

Catarsis y Teatro en la Obra de Aristóteles.

Dra. Sara Escobar Carrio

Es sobradamente conocida la importancia que Aristóteles otorga al arte en el contexto de su teoría política, dedicando buena parte de esa obra al papel que las artes tienen en la educación de los ciudadanos. También en la República esta cuestión había sido tratada extensamente, puesto que también Platón es consciente de como las denominadas bellas artes¹ contribuyen a la forja del carácter. No obstante, entre ambos planteamientos pueden establecerse numerosas diferencias que no detallaremos en este momento. Ambos son conscientes del efecto pernicioso que algunas manifestaciones artísticas pueden tener sobre los jóvenes, Platón decreta la expulsión de la ciudad de los poetas que narran falsos mitos y Aristóteles advierte expresamente que “proscribimos también el ver representaciones o escuchar discursos indecentes” y señala que “la ley no debe permitir a los jóvenes asistir a espectáculos de yambos y comedias hasta que alcancen la edad en que se les concede el derecho de sentarse a las mesas comunes y beber, y de este modo la educación los inmunizará contra los daños que de ellos resultan”². No obstante, el planteamiento aristotélico es bastante más optimista³, insiste mucho más en los aspectos positivos que el arte tiene, no sólo para la educación de los ciudadanos sino también para el conocimiento moral, y el conocimiento de uno mismo. Así Platón condena el arte mimético “porque encuentra en él una exhibición emocional que exige, y por lo general obtiene, una reacción imitativa por parte de la audiencia. Desde su punto de vista, este contenido emocional de una obra afecta directamente la caracterización emocional del espectador u oyente, que es atrapado por las emociones manifestadas en la obra como por una infección”⁴. Aristóteles, por el contrario comienza la Poética afirmando que “el imitar es connatural al hombre desde niño y en esto se diferencia de los animales, en que está inclinado a la imitación”⁵ e insistiendo en que el placer que provoca la mimesis está vinculado con el afán universal de

¹ En este punto parece adecuado señalar - siguiendo la observación de James Sloan Allen en “Aristotle: Art and ‘Blessed Life’”, *Arts Education Policy Review* vol 103, 5, 02, 27-30” que tanto Platón como Aristóteles utilizan el término *mousiké* en este contexto. Con este término habitualmente traducido como ‘musica’ se designan las artes asociadas con las musas y no exclusivamente la música. Esta precisión parece acertada puesto que, al menos en la política los ejemplos utilizados no se reducen a lo que hoy designaríamos como ‘música’ sino también a la pintura, a la escultura, a la literatura y al teatro.

² Aristóteles, Política 1136b, 15 y ss. Inmediatamente antes de este fragmento el Estagirita señala también que “El legislador debe desterrar por completo de la ciudad, como el peor de los vicios, el lenguaje sucio (pues a la despreocupación sobre las palabras sucias le sigue inmediatamente la despreocupación sobre los actos) y sobre todo alejarlo de los jóvenes, teniendo cuidado de que no digan ni oigan nada semejante”. La razón de tantos cuidados la encontramos unas líneas más adelante “Quizá no estuviera desprovisto de razón Teodoro, el actor trágico, cuando decía algo así al afirmar que nunca había permitido a otro actor salir a escena antes que él , aun cuando fuera un actor mediano, porque los espectadores se aficionaban a lo primero que oían. Y esto ocurre igualmente con los hombres y con las cosas, siempre nos encariñamos más con lo primero. Por eso hay que alejar de los jóvenes todo lo que es malo, y sobre todo lo que indica depravación o mala voluntad”

³ James Sloan Allen por ejemplo al contraponer ambos planteamientos señala que “Platón se convierte en el padre de la censura artística mientras que Aristóteles lleva a ser el padre de la educación artística y de la apreciación de las artes”. J.S. Allen, “Aristotle: Art and the ‘Blessed Life’”, en *Arts Education Policy Review* 103, 5, 02 p.27.

⁴ Eva Schaper, “Aristotle’s Catharsis and Aesthetic Pleasure”, *The Philosophical Quarterly*, 18, 71, p. 142

⁵ Aristóteles, Poética, I

conocimiento. No niega que las obras de arte sean emocionalmente efectivas pero no necesariamente las emociones que una obra suscita son las que allí están representadas. El espectador no incorpora las emociones representadas en la tragedia sino que responde a la estructura total de la ficción con sus propias emociones.

La disparidad a la hora de concebir el arte tiene raíces mucho más profundas y esta fundada en la distinta concepción del hombre, del bien y de la ética que tienen ambos autores. Así la consideración positiva que Aristóteles tiene del arte en general y particularmente de la tragedia se derivan, como trataremos de mostrar a continuación, de algunas convicciones éticas fundamentales. Trataremos de resumir las discrepancias entre ambos pensadores atendiendo fundamentalmente a tres cuestiones en las que Aristóteles se aleja notoriamente del pensamiento de su predecesor: a) la vinculación en el contexto de la vida buena entre la bondad de carácter y la fortuna, b) la distinta posición que adoptan frente a las pasiones trágicas y c) la reacción pasional adecuada como parte esencial de la bondad de carácter.

a) La felicidad y la fortuna

La diferencia que el Estagirita establece entre ser bueno y vivir bien, ya que para Aristóteles es claro, como impensable para su maestro, que la bondad de carácter o la práctica de la virtud no garantizan por sí mismas el logro de la eudaimonía. Aristóteles es, como veremos mucho más consciente de la fragilidad de la existencia humana y del papel que en la vida tiene la fortuna. Aristóteles es consciente también que la felicidad puede verse impedida por una serie de errores fortuitos que no necesariamente se derivan de la maldad del carácter.

