos encontrar cierta relación con la música para educación y la catarsis que esta es capaz de producir:

Hemos visto que la función ética de la *mousikē* tiene como propósito que los futuros ciudadanos del mejor régimen logren la moderación emocional habituándolos a amar y odiar correctamente, gracias a su naturaleza simpatética y placentera, lo cual etnomusicalmente se corresponde con el *dorion*. Pero, paradójicamente, recurre al desborde que producen las melodías entusiásticas para ilustrar no solo la influencia emocional de la *mousikē*, sino su función ética. En virtud de lo cual, podría decirse que, en este punto de la obra, la función catártica de la *mousikē* parece ser parte o estar subsumida en su función ética. (Suñol, 2018, p. 127-128)

Aunque podamos pensar que la función catártica de la música sea un complemento de la educación Aristóteles tenía sus reservas ante las melodías catárticas que podrían implicar un descontrol del individuo:

Por ese motivo, el Estagirita establece estrictas restricciones sobre todo aquello que provoque lo extático, el estar fuera de sí; en definitiva, el descontrol emocional. De allí que, como vimos, prohíba que los futuros ciudadanos ejecuten el *aulós* o cualquier instrumento que requiera destreza técnica (*Pol.* 1341a19-21) y tampoco permite que las armonías frigias intervengan en su educación (*Pol.* 1340b4-5; 1342a32-b6). (...) Si bien todas las experiencias emocionales involucran una cierta clase de *katharsis*, es probable que sus formas más extremas solo estén permitidas durante la adultez, cuando estos ya han adquirido la virtud. El descontrol emocional y la posterior relajación que, de manera general, la *katharsis* produce, no forman parte del proceso de habituación a la virtud, pero lo presuponen. (Suñol, 2018, p. 133-135)



Podemos observar que la relación entre música y catarsis, al menos en la *Política*, como dice Suñol, es una relación oscilante. No podemos ubicar la catarsis como un complemento absoluto de la educación, pero no puede descartarse de buenas a primeras. Yo me inclino a pensar que la música catártica puede ser útil para la educación. Sobre todo podemos discriminar que algunos sonidos fomentan la pérdida del sí mismo como otros que pueden ser de ayuda al aprendizaje y a su vez tengan aspectos catarticos. Volviendo al tema del teatro, la música es un estupendo complemento, como lo es en la educación y en los trabajos manuales. A lo que quiero llegar con esto es que hay algunos aspectos de la composición rescatables para sociedad. De este modo, si pensamos que el apartado musical en la tragedia puede ser beneficioso para la *polis*, a saber música educativa, no es más difícil censurar la poesía siguiendo las tesis platónicas.

Para lo que sigue, quisiera ir a las citas de Aristóteles donde se trata el concepto de catarsis y reflexionar en torno a esas apariciones. Podemos contar con los dedos las menciones de la catarsis en la totalidad de la obra de Aristóteles, o por lo menos la que ha sobrevivido a nuestros días. Podemos encontrar en *Política* una mención de la catarsis y en la *Poética* encontramos dos. Esto constituye una oscuridad en la que está sometido el concepto -en su forma más pura, es decir, en la forma original propuesta por Aristóteles. En primer momento vamos a evaluar el concepto de catarsis aparecido en la *Política*, luego vamos a observar lo que aparece en otros pasajes. En la *Política* aparece lo siguiente:

(...) distinguen melodías éticas, prácticas y entusiásticas (...) por otra parte, que la música debe practicarse no a causa de un solo beneficio, sino de muchos (pues debe cultivarse con vistas a la educación y a la purificación; qué queremos decir con el término «purificación», que ahora empleamos simplemente, lo explicaremos, de nuevo, más claramente en la *Poética*; en tercer lugar debe cultivarse para distracción, para relajamiento y para descanso tras la tensión del trabajo). (...) Pues la emoción que se presenta en algunas almas con mucha fuerza se da en todas, pero en una en menor grado y en otra en mayor grado, como la compasión, el temor y también el entusiasmo. Algunos incluso están dominados por esta forma de agitación, y cuando se usan las melodías que arrebatan el alma vemos que están afectados por los cantos religiosos como si encontraran en ellos curación y purificación (...) De un modo análogo, también

las melodías catárticas procuran a los hombres una alegría inofensiva. (Aristóteles, *Política*, 1341b34 - 1342a17)<sup>16</sup>

En la cita anterior encontramos en varias ocasiones la palabra purificación, cuyo texto original es la palabra *kátharsis*, pero el traductor ha decidido traducir el concepto como purificación. De manera inmediata Aristóteles remite la definición de la catarsis a la *Poética*. Aquí encontramos en este pasaje la idea de una cura en medio de éxtasis religioso, motivado por sentimientos de compasión y temor. Por último, se dice que las melodías catárticas causan una leve alegría. Todo esto nos arroja a un lugar ambiguo y poco claro. Nos hablan de una curación y purificación sin especificar aquello que se cura, si es una enfermedad, emoción o sentimiento. También encontramos en la cita anterior una mención a una: “alegría inofensiva”. Podríamos imaginar que con esto podría referirse a algún efecto catártico, empero no deja de ser una suposición nuestra y el filósofo griego no agrega mucho para la elucidación del concepto con dicha afirmación, de forma que solo nos permite referir teorías que nos aproximen al concepto de catarsis. También debemos recordar que el pasaje citado está inscrito en el contexto de la música y de su utilidad de cara a la *polis*. Esto nos parece indicar que la catarsis en la música y en el teatro, así como en el contexto religioso funciona de manera similar. Pero esta inferencia no es definitoria respecto al concepto de catarsis. Aquí en este pasaje también encontramos la mención a dos importantes pasiones, a saber, el temor y la compasión. Como bien veremos más adelante estas pasiones están vinculadas a la catarsis. Y como se dice en el pasaje, parece que la exaltación de dichas pasiones provoca una curación. Ya en el pasaje anterior encontramos una especie de funcionalidad de las pasiones de compasión y temor que permiten lograr una especie de curación o purificación. Parece ser que la música provoca dichas emociones y en medio de esta agitación sucede una curación. Todo esto que aparece en la cita de más arriba nos ofrece ya alguna perspectiva de como evaluar la catarsis, esta agitación de las emociones parece concordar con una catarsis de descarga. Empero, yo considero que la catarsis en el lugar del teatro no nos permite ver la catarsis como solo la agitación de emociones. Aun así, todos estos trazos en torno a la catarsis no constituyen una adecuada discriminación del concepto, como sí podemos encontrar un mejor tratamiento de otros conceptos distintos en la obra de Aristóteles.

---

<sup>16</sup> Traducción de Manuela García Valdés (1988 472-475).

Por último, la referencia a la *Poética* no nos deja en un lugar de mayor claridad, como veremos a continuación.

Lo anterior constituye un breve análisis del pasaje de la *Política* dónde aparece la catarsis. Como intento demostrar, y espero haberlo hecho, este pasaje no nos permite definir la catarsis de una forma adecuada. Lo poco que nos da Aristóteles aquí nos permite especular un poco, y hasta quizás desarrollar una nueva teoría, pero no sería un producto cien por ciento original de Aristóteles. Ahora me pongo en la tarea de exponer lo que aparece en otros pasajes. En la *Poética* aparece lo siguiente:

Así, la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos. (Aristóteles, *Poética*, 1449b39-45)<sup>17</sup>

En este pasaje podríamos afirmar que la pasión y el temor son los responsables de la catarsis, pero no hay mayor aclaración de la función que cumplen estas pasiones para lograr la catarsis, por lo menos en esta cita de más arriba. Para echar luz sobre la posición de las pasiones de compasión y temor, los investigadores del tema buscan en las obras éticas de Aristóteles su posición en torno a las pasiones. Esto resulta muy útil para idear propuestas y teorías en torno a la catarsis y su significado, pero no es algo definitivo, como tampoco es definitivo el pasaje citado de la *Poética*.

Por otro lado, en este pasaje encontramos algunos nodos que nos permiten explicitar algo sobre la catarsis en el teatro. Si bien la compasión y el temor son responsables de la catarsis, estos tienen lugar en una estructura teatral y no presentada de cualquier manera. Con esto me refiero a la imitación de una acción, una acción que parece que debe ser representada y no relatada y a su vez esta acción debe estar apoyada en distintos elementos, tales como: un tiempo, extensión, un lenguaje bello o sazonado, una representación y todos estos elementos son discriminados, es decir, todos estos elementos tienen formas de presentarse. Por lo menos en este pasaje podemos encontrar la catarsis vinculada a una forma particular de arte. De momento

---

<sup>17</sup> Traducción de: Alicia Villar Lecumberri (2004 47).

podemos encontrar la catarsis en dos formas de arte: el teatro y la música. A su vez el teatro implementa la música en sus presentaciones, de forma que podemos determinar que una está inserta en la otra. Por tanto, la catarsis en la música no podría estar alejada del teatro; por el contrario, se podría argumentar que la catarsis en ambas artes se complementa y no se excluyen.

También quiero llamar la atención acerca de un asunto: la cita anterior no es la única mención de la catarsis en la *Poética*. Existe otra mención de catarsis, pero esta ha sido históricamente relegada, debido a que allí Aristóteles parece indicar un ejemplo y no está componiendo el concepto de catarsis:

Algunos autores toman la segunda mención del termino consignado en *Poética* 1455b 15 como base para interpretar el significado de la catarsis trágica de las emociones, pero es dudoso que el término asuma en ambos pasajes el mismo sentido; de hecho, la mayoría de los comentaristas de la teoría aristotélica de la tragedia descartan que la segunda mención sea relevante para interpretar el significado e la catarsis trágica, ya que *kátharsis*, en el contexto de la definición de la tragedia alude a la función purificadora del drama trágico en general y apunta a una purificación de las emociones de los espectadores, mientras que el otro pasaje se refiere a una purificación *ritual* y a la salvación de un personaje, Orestes en el seno de la tragedia *Ifigenie entre los tauros* (Trueba, 2001, p. 43).

Creo que podría ser interesante traer la aquí y pensarla un poco. La cita sigue de la siguiente manera:

Después de esto, una vez puestos los nombres a los personajes, hay que crear los episodios, los cuales deben ser apropiados, en el Orestes la locura, por la cual fue detenido y su salvación, mediante la purificación (Aristóteles, *Poética* 1455b19 -23)<sup>18</sup>

Esta intervención de la palabra catarsis tiene un sentido distinto a su primera aparición en la *Poética*. Esta cita está situada en un contexto dónde Aristóteles expone la forma adecuada de crear una narrativa trágica. Por tanto, esta cita es un ejemplo de la obra *Ifigenia entre los*

---

<sup>18</sup> Traducción de: Alicia Villar Lecumberri (2004 80).

*Tauros*, que Aristóteles recoge positivamente como un ejemplar de buena narrativa trágica. En mi opinión, el sentido de la catarsis, en este pasaje, está alejado de su uso en la tragedia y en la música, ya que pareciera que Aristóteles no considera la purificación como parte de su propia teoría, sino para explicar un hecho ocurrido en una tragedia. Pero este sentido de la catarsis está más cerca de un contexto religioso. A su vez también debemos recordar que este pasaje es un ejemplo y Aristóteles no está exponiendo ni tratando la catarsis en el sentido de una definición, en el pasaje temprano de la *Poética*. Como es bien sabido Aristóteles en la *Poética* tiene una especial predilección por ciertas obras trágicas, que son *Edipo Rey* e *Ifigenia entre Taurus*. Para el filósofo griego estos son buenos ejemplos de una correcta composición dramática:

Las preferencias poéticas de Aristóteles han dado lugar a las opiniones más encontradas. Algunos críticos señalan inconsistencias entre las opiniones concernientes a la excelencia trágica expuestas en los capítulos 13 y 14 de la *Poética*, mientras que para S. Halliwell los dos ejemplos aristotélicos de drama trágico excelente —*Edipo rey* e *Ifigenia entre los tauros*— son plenamente compatibles entre sí y se ajustan a un mismo modelo de drama excelente {*tragadlas spoudaías, kallistés tragódíis*): la tragedia compuesta, con *anagnórisis* y peripecia, a pesar de las diferencias relativas al sentido del cambio del curso de la acción y el desenlace (en el caso de *Edipo*, cambio de mejor a peor, con desenlace desafortunado, y en *Ifigenia*, cambio de peor a mejor, con desenlace afortunado). (Trueba, 2004, p. 109).

En la cita anterior, como el término purificación no está ligada a una definición para la composición poética, Aristóteles en ese lugar está retomando positivamente la obra de *Ifigenia entre los tauros* y la toma como un buen ejemplo de una trama que esta hilada correctamente. Ifigenia la hermana de Orestes que iba ser sacrificada es salvada y en secreto es convertida en sacerdotisa. Orestes en ese punto daba por muerta a su hermana y en un estado de locura Orestes ataca unas reses. Unos campesinos lo encuentran y se lo llevan ante una sacerdotisa para sacrificarlo, esa misma sacerdotisa resulta ser Ifigenia. Ifigenia reconoce a su hermano y arma una treta. Con el pretexto de una purificación antes del sacrificio, Ifigenia salva a Orestes y huye con él. Con este contexto descrito, ya no es difícil conceder que Aristóteles no está

comprometido con el concepto de purificación, en el contexto de la cita aristotélica anterior, sino que alude positivamente a la que acontece en *Ifigenia entre los tauros*.

En resumen así sería la dificultad en la nos deja Aristóteles en torno al concepto de catarsis. De las menciones del concepto hechas por el propio Aristóteles encontramos la catarsis en tres lugares distintos: la música, la tragedia y el ritual religioso. Empero, este contexto no es suficiente para fijar el concepto de catarsis en un lugar claro. Por ejemplo, podemos intuir la catarsis como un ritual religioso, gracias a pasajes citados con anterioridad. Sin embargo, Aristóteles solo permite intuir la referencia religiosa, pero no hay mayor profundidad. Esto no es un problema único del concepto de catarsis, existen muchos otros conceptos en la obra de Aristóteles que no se han expuesto con suficiente profundidad. Podríamos especular y argumentar que las obras de Aristóteles son obras corruptas, pero eso no sería muy productivo. Cada concepto importante que aparece en las obras obedece a una cultura y una mentalidad griega de la época, que para las lecturas contemporáneas no es muy difícil acceder. Quizás la palabra catarsis y su significado era muy claro para los griegos de esa época y no merecía mayor profundidad, incluso el mismo concepto en distintos lugares, como la música, la religión o el teatro, podía ser entendido sin la necesidad de plantear toda una elucidación sistemática. Si este el caso, ver el concepto de catarsis en la actualidad nos deja en un sitio ambiguo y un poco oscuro. Ante esto podemos recurrir a las distintas interpretaciones y así echar algo de luz sobre este concepto.

## Capítulo 2: Tipos de Catarsis.

### 2.1 Catarsis de Orden Médico.

La interpretación de orden médico ha sido una de las primeras que ha intentado explicar el concepto de catarsis. La interpretación médica de la catarsis es la que ha decidido traducir el mismo concepto de catarsis por purificación. Podríamos entender por purificación la depuración de aquellas pasiones que son un exceso en el alma del individuo; se purifica aquello que en alma es un problema. Un ejemplo médico de la purificación es la práctica de la sangría en la que se extraía el exceso de sangre en el cuerpo<sup>19</sup>.

La interpretación de la catarsis como una purgación tiene un paralelismo prácticamente idéntico al funcionamiento de los purgantes en un contexto médico. Un purgante induce al vómito y las deposiciones, en las cuales por medio del arrastre son evacuados todos los microorganismos y agentes patógenos que enferman al individuo. Se esperaría que la catarsis que sufre el espectador del teatro funcione de una manera similar. Al exponernos a una presentación trágica disponemos a nuestra alma a expulsar aquello que tengamos dentro y enferma nuestra alma, de igual forma en el sentido médico la catarsis en el teatro produce reacciones corporales.

Ahora bien, una de las interpretaciones médicas de la catarsis más famosa es la de Jacob Bernays. Bernays no ha sido el único en proponer una purificación del algún tipo, pero si el que ha hecho más ruido e inspira a pensadores como Nietzsche o Freud:

Desde la antigüedad la catarsis se estudió intensamente, aunque a partir del Renacimiento cobraron importancia dos corrientes: la estética y la moral, Goethe y Lessing. Ambas aseveraban que el efecto de la catarsis conducía a un endurecimiento

---

<sup>19</sup> “La sangría, entendida como la pérdida deliberada de sangre a través de la piel o de los tegumentos mucosos visibles, es un gesto que como procedimiento terapéutico (...) Desde la remota antigüedad la sangre era considerada como portadora de vida y por ello era razonable aceptar que su donación constituyera una preciada ofrenda. Con similar fundamento puede haber surgido la creencia que su alteración o la presencia en ella de espíritus o seres maléficos pudiera ser la causa de enfermedades justificando así su extracción con fin curativo. (...) En este período (1453-1600), las sangrías fueron aplicadas sin discriminación, sobre todo en las enfermedades infecciosas, y de aquí en adelante se mantuvo el criterio de sangrar en forma copiosa cerca de la región enferma (...) y se estipuló la sangría total para las fiebres mediante la aplicación de sanguijuelas en todo el cuerpo (10–50 para los casos comunes).” (Rodríguez, 2013 pp, 7, 13)

frente a las vicisitudes de la vida, un saneamiento interior junto a una rectificación del individuo. La vertiente de purificación moral o espiritual se impuso porque enfatizó que consistía en la expiación de una culpa o impureza del alma gracias a una depuración propiamente tal. (...) En una comunicación (1857) reeditada en 1880, aseveró: *kátharsis* significa en griego o expiación de una culpa, o bien supresión o alivio de una enfermedad mediante un remedio médico exonerativo. Al priorizar el sentido médico, Bernays asegura que es "una designación trasportada de lo somático a lo afectivo para nombrar el tratamiento de un oprimido: excitar y fomentar el elemento opresor, para producir así un alivio del oprimido." "La catarsis de las pasiones" propuesta por Bernays correspondería al tratamiento "homeopático" al que se somete el espectador de la tragedia: es sanado según el principio *similia similibus*. Al experimentar en pequeñas dosis la misma desazón corporal que la provoca, obtiene el alivio acompañado de placer. Semejante a un purgante, este mecanismo es psicosomático antes que psicológico, fisiológico antes que mental; así, la catarsis médica se asemeja a la catarsis trágica porque conduce a una "completa purgación del alma de los afectos perturbadores"; análoga a la acción de un fármaco, no tiene relación al valor (Figuroa, 2014).

Ahora bien, podríamos preguntarnos qué es lo que se purga con la visita al teatro. Acaso se purgan la compasión y temor por ser ellas mismas emociones negativas, o se purgan otras emociones negativas como la tristeza al presenciar actos de compasión y temerosos. También podríamos pensar que se purgan un exceso de emocionalidad. O por el contrario la compasión y el temor son alicientes de la purgación pero lo que se purga son otras cosas. Cuando asistimos al teatro quizás no purgamos alguna emoción específica, quizás algo más íntimo del espectador singular. Como veremos más adelante con la teorización de Jakob Bernays, la purgación puede ser algún sentimiento interno e inconsciente que se despierta en la presentación trágica y conmueve a cada espectador con su experiencia personal. Por tomar un ejemplo, la representación trágica en la que un individuo pierde a sus familiares puede despertar sentimientos reprimidos de un individuo que ha vivido una situación similar, o despertar sentimientos de temor que impliquen vivir una experiencia parecida. Se esperaría que al sacar a la superficie emociones y pensamientos inconscientes estos se purguen y acontezca una cura.



La teorización de Bernays va un poco más allá de la sola expulsión de elementos problemáticos en el alma del individuo, Bernays defiende la catarsis como una purgación de aquello que ha sido reprimido y oprime a la persona:

That catharsis is: designation transferred from the somatic to the mental for the type of treatment given to an oppressed person [Beklommen] that does not seek to transform or suppress the element oppressing him, but rather to arouse and drive it into the open, and thereby to bring about the relief of oppressed person (Bernays, 2004, p. 329)

Volviendo a lo que tratamos más arriba, eso parece indicar que la catarsis que pretende Bernays es una donde los individuos saquen a la luz las afecciones y pasiones problemáticas y reprimidas. Quizás esto es lo que se espera de la descarga, una expulsión de aquellos sentimientos que podrían ser un problema. Expulsión que se presenta en un individuo reprimido y cuya expulsión tiene como resultado un alivio.

Bernays, para defender una postura que implica la expulsión de sentimientos problemáticos para el individuo, resalta el papel de la música en relación con la catarsis, apreciación que aparece en el cuerpo aristotélico. El reconocimiento de Aristóteles a distintos tipos de música para distintos fines para distintos tipos de individuos llama la atención de Bernays. La cita aristotélica que indica que existe una música orgiástica, ritual en la cual ocurre una curación y una purificación, una purificación que ocurre sobre almas afectadas. Es esta aparición de la catarsis la que le permite definir como el fin principal de la catarsis una curación de algo que afecta al individuo. Bernays sin desconocer la rama de una interpretación ética de la catarsis considera que este no es el fin principal de la catarsis sino la curación. Una interpretación que riñe con Lessing, quién consideraba que la catarsis es una mejoría del individuo, donde los vicios devienen virtudes:

Aristotle wants to give even abnormal kinds of music their play space. Because there is after all an eccentric public, which according to its nature finds pleasure only in ornate music, so when it seeks pleasure and relaxation at infrequent festivals one should offer it also such inferior music, and not seek to bore and improve it thorough music that is completely good. Now this view of the regulation of theater also includes the

peremptory exhortation to exclude from theatrical catharsis everything through which the moral element that perhaps lies within it would make ethical improvement appear to be the principal purpose, (Bernays, 2004, p. 325).

En este pasaje encontramos el reconocimiento de Bernays de distintos tipos música para distintos tipos de público que encuentran un placer particular y a su vez vemos el énfasis en no considerar la catarsis como una función exclusivamente moral. Bernays vincula un tipo particular de música a la catarsis, aquella que provoca éxtasis o entusiasmo en los individuos, él espera encontrar en este tipo de melodías una curación de aquello problemático en el alma del individuo, curación que sería la catarsis.

Podemos describir la conceptualización catártica de Bernays como el resultado en el que un espectador se somete a una experiencia y esta tiene un efecto. Este proceso descrito es el mismo que ocurre cuando un paciente toma un purgante y este produce la evacuación de micro organismos y demás agentes patógenos del cuerpo. Para Bernays las canciones catárticas funcionan como un purgante, expulsan el material patógeno de aquellos extasiados. Prueba de esta expulsión es la manifestación corporal, cuyo mejor ejemplo es el llanto:

Then is Κάθαροις only a particular form of the general and for that reason previously mentioned Ιατρία. Those enraptured are made calm by orgiastic songs as those who are ill [Kranken] are by medical treatment, though to be sure not by any treatment one likes, but rather by one that applies cathartic means to expel the pathogenic material [krankenstoff]. In this way, the puzzling pathological mental manifestation is in fact clarified through being made visible by the comparison with pathological bodily manifestations.” (Bernays, 2004, p. 327).

En esta cita de arriba encontramos la comparación de las melodías catárticas con la medicina. Bernays espera de las melodías catárticas una especie de cura como ocurre con los remedios sobre el cuerpo. Se espera que una afectación en el alma del individuo pueda ser curada con la música orgiástica o catártica, cura que probablemente produzca algún reflejo corporal. Bernays, por otro lado, en un intento de relacionar a Aristóteles con un concepto de

catarsis médica, busca en la vida personal del estagirita para lograr la conexión<sup>20</sup>. Bernays argumenta la familiaridad del filósofo con la medicina de su época, apelando a que el padre de Aristóteles fue médico, a la visita de Aristóteles al templo de Asclepio y a la presunción de que Aristóteles en su juventud practicó la medicina. Ahora bien, si reconocemos los conocimientos de biología y medicina que poseía en su momento, podemos afirmar que los escritos biológicos del filósofo había una preocupación genuina por estas cuestiones. Por tanto, podríamos esperar que los escritos más filosóficos de Aristóteles compartieran preocupación por las cosas corpóreas y biológicas.

## 2.2 Catarsis Religiosa.

Aquí la catarsis se desarrollaría, ya no el espectador de una tragedia sino en el seno de la práctica religiosa. Ya Aristóteles le atribuyó el carácter de catárticos a los ritos religiosos donde los individuos eran poseídos por cierta excitación y euforia. En un proceso catártico esos mismos individuos devenían en una relajación. Con la catarsis religiosa ocurre algo muy particular. La catarsis religiosa solo podría surgir en el contexto de la experiencia religiosa y aún más interesante, esta experiencia puede ser individual o colectiva:

The dynamics religious catharsis can be identified in the performance of religious practices. Individual and collective experiences that arise during the performance of prayers differ to a certain extent from each other. (Shokirov, 2023, p. 40).

Así mismo la experiencia religiosa es especial y diferente dependiendo del tipo de religión que se trate, empero el estudioso Shokirov citando al filósofo Willian James, expone tres generalidades de la experiencia religiosa. Primero se concentra la atención del creyente para la experiencia emocional. Segundo los creyentes retornan a Dios y sufren un arrepentimiento. Por último, las oraciones terminan en una sensación acompañada de emociones positivas:

---

<sup>20</sup> “Should this way pass temporarily by the temple of Asclepius before it leads to the grove of the Muses, then for connoisseurs of the Stagirite that is only one more proof that we are on the right track. The son of a royal physician and himself for a time practitioner of the art of medicine in his youth” (Bernays, 2004, 328)

1. Increased attention to emotional experiences. It is strong in the religious believer. 2. Believers turn directly to God and repent. 3. Finally, its characteristic is that the prayer ends peacefully, with positive emotions. After prayer, a person is spiritually cleansed and feels relieved. Performing religious activities in a group creates both positive and negative experiences for the worshipers. It creates spiritual intimacy in them and leads to emotional relaxation, it consists in serving religious prayers as a means of reducing psychological negative experiences. (Shokirov, 2023, p. 40).

Esta generalidad descrita, a diferencia de una catarsis dónde se purgaba alguna emoción nociva, aquí no parece existir la purgación de algún mal, sino la producción de sentimientos de paz y de positividad, aunque parece extraño que se puedan producir sentimientos negativos. Quizás se deba a que la experiencia religiosa se asemeja a una terapia grupal y el roce con los otros individuos puede generar diferencias con el otro. O puede suceder que la catarsis religiosa deviene en sentimientos de culpa. En un intento de los estudiosos para esclarecer el fenómeno de la experiencia religiosa se ha optado por clasificar el sentimiento religioso:

However, psychologists adhere to the classification (classification) of religious feelings of the German theologian Schleiermacher (1768- 1834). This was called "feeling of affection." Another psychologist relied on the direction of the religious feeling of the German theologian and philosopher R. Otto called "Holy and joyful fear." Outside psychologists have focused on an orientation called "safety and eager anticipation," which they believe is more relevant to religion. As early as the mid-20th century, "the hallmark of religious feeling is not fear, but reverence, love, sadness, or disappointment." (Shokirov, 2023, p. 41).

Aquí me llama la atención en la experiencia religiosa es que los sentimientos o las emociones involucradas son distintas a la catarsis en sentido estrictamente aristotélico. En la experiencia religiosa la compasión o el temor no son siempre las emociones presentes. Parece que el miedo aparece en algunas interpretaciones, o remplazado por la tristeza o alguna otra emoción. Incluso la catarsis religiosa podría producir efectos negativos, ya que están involucradas emociones negativas. También quisiera volver sobre un punto anterior, las

emociones involucradas también cambian en función de la religión que se vea involucrada. ¿Qué clase de catarsis y experiencia religiosa aparece en religiones, en las cuales no existe la culpa en el sentido cristiano? Podríamos asumir siguiendo las generalidades expresadas con W. James se producirían la sensación de paz.

En resumen, podíamos concluir que una catarsis religiosa involucra emociones adicionales a la compasión y el temor, como la desilusión, el amor o la tristeza. Asimismo la experiencia religiosa puede ocurrir de manera colectiva o individual. En consecuencia, el resultado de la experiencia religiosa, a saber la catarsis, puede producir sensaciones de paz u otras emociones negativas.

### **2.3 Catarsis como placer estético.**

En este apartado pretendo exponer la interpretación de una catarsis como un placer estético. Para recoger este tipo de interpretación retomaré la propuesta de Eva Schaper, quien le apuesta precisamente un placer estético en la obra teatral. Eva Schaper, en un texto, llamado *Aristotle's Catharsis and Aesthetic Pleasure*, considera que la catarsis no tiene un sentido médico o religioso, sino un sentido estético:

Nevertheless, I do not therefore wish to suggest that we can take the Aristotelian meaning of 'catharsis' in the *Poetics* to be a combination of 'purging' and 'purifying'. Rather, I wish to argue that this concept as it appears for the first time in the *Poetics* is neither a medical nor a religious concept, but an aesthetic one (Eva Schaper, 1968, p. 134).

Es pertinente mencionar que Schaper ubica la catarsis solo para efectos de su texto en la tragedia y el teatro, pero no implica la falta de reconocimiento de la catarsis en otros lugares y en otras formas de arte. Volviendo al tema, Schaper fija el placer estético, no en los hechos dolorosos, sino en la imitación de la acción humana. Esta postura recuerda muy bien la afirmación de Aristóteles, según la cual, la imitación es placentera y una forma de conocimiento:

The non-aesthetic usage of 'catharsis ' supplies this sense; but the full sense is available only when we think of catharsis as the result of a work of imitation, the result of a deliberate construction in which something about human nature and life is made clear for us. (Eva Schaper, 1968, p. 139).

Para ella la interpretación de catarsis como purificación no es suficiente. Ella cree que en la tragedia por medio de la imitación ocurre una transformación de las emociones del espectador. Esto explicaría por qué los eventos trágicos en la vida real no causan el mismo efecto en el individuo a diferencia de los eventos trágicos que ocurren en una puesta en escena. Y esta imitación es la responsable del placer estético, según Schaper, ya que aquello que captura de la tragedia es la construcción bien elaborada de los hechos de forma plausible y bien construida. De la misma manera consideraba Aristóteles la construcción de los hechos algo vital para elaborar una tragedia.

Por otro lado desde el mismo Aristóteles podemos interpretar la catarsis como un placer. Ya en la *Poética* encontramos la sentencia según la cual la tragedia tiene como base la imitación, acto seguido se dice de la misma imitación que es una forma de aprendizaje y que además es muy placentera. A lo que se quiere llegar con esto es a exponer cómo en un primer momento, suscitado por el propio Aristóteles, la experiencia trágica de la catarsis se pensaba como una experiencia placentera. Y parte de este placer tiene raíz en el aprendizaje. En la tragedia por medio de inferencias podemos reconocer y determinar distintos objetos y animales y, según el propio Aristóteles, este acto cognitivo resulta placentero. De otro modo ocurre con apariciones o actos grotescos o reprochables dentro de la tragedia. La representación de un cadáver o el acto de homicidio resulta extrañamente agradable cuando es puesto en escena, cosa que no ocurre en la realidad.

Quizás es mucho más difícil extraer aprendizajes de escenas grotescas pero es innegable que el reconocimiento de este tipo de escenas genera todo tipo de experiencias y sensaciones en el espectador. Entre ellas estará el placer o al menos un sentimiento de gusto. También podríamos pensar que el aprendizaje y el placer de escenas grotescas pueden estar dados, no por la escena en sí misma sino por el contexto en el que se forma.

## 2.4 Catarsis Renacentista

Existen muchas formas distintas de abordar el tema de la catarsis. Podemos pensar en una catarsis médica, en una catarsis estética y luego una catarsis cognitiva. Cada uno de estos temas apunta a un objetivo y entiende la catarsis de una forma particular. Estas formas y visiones han tenido su desarrollo en el tiempo y han crecido en torno a un debate que se ha preguntado por: ¿Qué se puede entender por catarsis a través de las pocas palabras del filósofo griego? Es innegable que el concepto de catarsis inaugurado por Aristóteles ha hecho una enorme carrera en la filosofía y determina nuestras formas de pensar y hacer teatro. Debido a esto considero necesario escarbar en lo que denomino una catarsis renacentista para los teóricos de la época. Ahora bien, quiero abrir este apartado de mi investigación exponiendo un debate, recogido por Max Kommerell, que enfrenta a dos mentes con una idea de catarsis y de su función en el teatro: Gotthold Ephraim Lessing y el dramaturgo francés Pierre Corneille. Cabe mencionar que la discusión que relata Kommerell tiene por objetivo dilucidar los pensamientos de Lessing más que otra cosa. Sin embargo, el mismo Kommerell afirma que no se pudo hablar de la postura de Lessing sin contraponerlo a la postura de Corneille. De cualquier forma este recorrido me permite ilustrar un debate de la teoría trágica que data desde 1600 y nos permite observar antiguas interpretaciones esgrimidas en torno a la teoría trágica de Aristóteles.

La interpretación de Corneille hoy en día podría presentar muchos problemas y no nos extraña porque Lessing se presenta como uno de sus mayores críticos. En Corneille encontramos una interpretación bastante moral de la tragedia, con la postulación de la llamada justicia poética, dónde los malos son castigados y los buenos recompensados. Postulación que él hace en el concepto que llama: la utilidad cuádruple de la tragedia:

La cuádruple utilidad de la tragedia es: apotegmas, junto a la lección moral; representación veraz de los vicios y virtudes; justicia poética y purificación de las pasiones. ¡De qué manera inteligente violenta aquí Cornielle algunas prescripciones de Aristóteles en función de su propia doctrina, para que incluso lo correctamente interpretado pierda el sentido que le es propio y hable en su nombre! (Kommerell, 1990, p. 91)

Estas serían algunas de las problemáticas con las que debate Lessing. Gran parte de la riña que tiene Lessing con Corneille son las atribuciones propias o las interpretaciones demasiado libres que sostiene este último, que es una interpretación moral. De la misma manera la interpretación del concepto de catarsis efectuada no está exenta de problemas:

Por temor y compasión se purifican aquellos afectos en el espectador cuyo exceso en la pieza es pagado por el héroe trágico. La tragedia es entonces un ejemplo que llama la atención. Una mera interpretación defectuosa del texto no pudo haber conducido a una mala interpretación tan profunda —a saber que con “tales afectos” no se mientan los afectos del temor y la compasión, sino los afectos de las personas que actúan en la pieza—, sino la necesidad que tenía Corneille de hacer concordar sus dramas con la letra aristotélica. (Kommerell, 1990, p. 88).

Según Kommerell la interpretación de Corneille está más interesada en obtener el beneplácito de la autoridad aristotélica antes que una seria exégesis de los conceptos filosóficos. Por otro lado también llama la atención que se propone una purificación de afectos excesivos, purificación que no ocurre en el héroe, quién cae en desgracia, pero si ocurre en el espectador. Otro aspecto llamativo de la cita anterior sería quizás la ausencia de los conceptos de compasión y temor cumpliendo alguna función, los cuales son de vital importancia para el desarrollo y formación de la catarsis según el propio Aristóteles. Quizás esta falta se deba a que Corneille es más un dramaturgo que un filólogo o filósofo.

El comentario de Kommerell nos permite observar en las dramaturgias de Corneille una tendencia a marcar a sus personajes como malvados o como buenos, algo que con Aristóteles es discutible. Encontramos que para Aristóteles los personajes deben suscitar temor o compasión. Según Aristóteles sentimos temor por aquellos semejantes y compasión por aquel que sufre sin merecerlo del todo. Para suscitar sentimientos de compasión y temor se deben construir personajes intermedios, parecidos a hombres reales, que no brillen especialmente por su vicio o virtud. Mostrar seres absolutamente buenos o malvados que terminan en dicha e infortunio, respectivamente, es más divino que humano. Esto no le permitiría al espectador sentir sentimientos de identificación. En Aristóteles encontramos modelos de virtud, pero hay que



remarcar que son modelos y para un ser humano es casi imposible alcanzar una virtud perfecta; los modelos de virtud son una guía para alcanzar la *eudaimonia*. Pero esta nunca se alcanza de manera definitiva, sino que es un trabajo constante en un busca de alcanzar una perfección que nunca culmina. En el teatro podemos pensar que los personajes son guías que nos muestran por medio del ensayo y el error como podemos ejercitarnos en esa *eudaimonia*. Sin embargo, si estos personajes se muestran divinizados o perfectos, donde todo les sale bien, el espectador no puede experimentar ningún crecimiento moral. Del mismo modo ante un personaje excesivamente malvado el espectador solo sería capaz de justificar el castigo por sus crímenes cometidos. Ante un personaje así construido el espectador no experimenta nada más que la indiferencia.

Por otro lado, podemos encontrar en Lessing una postura más centrada en interpretar los textos. Vamos a ver a continuación como Lessing sí toma en cuenta el valor de las emociones de compasión y temor:

Para Lessing, la tragedia cumple su sentido hasta tal punto en el suscitar la compasión que la purificación es una finalidad que le es atribuida independientemente de su forma, una consecuencia calculada, de un modo bastante sinuoso, a partir de ella independientemente de su ser. (...) Si bien Lessing toma el genitivo separativo por un genitivo objetivo, el sentido que descubre con ello, sin embargo, le es propio y se adecua consecuentemente a toda cultura moral y estética que representa. (...) Hay por tanto, para Lessing –lo que ha de ser mostrado aún con mayor exactitud- una compasión de un tipo más alto y de uno más bajo, así como un exceso, un defecto y una medida correcta de la compasión. Hay además, una compasión pasajera y otra duradera y, como medio de purificación, está el temor que asegura, como compasión que ha despertado la tragedia. Hay que mencionar brevemente dónde coloca Lessing el concepto de purificación “puesto que... esta purificación no se basa sino en la mutación de las pasiones en capacidades virtuosas” (Kommerell, 1990, p. 95).

Ya en esta cita encontramos una posición clara de Lessing frente a la catarsis. Aquí encontramos de adhesión de Lessing por un genitivo objetivo, lo cual nos indica que por medio de la pasión de la compasión representada se purifica una pasión de la compasión. En

consonancia con lo anterior la purificación consistiría en llevar las pasiones a un término adecuado y correcto, dónde no hay exceso o defecto. Se puede suponer que este hilo argumentativo proviene de lo aparecido en *Ética Nicomaquea* en torno al término medio, donde es la justa media que no sufre de un exceso o una falta. Más bien las pasiones se experimentan de manera correcta en función de la situación en la que se encuentre el individuo. Aristóteles no condena las pasiones, para él las pasiones son importantes en la vida del ser humano. Empero, el exceso o el defecto de las pasiones es un problema. Por eso, para Aristóteles debemos experimentar las pasiones en un punto adecuado a la situación. Se podría esperar que la compasión y el temor se experimenten de la forma adecuada en función del contexto.

A continuación, quiero recoger el comentario que hace Brigitte Kappl, quien es una estudiosa de las figuras renacentistas y hace un estupendo trabajo recopilando los distintos comentarios que hacen renacentistas italianos acerca de la catarsis y el teatro. Kappl hace especial énfasis en Paolo Beni y alrededor de él reconstruye los distintos debates que forja el concepto de catarsis durante el renacimiento tardío (2016, p. 110). Para empezar Beni acopla la teoría de Aristóteles de las cuatro causas para componer una definición de la poesía, que es sintomática de la época de Beni (Kappl 2016, p. 115). Como bien sabemos las cuatro causas son: la causa material, causa formal, causa eficiente y la causa final. La causa material sería los elementos que componen materialmente el objeto u organismo, por ejemplo los ladrillos o maderos que componen una casa. La causa formal es el modelo o prototipo que determina que un objeto u organismo sea de una forma y no de otra, por ejemplo, los planos de una edificación. La causa eficiente es el agente creador o aquel que pone en movimiento el objeto u organismo. Siguiendo el ejemplo anterior, la causa eficiente serían los obreros que construyen una edificación. Por último la causa final es el objetivo o meta para el cual el objeto u organismo ha sido creado. En el caso de una casa esta habría sido creada para resguardar a los ciudadanos de los agentes climáticos:

En este sentido se dice que es causa (1) aquel constitutivo interno de lo que algo está hecho, como por ejemplo, el bronce respecto de la estatua o la plata respecto de la copa, y los géneros del bronce o de la plata. En otro sentido (2) es la forma o el modelo, esto es, la definición de la esencia y sus géneros (como la causa de una octava es la relación del dos al uno, y en general el número), y las partes de la definición. En otro sentido (3)

es el principio primero de donde proviene el cambio o el reposo, como el que quiere algo es causa, como es también causa el padre respecto de su hijo, y en general el que hace algo respecto de lo hecho, y lo que hace cambiar algo respecto de lo cambiado. Y en otro sentido (4) causa es el fin, esto es, aquello para lo cual es algo, por ejemplo, el pasear respecto de la salud. Pues ¿por qué paseamos? A lo que respondemos: para estar sanos, y al decir esto creemos haber indicado la causa. Y también cualquier cosa que, siendo movida por otra cosa, llega a ser un medio respecto del fin, como el » adelgazar, la purgación, los fármacos y los instrumentos quirúrgicos llegan a ser medios con respecto a la salud. Todas estas cosas son para un fin, y se diferencian entre sí en que unas son actividades y otras instrumentos. (Aristóteles, *Física*, 194b23-195a3)<sup>21</sup>

Para el caso de la poesía la causa eficiente sería propiamente el poeta. La materia de la poesía sería el lenguaje y la música. La causa formal que determina que la poesía sea poesía podría ser el mito para los griegos o más bien la imitación de la acción humana, siguiendo el comentario de Kappl: “The formal cause, the one that makes poetry poetry, just like the soul in a living being, will be the mythos, that is, the plot qua imitation of action” (2016, p. 114). Sin embargo, al llegar a la causa final entramos en una controversia. Para Kappl la causa formal y la causa eficiente son prácticamente idénticas, ya que las cosas solo son lo que son cuando ellas han llegado a su fin y cumplen su función: “Since things are what they are (a house, or a dog) only when they have reached this point and are able to fulfil their function, the formal and final cause are in fact identical.” (Kappl, 2016, p. 114)

Esta coincidencia aplicada a la poesía hace que la causa formal, la imitación humana, sea al mismo tiempo su fin. Por tanto, la poesía alcanza su fin y perfección cuando un trabajo poético imita la acción humana y representa este actuar humano de manera que puede ser comprendido.

El argumento anteriormente articulado es la voz de la misma Kappl y a continuación ella contrasta su propia voz a la argumentación de Paolo Beni en relación a la poesía y las cuatro causas. El pensamiento de Beni es moralizante y hace de la poesía una moral. Para Beni la causa material dejaría de ser el lenguaje para convertirse en la acción humana, el actuar humano para Beni es la materia prima del poeta. La causa formal, en consonancia con el argumento de

---

<sup>21</sup> Traducción de: Guillermo R. De Echandía (1995 54-55)

Kappl, es la imitación. Empero la causa final es la incitación a la virtud o las intenciones utilitarias del compositor. El mayor contraste entre la interpretación más fiel a Aristóteles y la interpretación de Beni es la declaración de una intención que pretende mejor al individuo, para el caso, acercarlo a la virtud:

For his part, Beni makes a different classification (apart from the “causa efficiens”); he identifies the factual actions of real men as the material cause of poetry, since, in his opinion, this is the raw material the poet reshapes through the means available to him. The formal cause is assumed to be imitation, the final cause is interpreted as incitement to virtue. Beni adds pleasure (“voluptas”) as an “instrument” (“instrumentum”). Contrary to his usual effort to employ the right Aristotelian terminology, this passage reveals the emergence of a long-lasting tradition of schematizing, which could already be found in fourteenth-century “accessus” literature. There “materia” traditionally denotes the subject matter, and “causa formalis” the mode of representation, not its specific object. Beni’s remarks on the Aristotelian concept of *mimesis* make clear that he also primarily conceives “imitatio” as a formal poetic device (1624: 45-50). The “causa finalis” is equated with the author’s intention (“intentio”) or the work’s moral benefit (“utilitas”), and not, as in Aristotle, with its intrinsic goal which consists in the perfection of the work itself (Kappl, 2016. p 115).

Como podemos ver, Beni sería entre muchos intérpretes de su época, uno de los que abogan por un beneficio moral de la poesía. Sin embargo, siempre será objeto de discusión que tanto se compromete Aristóteles con un beneficio moral en la *Poética*. Ante eso los intérpretes corren al popular pasaje que inaugura el concepto de catarsis. Ya los renacentistas se preguntaban si la cita de la catarsis promulgaba la eliminación de las pasiones o acaso se está depurando algo distinto. Muchos intérpretes de la época determinaron que una eliminación de todas las pasiones era inviable. Brigitte Kappl recoge en su artículo la posición de los comentaristas del periodo renacentista. Robertello comenta, a partir de la *Política* que:

Virtue consists in nothing else but in learning to feel delight, love, hate in the right manner, and that men have to practice nothing more than getting used to judge correctly

and to delight in gentle and virtuous characters and praise worthy actions (Robortello 1968: 53, citado por Brigitte Kappl, en 2016, p. 119).

Estos comentarios que recoge Brigitte Kappl nos permiten observar el destino que toma la visión renacentista de la catarsis y la tragedia. De momento podemos determinar que nos acercamos a versión moral, en el sentido de la mejoración de los individuos. Esta lectura que ve en la tragedia un medio para provocar la moderación en los espectadores. Una tragedia que intenta despertar una consciencia cósmica, al comparar el inmenso sufrimiento del héroe trágico con las dificultades banales de la vida diaria.

Otras ideas que circulan para definir los fines de la tragedia son juzgar la tragedia como una tranquilidad mental. Se dice que no pudiendo erradicar las pasiones, cuestión ya discutible, al menos se puede mantener las pasiones dentro de un límite, que me mantengan como algo natural y necesario. Sobre este aspecto Brigitte Kappl expone muy bien el comentario de Alessandro Piccolomini:

One cannot enjoy and gain a greater benefit than possessing a true tranquillity of mind, from which virtuous life cannot be separated. This tranquillity can only be tarnished by passions of the soul. This is the reason why philosophers have made the greatest efforts to render the mind tranquil by trying to purge it from those emotions. (Piccolomini 1575: 101, citado por Brigitte Kappl, en 2016, p. 120)

### Capítulo 3 la catarsis cognitiva.

Para este capítulo me quiero centrar, ya no el comentario de otras lecturas del concepto de catarsis, sino en una lectura específica que quiero resaltar sobre otras. Esta es la lectura de la catarsis cognitiva. Yo pretendo exponer aquí que la catarsis es el resultado de una experiencia estética a partir de la cual el espectador deviene de una forma distinta. En otras palabras, el espectador aprende algo, adquiere una comprensión de algo o simplemente adquiere nuevos comportamientos que le ayudan a sobrellevar la vida. En definitiva, el espectador aprende, y además esta cognición o epifanía es placentera. Podemos contar varias formas o estilos que describen esta cognición: lo podemos nombrar como una clarificación intelectual, como formación ética o incluso como un control emocional. Yo espero exponer aquí las distintas formas de conceptualizar la catarsis cognitiva, así como la utilidad de la cual podemos desprender ya sea para individuos con o sin formación filosófica o científica.

Primero quiero exponer una catarsis como clarificación intelectual, teoría que ha defendido Leon Golden en distintivos artículos. En su texto *The Purgation Theory of Catharsis* (1973), entra en disputa con Jakob Bernays quién defiende una catarsis como purgación de emociones por medio de la distención de las mismas. Golden llama la atención sobre el hecho de que la catarsis tiene muchos matices que permiten observar distintas ramas interpretativas, por ejemplo, la catarsis como una clarificación intelectual. Para debatir la postura de Bernays, Golden argumenta que el uso del concepto *katharsis* puede estar sujeto a lugares más amplios, así como la semántica del concepto puede llegar a implicar la *katharsis* a un sentido de clarificación emocional:

First, Bernays emphatically declared that the Greek term *katharsis* could have only two meanings, moral purification or medical purgation. Bernays is unaware of the use of *katharsis* by Epicurus and Philodemus to signify "intellectual clarification." None of the editions of the lexica of Stephanus, Passow, and Liddell and Scott, which Bernays would have had at his disposal, make reference to this meaning of *katharsis*. The connotation "intellectual clarification" is first noted in the ninth edition of Liddell-Scott-Jones which appeared in 1940. Also Bernays does not explore evidence from the use of the adjective *katharos* and the adverb *katharos* which could have led him to observe an intellectual

nuance in the noun katharsis. Bernays's failure to come to terms with all of the meanings inherent in the concept of katharsis must be considered a serious error because it arbitrarily restricted the scope of his investigation into this difficult term. (Golden, 1973, p 474)

Golden defiende una tesis que propone una traducción del termino catarsis, no como purgación, como consideraba Bernays, sino como clarificación. A partir de esta intervención podemos interpretar que la clarificación es como una limpieza, hacer claro algo que probablemente era nebuloso o impregnado de suciedad. Visto así de buenas a primeras esta línea interpretativa no parece indicar alguna cognición. Empero esta clarificación se trata de la experiencia, de hacer mucho más clara la experiencia humana. Por tanto, vemos la experiencia humana con ojos distintos. Podemos estar seguros que las motivaciones de los hombres son simples, pero gracias a una visión trágica podemos llegar a comprender que existen motivaciones mucho más profundas. Para argumentar esta traducción de catarsis por claridad, Golden expone las distintas apariciones del concepto en la época al igual que su etimología y de esa forma hallar la conexión entre catarsis y clarificación, argumento que también va a usar Martha Nussbaum.

Ahora bien, en el pasaje que vemos a continuación veremos una postura más asentada de Golden en pro de una catarsis como una clarificación emocional, ya no es tanto una disputa con otro intérprete:

Here Aristotle asserts that the mimetic function is the essential aspect of artistic activity and that this mimetic function reaches its climax in a learning experience which is a source of pleasure to all men. Because the essential pleasure of art is an intellectual one derived from learning about human existence through the medium of art, it follows that all artistic endeavors which achieve the illumination of human experience will be pleasant whether their objects are, in reality, pleasant or painful. (Golden, 1973, p. 476)

En este pasaje Golden intenta vincular varias cosas. Por un lado está la característica mimética de la tragedia, el placer y el conocimiento. Golden espera que la propiedad mimética de la tragedia nos esclarezca situaciones complejas de la experiencia humana y en adicción a

ello este esclarecimiento es placentero. Como ya lo hemos mencionado en apartados anteriores, el deseo al conocimiento es algo natural al ser humano. Por otro lado, en la *Poética* hemos mencionado que aprendemos por imitación que esto es de gran agrado para el ser humano. A partir de estas exposiciones podríamos construir una tesis donde se puede afirmar sin riesgo a equivocación que adquirir conocimiento acerca de la experiencia humana es algo natural y placentero.

Podemos imaginar a un espectador del drama de Aquiles descubrir que las motivaciones de fama y venganza que encaminaron al héroe trágico a una consciente fatalidad son las mismas motivaciones que podemos encontrar en seres humanos reales. El modelo de un héroe trágico es la propia humanidad, lo que permite hallar en la tragedia la clarificación de la condición humana.

Finalmente, podemos ver como Golden se apuntala en el argumento de mimesis como una fuente de placer para todo ser humano. Esto le permite defender la catarsis como una clarificación intelectual, ya que si a la mimesis, el motor de la tragedia, la entendemos como fuente de conocimiento y en consecuencia fuente de placer, nos permite reconsiderar la catarsis como algo que nos enseña sobre la experiencia humana y lo agradable que acarrea este saber.

Martha Nussbaum considera que de las tragedias podemos extraer un saber práctico. De hecho, ella retoma la traducción que propone Golden de la catarsis como una clarificación intelectual y lo explota aún más:

En los textos preplatónicos, estos términos se emplean frecuentemente con referencia al agua limpia, libre de lodo y algas, un espacio despejado de objetos, el grano tamizado y separado de la paja, la parte de un ejército no incapacitada o entorpecida funcionalmente y, a menudo, significativamente, el discurso no desfigurado por oscuridades o ambigüedades (...) Por lo que respecta al alma y sus procesos cognoscitivos, la aplicación de la familia semántica aparece mediada por las metáforas dominantes del lodo y la luz clara: el ojo del alma puede sumirse en un lodazal (*Rep.*, 533dl; *Fedón.*, 69c) o ver limpia y claramente. El conocimiento *katharós* se da cuando el alma no es entorpecida por obstáculos corporales (esp. *Rep.*, 508c; *Fed.*, 69c). *Kátharsis* es la limpieza de la visión del alma mediante la supresión de estos obstáculos; así, lo *katharón* se asocia a lo verdadero o verdaderamente cognoscible, y el ser que ha alcanzado la



*kátharsis*, al que conoce verdadera o correctamente (esp. *Fedón.*, 65 y ss., 110 y ss.). Incluso se encuentran expresiones como *katharós apodeíxai*, que significa «demostrar claramente» (*Crat.*, 426b). Conviene añadir que, acaso por influencia platónica o por una evolución independiente del uso semántico, en vida de Aristóteles y poco después este empleo epistemológico de *katharsis* y *katharós* era natural, y ni siquiera precisaba un contexto metafórico. Jenofonte habla de *katharós nous* con relación a alguien que conoce clara y verdaderamente (Jenofonte, *Ciropedia*, 8.7.30). Epicuro llama al epítome que escribe a Pitocles «*kátharsis physikón problematón*», una «clarificación de las difíciles cuestiones de la filosofía natural» (D.L., X.8 6); *kathaíro* significa «explicar» en fragmentos de *Pery Physeós*. En los *Primeros analíticos*, Aristóteles señala la necesidad de «examinar e indicar todas estas cosas con claridad (*katharós*)» (50 a 40); no hace falta decir que ello nada tiene que ver con la purificación o la purgación. En fin, en la teoría retórica sobre todo, la familia de términos se establece sólidamente para indicar la calidad deseada de claridad y ausencia de oscuridades en la dicción (p. ej., Isócrates, 5.4; Aristóteles, *Retórica*, 1356b26, 14 14a 13); en la retórica helenística, *kátharsis* es un término técnico (véase, p. ej., Menandro, *Ret.*, 340.24). En ninguno de estos casos el término-proceso *kátharsis* se separa semánticamente de su familia; simplemente designa el proceso que genera un resultado *katharós*, la eliminación de obstáculos cuya ausencia produce este resultado. Así pues, no cabe duda de que los significados de «limpieza» y «clarificación» son los correctos y los más importantes de *kátharsis*, incluso en contextos médicos y rituales. En la retórica y la poesía, especialmente en una obra escrita en respuesta a las críticas platónicas a su valor cognoscitivo, existen poderosas razones, no sólo para traducir *kátharsis* de este modo, sino también para pensar que la «limpieza» en cuestión es más psicológica, epistemológica y cognoscitiva que literalmente física. (Nussbaum, 2004, p. 480-481)

En la cita anterior vemos primeramente como Nussbaum entra en controversia con el clásico sentido médico de la catarsis. Para ella, la catarsis no debería traducirse por purificación o purgación sino por clarificación. Esto lleva también a considerar que la catarsis es más intelectual que física. Así, podríamos afirmar que Aristóteles priorizaba el esclarecimiento de cuestiones humanas antes que la sola descarga emocional que evidenciaríamos en el cuerpo.

Para argumentar esta traducción, Nussbaum escarba en la familia semántica del término *catarsis*. En todos los casos que ella expone, de palabras cercanas al intrincado concepto aristotélico, hay una relación con limpieza, clarificar esclarecer, etc. Todas estas apariciones le hacen a creer Nussbaum en un auténtico vínculo entre estas apariciones y el concepto de *catarsis* y le permiten argumentar que clarificación es la acepción correcta para *catarsis* que consideraba Aristóteles.

Ahora bien, en un primer momento Nussbaum reconoce que existe un valor cognoscitivo en lo dicho por Aristóteles en la *Poética* y que hay cierto perfeccionamiento moral. De igual forma Nussbaum contrasta las propuestas de Aristóteles con el pensamiento de Platón. Este último rechazaría la valoración positiva que hace Aristóteles de la tragedia y las pasiones. En este texto Nussbaum se centrará en tratar dos aspectos del análisis trágico de Aristóteles: la relación entre la acción y el carácter trágico, la naturaleza y el valor de las pasiones trágicas.

En primer lugar, Nussbaum piensa que Aristóteles creía que las narraciones trágicas nos amplían nuestra percepción del mundo humano. En adicción, Nussbaum pone un enfoque muy interesante e intenta vincular el concepto de *eudaimonía* con la tragedia:

Aristóteles defiende la importancia de la acción trágica, señalando que una obra que se limite a representar caracteres, sin mostrarlos en la acción, carece de los valores propios de la tragedia. Justifica esta afirmación indicando que la acción está en estrecha relación con la *eudaimonía* humana, a diferencia del mero ser cierta clase de persona. Una obra en la que sólo se exhiban las características de los personajes, sin que se vea a éstos en una actividad significativa, deja sin mostrar algo sobre la *eudaimonía* que aparece en las tramas de las grandes tragedias. (Nussbaum, 2004, p. 470-471)

Como ya hemos repetido en reiteradas ocasiones, el alma de la tragedia es imitación del actuar humano. Por otro lado, podemos afirmar con Aristóteles que toda elección tiende a algún bien y el bien supremo al cual tiende el ser humano es la *eudaimonía*:

Puesto que todo conocimiento y toda elección tienden a algún bien, volvamos de nuevo a plantearnos la cuestión: cuál es la meta de la política y cuál es el bien supremo entre

todos los que pueden realizarse. Sobre su nombre, casi todo el mundo está de acuerdo, pues tanto el vulgo como los cultos dicen que es la felicidad (Eudaimonia), y piensan que vivir bien obrar bien es lo mismo que ser feliz. (Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, 1095a13- 1095a20)<sup>22</sup>

Ahora bien, si la tragedia es la imitación de la acción y las acciones reales tienen por meta alcanzar la eudaimonia, luego no es extraño considerar que los personajes trágicos, tan parecidos a los seres humanos reales, también buscan en sus acciones alcanzar la eudaimonia. Con esta conexión Nussbaum intenta exponer la tragedia como un instrumento que enseña los problemas y las vicisitudes con las que tropieza la humanidad en su intento de alcanzar la eudaimonia. La tragedia en el sentido Nussbaum podría ser esa expresión artística que nos enseña o recuerda nuestro carácter limitado como humanos.

¿Ahora bien, qué es aquello que limita a los seres humanos en su búsqueda por eudaimonia? Aquí es dónde Nussbaum empieza a introducir las nociones de la fortuna y el error trágico. Nussbaum nos presenta la idea según la cual un buen carácter no basta para alcanzar la *eudaimonia* a diferencia de lo que los platónicos creen. Con esta idea se empieza a introducir poco a poco la idea de la fortuna. Antes que nada, se establece una distinción entre el buen carácter y el vivir bien. Encontramos que un buen carácter no es suficiente para alcanzar la *eudaimonia*. Esto se debe a que el ser humano se encuentra condicionado ante situaciones fuera de su control, como es caso de la fortuna o eventos azarosos. De hecho Aristóteles le reserva un lugar, en su *Física*, a la casualidad. La casualidad es el efecto inesperado de una cosa que se consideraba determinada en un sistema, el cual se creía determinado:

En el libro II de la *Física*, Aristóteles hizo uso de la noción de casualidad para referirse al ámbito del azar propio de los procesos relativos a los compuestos hilemórficos. Con este término, el filósofo griego pretendió designar las causas accidentales que intervienen cuando a una entidad dotada de finalidad le sobreviene algo que difiere de su fin propio. Para enfatizar este hecho, Aristóteles sostuvo que el término casualidad equivale a la expresión "en vano" empleada cuando no se logra aquello para lo cual se

---

<sup>22</sup> Traducción de: Julio Pallí Bonet (1985 132)

ha hecho algo. Así, algo es en vano cuando lo que está dispuesto por naturaleza para una cosa no cumple aquello para lo cual está naturalmente orientado (Minecan, 2018, p. 273)

Si este el caso, los eventos casuales serían aquellos efectos inesperados que son difíciles de predecir o de controlar. El azar puede en gran medida condicionar el curso de una acción llegando incluso a propiciar eventos trágicos en los personajes. Ejemplo de ello es Edipo, quien en su intento de alejarse de malos presagios, por un encuentro casual con Layo en la carretera, termina por acercarse inesperadamente a los terribles presagios de Delfos.

Esta postura, en la que un carácter bueno es insuficiente para alcanzar eudaimonía, ya que estamos afectados por factores que impiden actuar al ser humano de la mejor manera en todos los casos, riñe con los pensamientos platónicos. Platón, quien defendía la filosofía como modo de vida, es decir una vida examinada, consideraba que para vivir bien es suficiente con poseer un conocimiento correcto y verdadero del mundo. Sin embargo. esta línea de pensamiento parece olvidar lo difícil o imposible de alcanzar un conocimiento que permita superar todas las situaciones. Podemos imaginar situaciones límite donde se sabe de antemano las consecuencias de una acción u otra, no importa la elección del agente una u otra elección le causara un grave sufrimiento. La situación supera al agente, poco importa el conocimiento más grande de la virtud o la administración política cuando lo real supera lo ideal. No obstante Aristóteles también defendía la vida contemplativa como medio para alcanzar eudaimonía, empero Aristóteles no es tan radical como Platón que considera la plenitud de la vida contemplativa solo con la separación tajante de cuerpo y el alma.

Platón era un hombre que afirmaba que solo la felicidad podía ser alcanzada por medio de la sabiduría y la justicia:

Y sí me creéis a mi, teniendo al alma por inmortal y capaz de mantenerse firme ante todos los males y todos los bienes, nos atendremos siempre al camino que va hacia arriba y practicaremos en todo sentido la justicia acompañada de sabiduría, para que seamos amigos entre nosotros y con los dioses, mientras permanezcamos aquí y cuando nos llevemos los premios de la justicia, tal como los recogen los vencedores. Y, tanto

aquí como en el viaje de mil años que hemos descrito, seremos dichosos. (Platón, *República*, 621c3-621d2)<sup>23</sup>

Sin embargo, el punto culmen de la sabiduría y, en consecuencia, del saber de la justicia, pareciera que solo es posible con la separación del alma y el cuerpo, ya que este siempre ha sido un limitante para conocer las ideas. Ahora, el alma sin el cuerpo es capaz de conectarse con la idea de las cosas sin intermediarios:

—¿Acaso es otra cosa que la separación del alma del cuerpo? ¿Y el estar muerto es esto: que el cuerpo esté solo en sí mismo, separado del alma, y el alma se quede sola en sí misma separada de cuerpo? ¿Acaso la muerte no es otra cosa sino esto? —No, sino eso —dijo. (...)Y qué hay respecto de la adquisición misma de la sabiduría? ¿Es el cuerpo un impedimento o no, si uno lo toma en la investigación como compañero? Quiero decir, por ejemplo, lo siguiente: ¿acaso garantizan alguna verdad la vista y el oído a los humanos, o sucede lo que incluso los poetas nos repiten de continuo, que no oímos nada preciso ni lo vemos? Aunque, si estos sentidos del cuerpo no son exactos ni claros, mal lo serán los otros. Pues todos son inferiores a éstos. ¿O no te lo parecen a ti? —Desde luego —dijo. —¿Cuándo, entonces —dijo él—, el alma aprehende la verdad? Porque cuando intenta examinar algo en compañía del cuerpo, está claro que entonces es engañada por él. —Dices verdad. —¿No es, pues, al reflexionar, más que en ningún otro momento, cuando se le hace evidente algo de lo real? —Sí. —Y reflexiona, sin duda, de manera óptima, cuando no la perturba ninguna de esas cosas, ni el oído ni la vista, ni dolor ni placer alguno, sino que ella se encuentra al máximo en sí misma, mandando de paseo al cuerpo, y, sin comunicarse ni adherirse a él, tiende hacia lo existente. (...) ¿Acaso se contempla por medio del cuerpo lo más verdadero de éstas o sucede del modo siguiente; que el que de nosotros se prepara a pensar mejor y más exactamente cada cosa en sí de las que examina, éste llegaría lo más cerca posible del conocer cada una? —Así es, en efecto. —Entonces, ¿lo hará del modo más puro quien en rigor máximo vaya con su pensamiento solo hacia cada cosa, sin servirse de ninguna visión al reflexionar, ni arrastrando ninguna otra percepción de los sentidos en su razonamiento, sino que,

---

<sup>23</sup> Traducción de: Conrad Eggers Lan. (1988 496-497)

usando sólo de la inteligencia pura por sí misma, intente atrapar cada objeto real puro, prescindiendo todo lo posible de los ojos, los oídos y, en una palabra, del cuerpo entero, porque le confunde y no le deja al alma adquirir la verdad y el saber cuando se le asocia? (...) es lo que dices, Sócrates! (Platón, *Fedón*, 64c4-66b)<sup>24</sup>

Empero, Aristóteles es distinto: la felicidad o eudaimonía bien sería un ejercicio constante en alcanzar una virtud perfecta y conservarla:

La respuesta a nuestra búsqueda también es evidente por nuestra definición: pues hemos dicho que (la felicidad es una cierta actividad del alma de acuerdo con la virtud. (...) Pues la felicidad requiere, como dijimos, una virtud perfecta y una vida entera, ya que muchos cambios y azares de todo género ocurren a lo largo de la vida, y es posible que el más próspero sufra grandes calamidades en su vejez, como se cuenta de Príamo en los poemas troyanos (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1099b27-1100a8)<sup>25</sup>

Sin embargo, alcanzar una virtud perfecta es muy difícil y el ser humano, aun en sus últimos días, puede verse incapacitado para ser siempre virtuoso. Es factor del destino es el ejemplo perfecto de vulnerabilidad humana e imposibilidad. En algunas tragedias, como las de Edipo, no existe un concepto de libertad como es entendido por nosotros; por el contrario, el griego de esas tragedias puede verse determinado ante el humor de los dioses. Aunque no en todas las tragedias aparece la figura de un dios, cómo aquel que mueve los hilos detrás del padecimiento de los personajes, si podemos rastrear distintos elementos destíales. Uno de los elementos destíales por excelencia es el oráculo o el vaticinio. En distintas historias griegas, incluidas las tragedias, destacan los oráculos que determinan de alguna u otra forma el final o el camino que siguen los personajes dramáticos. Un ejemplo paradigmático de oráculo es el caso de *Edipo Rey*. Como es bien sabido Edipo recibe del Oráculo de Delfos que matará a su padre y se acostará con su madre. En un intento de huir de tan oscuros presagios se aleja de quienes creen que son sus padres, e irónicamente se termina acercándose a ellos y cumpliendo un fatal destino. Otro elemento de destino a destacar son los adivinos, aquellos personajes que se

---

<sup>24</sup> Traducción de Carlos García Gual (1986 39-42).

<sup>25</sup> Traducción de: Julio Pallí Bonet (1985 147)

encuentran como poseedores de la verdad de antemano, pero la mayoría de las veces son desoídos o malinterpretan sus palabras, lo que lleva al cumplimiento del destino. Ya sean oráculos o dioses enfurecidos, estos elementos que pueden rastrearse en las tragedias enseñan que el camino de los personajes dramáticos se encuentra ya fijado y sobre el cual nuestros héroes no tienen nada que hacer ni ejercen un control.

Aunque en el mundo contemporáneo está sujeto a debate y a discusión la idea de un destino, lo cierto es que no podemos darnos el lujo de declarar un control total sobre nuestra vida. Existen muchos factores y eventos que nos afectan y que escapan de nuestro control. Si mañana se declarara una guerra que no queríamos, pero nos involucra, tendríamos que enfrentarnos a nuestra moral, a nuestra vulnerabilidad y reevaluar lo que antes pensamos que era firme y seguro. Precisamente esa propiedad frágil de la humanidad es lo que nos enseña la tragedia: esa imposibilidad de ser buenos en todos los casos y que muchas veces no existe una elección completamente correcta, que las verdades absolutas son muy pocas y que muchos casos estaremos entre la espada y la pared.

Pero este tipo de lectura entra en conflicto con Platón. Platón cree en la autosuficiencia de la vida contemplativa que es capaz de alcanzar la felicidad. La contemplación es un ejercicio indiferente del mundo que solo necesita de mero individuo para realizarse. Si bien es cierto que Aristóteles también es afirmativo con la vida contemplativa, para este no es un ejercicio tan idealista.

Con Platón se inicia una guerra contra los sofistas, esto divide los modos de vida del ciudadano griego. Tenemos por un lado dedicado a la vida filosófica, como Sócrates y algunos de sus discípulos. Por otro lado, tenemos la vida política que sería terreno de los sofistas. Ahora, lecturas más modernas de la *Política* y la *Ética Nicomaquea* implican una visión inclusiva entre la vida contemplativa y la vida política. Estas nuevas lecturas afirman que Aristóteles no consideraba una vida contemplativa sola y aislada del espectro político:

Esta confluencia de *sophía* y *phrónesis* -a las que claramente separa en EN VI- no es el resultado fortuito de una elección individual, sino que está determinada por su pertenencia comunitaria y en el Estado ideal es el fruto del prolongado proceso educativo del contemplador-filósofo qua ciudadano. En definitiva, la profunda convicción sobre la naturaleza eminentemente política del hombre, le impide a

Aristóteles pensar en un ideal de vida filosófico, que implique un total retiro de la vida comunitaria. (Suñol, 2012, p. 755)

Esto marca una importante ruptura con la filosofía platónica, que la podríamos considerar una vertiente idealista aislada que pretende ser autosuficiente para lograr el bien. En cambio Aristóteles es más considerado con la comunidad y retoma la vida política como importante para alcanzar el bien.

También podemos encontrar otro elemento que la tragedia enseña sobre la humanidad. Con esto me refiero al concepto de *hamartia* trágica. Si anteriormente exponía como la tragedia es capaz de recordarnos nuestra fragilidad, recordarnos que el ser humano no tiene completo control sobre su existencia, por otro lado, el error trágico nos recuerda que somos seres que podemos equivocarnos. Nunca será mejor dicho que con la famosa locución latina: *errare humanum est*.

Muchas veces veremos en las tragedias personajes cercanos al espectador, un personaje que no brilla por su bondad o perversidad, un personaje de tonalidad gris que permita a un espectador cualquiera vincularse personalmente con ese personaje. Como en todas las tragedias ese personaje caerá en desgracia por un error o lo que llamamos *hamartía*. Muchas veces en ese error pueden verse involucradas cuestiones divinas, pero lo fundamental es la acción que luego conlleva determinadas acciones. Ahora bien, mucho se discute del origen de la *hamartía*. ¿Acaso es debido a la ignorancia o una falla fundamental en el carácter?

Algunos consideran que la fuente de la falta trágica es un defecto del carácter y una infatación fatal (F. Rodríguez Adrados); otros atribuyen el error práctico del personaje a la ignorancia (S. Halliwell); otros más, suponen que el error trágico entraña cierta negligencia de parte el agente y entraña cierta responsabilidad o culpa (H.D.F. Kitto). Para otros, en cambio, la *hamartía* trágica resulta de la intervención de la divinidad (M: Bowra; J.M. Bremer). (Trueba, 2004, p. 104-105)

Ya de por sí podríamos hacer una investigación nueva e igual de extensa sobre el concepto de *hamartía*. En un acto de resumen yo opto por suscribirme a la postura de Trueba que considera la *hamartía* como un error en el razonamiento que tiene efectos trágicos:



(...) la *hamartía* trágica de Edipo podría ser vista como un error del razonamiento práctico, esto es, como un caso de conducta desviada del bien que no obedece a una intención deliberada de cometer el mal, sino que procede de un error en la comprensión de la situación particular y de cierta ignorancia. (Trueba, 2004, 113)

Cuando Trueba analiza el concepto de *hamartía*, al igual que Aristóteles, toma como ejemplo predilecto del error trágico el drama de Edipo. En el sentido antes expuesto la *hamartía* es un fallo, una acción que se comete, cuyo resultado no era intencional. Dicha acción que devino en fallo se debe a una ignorancia acerca de uno mismo y del entorno. Siguiendo el mismo ejemplo que usa Aristóteles y explota Trueba, Edipo mata a Layo y se acuesta con Yocasta sin saber que ellos son sus verdaderos padres. Esta sería de las mejores referencias de *hamartía*. Un ser humano que huye de malos presagios comete unos cuantos errores ignorando su auténtica situación e identidad. A su vez este error descrito es un aliciente para provocar compasión, ya que este acto, si bien es deleznable, no es intencional, lo que permite empatizar con él y no simplemente condenarlo:

El grave daño causado por Edipo ha sido un resultado totalmente contraído a su intención. La composición de la acción trágica como una *megálē hamartía* presenta la acción destructiva y terrible como un error sumamente grave, pero involuntario y digno de compasión que propicia en el espectador una indulgencia particular y una emoción empática muy intensa. (Trueba, 2004, p. 115)

De hecho, a mi juicio, es un error muy humano: no tratamos con personajes divinos o genios del mal. Hablamos de acciones completamente terrenas, acciones de individuos que actúan y que en cierta medida se vuelven artífices de su propia desgracia sin ser puras víctimas, y al mismo tiempo son culpables de su propia desgracia, pero culpables con un tono gris. Estas son acciones que puede cometer cualquiera y arruinar su propia vida y la de los demás, acciones que permiten sentir miedo por su cercanía a nosotros y compasión por esa misma cercanía:

Es claro que Aristóteles concibe al personaje trágico como un agente que delibera y que actúa, no una simple víctima. (...) concibe al personaje eminentemente trágico como un

agente que participa en su desgracia, que actúa y que se equivoca; no una mera víctima pasiva de unas circunstancias o de unas fuerzas destructivas externas y extremas. (...) El *èthos* trágico por excelencia es un agente que delibera y que actúa, no una víctima pura, al margen de que el agente se equivoque debido a su ignorancia y que sufra por ello de una manera terrible ---como *Edipo Rey*--- (Trueba, 2004, p. 115-116, 118)

Ahora bien, podríamos pensar que la *hamartía* como la fortuna es otras de las aporías que impiden al ser humano alcanzar la eudaimonía. La tragedia no solo enseña nuestra inutilidad contra la fortuna, sino también que aquello que creíamos que era firme y sobre lo cual podemos ejercer un control no siempre es así. Edipo creía estar muy seguro de su actuar y de su origen, empero todo resulta en un engaño. Precisamente son estos caracteres vulnerables e ignorantes aquellos capaces de generar compasión y temor y a su vez enseñarnos sobre el bien humano.

Creo que podría resultar complejo pensar qué cosas pueden extraerse de la representación de individuos que sufren fatales destinos sin merecerlo del todo y sobre todo si esto resulta placentero. Si un individuo se regocija con el sufrimiento ajeno, se calificaría dicha actitud como psicopática o por lo menos como algo excesivamente cruel. Pero la experiencia teatral es distinta. Cuando observamos en Edipo un hombre castigado sólo por no conocer todas las cartas, no reímos, lloramos con él. Edipo es un personaje tan humano como el propio espectador de carne y hueso, y precisamente eso es lo que permite que nos identifiquemos con ese dolor. Esa identificación nos permite dimensionar o comprender experiencias dolorosas que quizás nunca en nuestras vidas podemos experimentar. La tragedia nos entregaría una nueva dimensión del mundo que permite la compresión de dolores ajenos en el mundo real. Quizás no podamos sentir exactamente lo que siente alguien que sufre de obesidad mórbida, tomando como ejemplo la galardonada película *The Whale*<sup>26</sup>, pero podemos dimensionar y comprender el dolor ajeno.

Con Nussbaaum podemos encontrar una voz que apoya lo anterior. El arte como el teatro nos permite dimensionar y comprender las estigmatizaciones, la desigualdad social y demás problemas de la misma familia:

---

<sup>26</sup> Aronofsky, D. (Director). (2022). *The Whale* [Película]. Protozoa Pictures

Para ello, hace falta que viva la experiencia participativa de la posición estigmatizada, lo que puede lograrse con el teatro y la literatura. (...) Un conocido mío que nació en la India me contó que se sentía frustrado porque en las escuelas públicas de su país nunca había recibido la oportunidad de ubicarse en distintas posiciones sociales mediante el teatro, mientras que sus sobrinos y sobrinas de los Estados Unidos habían aprendido sobre el movimiento por los derechos civiles mediante la participación en una obra de teatro sobre Rosa Parks. En ese marco, habían tenido la posibilidad de sentarse en la parte trasera del autobús y de recibir información sobre los estigmas que nunca hubieran recibido de no haber existido esa experiencia participativa. (Nussbaum, 2010, p. 146)

Esta es una experiencia catártica que no sería posible sin la *hamartía* en sentido trágico. Una historia dónde los buenos son recompensados y los malos castigados es una historia que solo nos permite asentir, *eso esta bien, es lo justo*. Esas historias básicas sólo enseñan parcialmente un mundo demasiado positivo.

Ahora quisiera retomar positivamente a Platón. Yo encuentro un paralelismo en la tragedia de *Edipo Rey* y el mito de la caverna de Platón.

Este camino, que en la pieza de Sófocles se mostró como aquel que conduce a Edipo desde un saber aparente a un conocimiento verdadero, aparece aquí como un ascenso hacia la realidad, como un tránsito desde la oscuridad hacia la luz, metáfora utilizada también por el poeta. Al igual que en el caso de Edipo, el prisionero, mientras permanece en la caverna, no es consciente de su ignorancia, sino que se cree en posesión del conocimiento. Pero, al finalizar el recorrido, el prisionero comprobará que lo que creía un conocimiento verdadero, no era más que una apariencia de saber bajo la cual se escondía su ignorancia. Y esto es lo mismo que le sucede a Edipo. (Brousseau, 2012, p. 892)

Considero que la salida de la caverna implica un giro de 180° grados en la cosmovisión del individuo que sale de allí. En una etapa anterior se consideraban que las cosas reales eran las sombras proyectadas por el fuego. Ese es el mundo que siempre han conocido y para ellos eso es lo efectivamente real. Ahora la salida de la caverna es una reacción dolorosa: cuando un

individuo ha estado encerrado en una cueva por mucho tiempo al salir, a la superficie su vista es lo primero en salir afectado. En un sentido parabólico es la grandiosidad de las ideas aquello que lástima al individuo y un increíble sentimiento de incredulidad. En esta salida ocurre algo muy llamativo con todo lo que antes se pensaba que era lo real resulta falso: hay una transformación increíble de los valores que antes se consideraban firmes y seguros, hay una sensación sin precedentes de que toda la existencia anterior ha sido una mentira.

Algo muy similar ocurre en la tragedia de *Edipo Rey*. Edipo recibe un oráculo de que matará a su padre y se acostará con su madre. Temeroso de esos fatales vaticinios, decide alejarse de Mérlope y Pólipo. Empero estos esfuerzos terminan en un fracaso y se cumple el vaticinio. Como es bien sabido Mérlope y Pólipo no son los progenitores de Edipo, sino sus padres adoptivos; sus padres de sangre son Layo y Yocasta. Por supuesto Edipo no es consciente de este detalle e irónicamente cumple la profecía en un intento de huida de la misma. Dicho esto, la *anagnórisis* que sufre Edipo es una perfecta representación de un individuo que sale de la caverna platónica. La *anagnórisis* es el paso de un estado de ignorancia hacia el conocimiento y el saber, este es un paso que se da al salir de la caverna y es un paso que da el mismo Edipo. Toda la vida creyó en quienes eran sus padres y cuál era su origen, no obstante, vivía en un engaño. El descubrimiento de los genuinos progenitores trastoca todo el mundo de Edipo. Lo que encuentro aquí es la adquisición de un conocimiento y un cambio de cómo el individuo se percibe en el mundo, definitivamente después de este paso la vida del individuo cambia, no puede seguir igual. Un cambio de este calibre muchas veces será un doloroso, recordemos que la salida de la caverna es dolorosa, igualmente, la nueva visión que adquiere Edipo es sumamente dolorosa, hasta el punto que el personaje decide auto flagelarse la vista en un intento de apartar de la mirada de aquello innegable.

Con todo este paralelo expuesto podemos encontrar la adquisición de conocimiento en instancias distintas. Por un lado, está ya expuesto, un personaje que descubre un nuevo saber sobre sí mismo y el mundo que lo rodea, y este conocimiento es causante de gran dolor. Por otro lado, ¿qué ocurre con el espectador al presenciar una representación como la antes descrita? Creo que serían muy pocos aquellos que se identifiquen plenamente con el conocimiento de Edipo, pero es mucho más posible una identificación con aspectos más generales. Es decir, la tragedia nos enseña que el ser humano es incapaz de afirmar verdades eternas. Nuestro conocimiento del mundo es limitado y no podemos asegurarlo escribiendo

sobre la piedra. En algún momento, las contingencias a las que estamos sometidos nos llevarán a negar con vehemencia lo que afirmábamos con la misma emoción. Podemos pensar que las tragedias permiten cambiar y reevaluar nuestros valores o por lo menos llevar a nuestra consciencia de que lo que parece seguro mañana no lo será. Este sería el ejemplo de una estructura trágica que es capaz de enseñarnos lecciones de vida y aprender a ver el mundo desde una segunda perspectiva.

Ahora quisiera ahondar un poco más en el conocimiento psicológico que la tragedia puede proveernos acerca de nosotros mismos. Pierre Destrée propone que la catarsis es una experiencia placentera que nos permite cometer crímenes en cuerpo ajeno. Destrée, partiendo que el placer propio de la tragedia es la mimesis, sostiene que la imitación de actos terribles da la oportunidad a individuos medianamente virtuosos de experimentar actos viciosos sin sufrir consecuencias:

Es sobre este punto que Aristóteles responde a Platón. Al rehabilitar a los grandes trágicos, Aristóteles obviamente no quiere decir que nosotros, a su vez, imitemos las acciones de estos personajes trágicos, que son, en cierto modo, los paradigmas de nuestros propios deseos de omnipotencia, sino que nos los representamos a nosotros mismos para protegernos de ellos: según Aristóteles, la tragedia nos permite visualizar nuestros propios deseos para poder experimentarlos, por identificación, y así poder cazarlos. Repitamos que los espectadores (o lectores) de una tragedia son personas virtuosas, más o menos virtuosas, que ya han recibido la paideia ética. Esto explica que, contrariamente a lo que temía Platón, estos espectadores saben muy bien que los personajes trágicos cuyas acciones constituyen la trama, esos personajes que Aristóteles llama "modelos", son en realidad contramodelos de virtud. Pero estos son contramodelos que, sin embargo, les presentan, también son perfectamente conscientes de ello, deseos no reconocidos, deseos de omnipotencia, que también experimentan, o en todo caso deseos que podrían experimentar, porque nadie es nunca enteramente virtuoso. (Destrée, 2003, p. 533)<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> C'est sur ce point qu'Aristote répond à Platon. En réhabilitant les grands tragiques, Aristote n'entend pas, évidemment, que nous imitions, à notre tour, les actions de ces personnages tragiques, qui sont, en quelque sorte, les paradigmes de nos propres désirs de toute-puissance, mais bien que nous nous les représentions afin de nous en prémunir: selon Aristote, la tragédie nous permet de visualiser nos propres désirs afin de pouvoir les vivre,

Destrée en este texto reconoce la validez con la cual Platón destierra a los poetas de la *polis*, porque los poetas enseñan personajes viciosos y no fomenta la virtud. De hecho, Platón da cuenta de ese carácter monstruoso y vicioso que debe ser superado por la filosofía:

Lo que queremos señalar es que hay en cada uno de nosotros una especie de deseos terribles, salvajes, desenfrenados, que se encuentran incluso en las pocas personas que parecen estar completamente asentadas, y eso es lo que los sueños sacan a la luz (572b, Platón, citado por Destrée en 2003, 533).<sup>28</sup>

En esto último podemos ver como el ser humano existe el vicio y muchas veces esa dimensión terrible parece satisfecha por medio de la fantasía. Es esta dimensión fantástica es la que Aristóteles quiere validar, no como un modelo a seguir, sino para enseñar una dinámica de la humanidad: que un hombre puede encarnar la más grande virtud, como también la suprema bajeza:

Por lo tanto, Aristóteles ve la tragedia tanto como una forma de "proteger" nuestros propios deseos y, correlativamente, como una forma de reforzar nuestra virtud moral para preservar nuestra felicidad. Por lo tanto, la tragedia ciertamente no es una *paideia*: no nos da formación de carácter; pero es sin embargo un cierto aprendizaje, una cierta matemática, al revelarnos o recordarnos lo que secretamente deseamos hacer a pesar de nuestra constitución virtuosa. Y es una matemática lo que permite una catarsis: el hecho de verse cometiendo los peores crímenes permite al espectador liberarse de sus ansias de omnipotencia. Lo que produce el doble placer propio de la tragedia: el placer de verse capaz de cometer estos crímenes, sin que precisamente los lleve a cabo; el placer, pues,

---

par identification, et ainsi de pouvoir les chasser. Répétons que les spectateurs (ou lecteurs) d'une tragédie sont des gens vertueux, plus ou moins vertueux, qui ont déjà reçu la *paideia* éthique. Ce qui explique que, contrairement à ce que craignait Platon, ces spectateurs savent très bien que les personnages tragiques dont les actions constituent l'intrigue, que ces personnages qu'Aristote appelle des «modèles», ce sont en réalité des contre-modèles de vertu.

<sup>28</sup> Ce que nous voulons noter, c'est qu'il y a dans chacun de nous une espèce de désirs terribles, sauvages, sans frein, qu'on trouve même dans le petit nombre de gens qui paraissent être tout à fait réglés, et c'est ce que les rêves mettent en évidence.

de sustraerse a esos actos de locura que llevan al humano a caer en la desgracia, a ir más allá de las fronteras de lo humano (...) (Destrée, 2003, p. 535) <sup>29</sup>

Esta sería la dimensión psicológica que una tragedia bien estructurada puede enseñarnos. La tragedia puede recordarnos que nosotros, muy al interior, somos seres que ansiamos cometer actos terribles, empero no lo somos. Por último, el espectador comprende lo que es un carácter vicioso y lo que eso implica.

Ahora vamos a proceder a echar un vistazo a lo que refiere Nussbaum acerca de las pasiones del temor y compasión. La compasión queda definida de la siguiente manera: pasión penosa por otro que sufre. Se asume que ese otro que sufre, no lo merece:

(..) ni tampoco debe ser sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, porque tal trama podría despertar sentimientos humanitarios, pero no compasión ni temor, ya que, por una parte, uno se fija en aquel que sin merecerlo es desafortunado; y por otra, en el que es semejante a nosotros. (Aristóteles, *Poética*, 1453a1-1453a7)<sup>30</sup>

No existiría compasión si el agente sufre exclusivamente por las decisiones que tome. A esto se le debe sumar que, para lograr la compasión, el espectador debe reconocer que los males vistos en el otro pueden ser sufridos por él mismo. Críticos como Platón afirmarían que un buen carácter jamás sufriría dichos males. Por otro lado, el temor también se plantea como algo semejante a nosotros. Contemplamos en el otro algo que nos puede ocurrir a nosotros, puesto en estos términos los conceptos de temor y compasión van cogidos de la mano. El temor de la propia vulnerabilidad y la semejanza con el otro nos ponen a la expectativa de un daño grave

---

<sup>29</sup> La tragédie est donc vue par Aristote à la fois comme une manière de «conjurer» nos propres désirs, et, corrélativement, comme une manière de renforcer notre vertu morale pour conserver notre bonheur. La tragédie n'est donc certainement pas une paideia: elle ne nous donne aucune formation du caractère; mais elle est néanmoins un certain apprentissage, une certaine mathêsis, en nous révélant ou en nous rappelant ce que nous avons secrètement le désir de faire malgré notre constitution vertueuse. Et c'est une mathêsis qui permet une catharsis: le fait de se voir lui-même commettant les pires forfaits permet au spectateur de se libérer de ses désirs de toute-puissance. Ce qui produit le double plaisir propre de la tragédie: le plaisir de se voir comme pouvant commettre ces crimes, tout en ne les accomplissant justement pas; le plaisir donc d'échapper à ces actes de folie qui mènent l'humain à tomber dans le malheur, à sortir, justement, des frontières de l'humain.

<sup>30</sup> Traducción de: Alicia Villar Lecumberri (2004 64).

que nos podría ocurrir y sobre todo a un daño que no podemos controlar. Se puede definir como una especie de sufrimiento pasivo.

A partir de estos sentimientos, dice Aristóteles, se puede sacar una enseñanza. El miedo que nos sobreviene nos enseña nuestra propia condición y nuestros valores. A partir de aquí podemos sugerir una identificación, pero una identificación de lo general y de la idiosincrasia de los personajes. Crear un personaje con excelente virtud excluye la identificación con el espectador. De igual forma, un héroe en el sentido divino no permite una identificación, ya que, ese héroe está en un grado superior al hombre.

En cambio, cuando el héroe se siente inmune a los envites de la fortuna o padece de ignorancia frente a situaciones concretas, eso lo acerca sin envilecerlo. La identificación tampoco se da con personajes exclusivamente malvados. La caída en desgracia del héroe por alguna equivocación y los defectos propios del personaje lo acercan al espectador.

Podríamos decir que la catarsis que podamos experimentar en el teatro, también nos prepara emocionalmente para situaciones difíciles. Del mismo modo, la exposición a historias trágicas y el efecto que pueden llegar a generar le permiten al individuo desarrollar un carácter que ayudaría a sobrellevar de una forma madura para el mismo individuo, y para quienes lo rodean, situaciones límite, o situaciones de enfermedad.

Para estos párrafos finales quisiera ilustrar una de las enseñanzas, a mi juicio, más llamativas de la tragedia. Con ello me refiero a las enseñanzas que nos permite ver el valor de la vida misma. Las tragedias siempre versan sobre hechos dolorosos y sobre personajes que padecen grandes sufrimientos. Ante eso uno no puede evitar hacer la pregunta: ¿Eso que tiene de bueno? ¿Ante el sufrimiento ajeno es posible extraer algo positivo? Ya hemos expresado de distintas maneras como las tragedias pueden ser placenteras, aprendemos de ellas, experimentamos experiencias únicas o ampliamos nuestro horizonte. Pero falta algo más. Aunque las tragedias muchas de ellas terminan en muerte y muerte en ellas subyace un mensaje vital. Aún cuando los sufrimientos nos superen, hay una abogacía por la vida. La tragedia de infinitas maneras nos muestra que aunque la vida es puede volverse sumamente dolorosa vale la pena vivirla.

Uno de estos ejemplos es el caso de Creonte en *Antígona*. Creonte después de perder a su hijo y a su esposa por culpa de su arrogancia, ante la posibilidad del mismo de comentar



suicidio el coro de la obra le insta que a pesar de los sufrimientos padecidos, deba seguir viviendo.

Creonte. — ¡Ay de mí! Esto, que de mi falta procede, nunca recaerá sobre otro mortal. ¡Yo solo, desgraciado, yo te he matado, yo, cierto es lo que digo! Ea, esclavos, sacadme cuanto antes, llevadme lejos, a mí que no soy nadie. Corifeo. — Provechosos son tus consejos, si es que algún provecho hay en las desgracias. Los males que se tienen delante son mejores cuanto más breves. Antístrofa Creonte. — ¡Que llegue, que llegue, que se haga visible a que sea la más grata para mí de las muertes, trayendo el día final, el postrero! ¡Que llegue, que llegue, y yo no vea ya otra luz del día! Corifeo. — Eso pertenece al futuro. Es preciso ocuparaos de lo que nos queda por hacer. De eso se ocuparán aquellos de quienes sea menester. Creonte. — Pero lo que yo deseo lo he suplicado con esas palabras. Corifeo. — No supliques ahora nada. Cuando la desgracia está marcada por el destino, no existe liberación posible para los mortales. (Sófocles, *Antígona*, 1319-1341)

Esta sería la misma tesis vitalista de Nietzsche en *el Origen de la Tragedia*. El mundo antiguo era un lugar muy hostil para los seres humanos, de forma que estos inventaron la tragedia para hacer más soportable la existencia.

Aquel pueblo tan excitable en sus sentimientos, tan impetuoso en sus deseos, tan excepcionalmente capacitado para el sufrimiento, ¿de qué otro modo habría podido soportar la existencia, si en sus dioses ésta no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior? El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, en el cual la «voluntad. (Nietzsche, 2004, p. 56, Prólogo de Richard Wagner)

## Conclusiones

Después de una atareada lectura lo normal sería emitir algunas sentencias finales para rematar el texto. Pero primero quisiera compartir algunos aspectos que hicieron falta, cosas sin concretar o que simplemente no hallaron lugar en este texto. Toda esta investigación del concepto de catarsis siempre tuvo el enfoque sobre el espectador, me hubiera gustado tener el espacio para ahondar sobre la catarsis que experimenta un actor. Existen testimonios de actores que dan cuenta de una cura por medio de la actuación, la actuación como forma de duelo hubiera sido un nodo muy interesante. Sin embargo siempre que vuelvo a pensar ese tema concluyo que sería desviarme un poco del problema de este texto.

Por otro lado, en el proceso de creación de este texto fue extirpado un pasaje que contenía una lectura ética de la catarsis, por razones de espacio y cierta falta de desarrollo. El pasaje, en resumen, consistía en una lectura que proponía las obras trágicas como material interesante para los estudiantes de medicina. Se espera que los estudiantes puedan simular, por medio de la tragedia, situaciones tristes y trágicas, situaciones comunes en la labor de un médico, de forma que futuro graduado sepa controlar situaciones de ese tipo en el mundo real. De forma que se esperaría extraer algún tipo de conocimiento para la ética médica, sin embargo, esta será una veta interesante para explotar en investigaciones futuras.

Estos serían algunos detalles que me hicieron falta; ahora toca tratar aquello que si está consignado en el texto. Después de hacer un recorrido por el concepto de catarsis, que atravesó a Aristóteles y las distintas vertientes del concepto, pretendí llegar a la catarsis como una fuente de conocimiento general como quizás un poco más específica, como un conocimiento del *sí mismo*. La tragedia como dicen Golden permite clarificar o enseñar las distintas dinámicas en las que se mueve el hombre, comprender por qué un hombre es capaz de cometer suicidio o ejecutar una venganza. De otro modo, podemos, con la tragedia, ponernos del lado de la víctima y comprender su dolor sin vivirlo en carne propia, de forma que incluso podríamos convertirnos en seres más solidarios con el prójimo. Así también, por medio de la tragedia somos capaces de aprender algo sobre nosotros mismos: ya sea por azar o por destino no estamos eximidos de convertirnos en víctimas, o incluso en victimarios. Probablemente descubramos lo placentero que es ser un victimario, incluso tal vez seamos afines a ese placer. Pero también somos capaces de marcar una pauta y sorprendernos de lo que podríamos llegar a

ser, de lo que todos somos capaces de ser. O también podemos llegar a experimentar el mismo giro platónico que experimenta Edipo, al descubrir que toda su vida pasada y presente ha sido una ilusión.

## Referencias

- Aristóteles (1971) *Retórica*. Instituto de Estudios Políticos.
- Aristóteles (1985) *Ética Nicomáquea*. Gredos.
- Aristóteles (1988) *Política*. Gredos.
- Aristóteles. (2004). *Poética*. Alianza.
- Aristóteles. (1995). *Física*. Gredos.
- Aristóteles. (1994). *Metafísica*. Gredos.
- Bernays, J., & Rudnytsky, P. L. (2004). On Catharsis: From Fundamentals of Aristotle's Lost Essay on the "Effect of Tragedy (1857). *American Imago*, 61(3), 319–341. <http://www.jstor.org/stable/26304859>
- Brousson, A. (2012) *Edipo saliendo de la caverna [en línea]*. 6o Coloquio Internacional, 19 al 22 de junio de 2012, *Agón: Competencia y Cooperación. De la antigua Grecia a la Actualidad*. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4071/ev.4071.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4071/ev.4071.pdf)
- Destrée, P. (2003) Éducation morale et catharsis tragique. *Les études philosophiques*, 34(4), 518-540. <https://doi.org/10.3917/leph.034.0518>
- Kapfl, B. (2016) Profit, Pleasure, and Purgation-Catharsis in Aristotle, Paolo Beni and Italian Late Renaissance Poetics. *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 2(1). <https://doi.org/10.13136/sjtds.v2i1.5510>.
- Golden, L. (1973) The Purgation Theory of Catharsis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31(4), 473-479. <https://doi.org/10.2307/429320>
- Kommerell, M. (1990) Lessing y Aristóteles Investigación acerca de la teoría de la tragedia Fuenlabrada.
- Figuroa, G. (2014) Freud, Breuer y Aristóteles: catarsis y el descubrimiento del Edipo. *Revista chilena de neuro-psiquiatría*, 52(4), 264-273. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-92272014000400004>
- Minecan, A. M. (2018). El azar como espacio positivo de indeterminación en la asimilación tomista de la física de Aristóteles". *Areté*, 30(2), 271-287. <http://dx.doi.org/10.18800/arete.201802.004>
- Montes, J. A. R. (2013). La sangría terapéutica: del rito a la Ciencia. *Boletín de la Academia Malagueña de Ciencias*, (15), 7-20.

- Nietzsche, F. (2004) *El origen de la tragedia*. Alianza.
- Nussbaum, M. C. (1995) *La fragilidad del bien Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* Machado Libros.
- Nussbaum, M. C. (2010) Sin fines de lucro. *Por qué la democracia necesita de las humanidades*. Katz.
- Platón. (1988) *Diálogos IV República*. Gredos.
- Platón. (1986) *Diálogos III Fedón, Banquete, Fedro*. Gredos.
- Rashed, M. (2016) Katharsis versus mimèsis: simulation des émotions et définition aristotélicienne de la tragédie. *Littérature*, (182), 60-77.  
<https://doi.org/10.3917/litt.182.0060>
- Schaper, E. (1968). Aristotle's Catharsis and Aesthetic Pleasure. *The Philosophical Quarterly*, 18(71), 131-143.  
<https://doi.org/10.2307/2217511>
- Shokirov, D. (2023) Manifestation of Socio-Psychological Features of Religious Catharsis *American Journal of Science and Learning for Development*, 2(1), 40-43.
- Sófocles. (1981) *Tragedias*. Gredos.
- Suñol, V. (2012) El carácter político de la vida contemplativa según Aristóteles *6º Coloquio Internacional, 19 al 22 de junio de 2012, La Plata, Argentina. Agón: Competencia y Cooperación. De la antigua Grecia a la Actualidad*.  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4060/ev.4060.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4060/ev.4060.pdf)
- Suñol, V. (2018) El papel de la Katharsis en el programa aristotélico de educación musical: su relación con la función lúdica y con la educativa de la Mousikē. *Síntesis. Revista de Filosofía*. I (2), 122-137 <http://dx.doi.org/10.15691/0718-5448Vol1Iss2a245>
- Trueba, C. (2003). La interpretación intelectualista de la tragedia Una discusión crítica. *Tópicos*, 25(1), 59-79. <https://doi.org/10.21555/top.v25i1.275>
- Trueba, C. (2004) *Ética y Tragedia en Aristóteles*. Anthropos.