El hombre bueno, tal como Platón lo describe en el segundo libro de la *República* es autosuficiente. No necesita de nada externo para que su vida sea valiosa. Por eso, para el fundador de la Academia los poetas se equivocan cuando describen personas buenas y justas afectadas gravemente por circunstancias adversas⁶, razón por la que deben prohibirse esta clase de relatos. En el caso de Aristóteles, como ha señalado acertadamente Marta Nussbaum, el ideal ético no necesariamente es autosuficiente, ya que aunque la vida contemplativa parece sustraerse en cierto sentido al influjo del mundo, ésta, como el ciudadano, no sería en última instancia posible sin una polis. El mundo no sólo no es ajeno al logro de la eudaimonía sino que, por el contrario incide directamente en él⁷.

Se explica así el profundo interés aristotélico por la tragedia, el “antropocentrismo ético”⁸ aristotélico le inclina a buscar el perfeccionamiento moral en los relatos de la acción humana. Los

⁶ Cf. Platón, *República* II, 392 a-b

⁷ La importancia ética de la fortuna es un tema presente en el pensamiento griego y al que recientemente se le ha prestado mayor atención. En este sentido cf. Marta Nussbaum, *La Fragilidad del Bien. Fortuna y ética en la tragedia y en la filosofía griega*, Visor, Madrid, 1995 y Daniel Innerarity, *Ética de la hospitalidad*, Península, Barcelona, 2001.

⁸ Tomo la expresión de Marta Nussbaum. Cf. Marta Nussbaum, *La Fragilidad del Bien. Fortuna y ética en la tragedia y en la filosofía griega*, Visor, Madrid, 1995 pp.375 y ss.

relatos que constituyen una tragedia adquieren valor en la medida en que muestran la complejidad de la vida humana en la medida en que la narración de un hecho particular complejo es más verdadera que una fórmula general⁹. Podría objetarse, no obstante, que los hechos concretos narrados en una tragedia no corresponden a hechos reales sino que nos movemos en el plano de la ficción. En este sentido señala Aristóteles que “No es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron sino como debieran o pudieran haber sucedido, porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa sino que la diversidad consiste en que aquel cuenta las cosas tan como sucedieron y éste como era natural que sucediesen”¹⁰.

Aristóteles define la tragedia como la “representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes, por sí separadamente; y que no por modo de narración sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones”¹¹ por eso insistirá en que “el elemento más importante es la organización de los acontecimientos. porque la tragedia no es una representación de los seres humanos, sino de la acción y el curso de una vida. Y la eudaimonía y su contrario consisten en acción y el fin es cierta clase de acción no una característica. según sus caracteres los individuos son de tal o cual característica. Pero es según sus acciones como viven bien y su contrario”¹². En la definición de tragedia como representación de la acción y en la insistencia en que es la trama y no la descripción de los caracteres de los personajes se hace patente la diferencia antes mencionada entre ser bueno y vivir bien. Tener buen carácter no basta para lograr la plenitud de la vida buena, por un lado porque el pretendido buen carácter ha de probarse en las elecciones concretas de la persona, por otra en la medida en que la eudaimonía es una acción y no solo un modo de ser, existen diversas formas en las que uno puede verse privado de la vida buena por efecto de sucesos que no está en su mano controlar, hay quien por las circunstancias puede verse impedido a obrar bien, una situación extrema puede pervertir un carácter u obligar a alguien a incurrir en un comportamiento que juzgamos horrible. La tragedia muestra y enseña que la aspiración al bien es vulnerable, especialmente en el contexto de la vida política y del amor personal.

Resulta central para comprender la diferencia entre ser bueno y vivir bien el concepto de hamartia o error trágico, la falta práctica que no se deriva de la maldad de carácter¹³. Precipitarse a la desgracia por hamartía es hacerlo como resultado de un error causalmente inteligible y no meramente fortuito, aunque tampoco es expresión de un mal hábito de carácter. Se explicaría así, por ejemplo el drama causado por la ignorancia inculpable de Edipo. A partir de este concepto

⁹ Cf. Marta Nussbaum, *La Fragilidad del Bien. Fortuna y ética en la tragedia y en la filosofía griega*, Visor, Madrid, 1995 pp. 373 y ss.

¹⁰ Aristóteles, *Poética*, III

¹¹ Aristóteles, *Poética* III

¹² Aristóteles *Poética* III, 1450a 15-20.

¹³ Cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, V, 8, 1137b 11

pueden explicarse una gran variedad de faltas importantes que no proceden de la perversidad del carácter. Cuando el buen carácter no se traduce en vivir bien- cosa, como hemos visto inconcebible para Platón- puede deberse, según Aristóteles a muy diversas causas: un elemento de fortuna, una circunstancia concreta, una pasión desatada, el sistema de creencias del agente, etc.

Eso explica también que las dos pasiones trágicas por excelencia sean la compasión y el temor. Como veremos a continuación, la tragedia provoca compasión en la medida en que la desgracia que acontece al protagonista es inmerecida, y suscita temor porque la fragilidad del protagonista pone de manifiesto también nuestra propia fragilidad.

b) Las pasiones trágicas

Cualquier afección es para Aristóteles la suma de un sentimiento placentero o doloroso, unida a una cierta opinión sobre el mundo, un objeto o una situación, opinión que hace que la pasión se desencadene. La ira por ejemplo consistiría en el sentimiento doloroso que se produce unido a la idea de haber padecido una afrenta. Si en algún momento caigo en la cuenta de que esa afrenta nunca se produjo es probable que mi cólera desaparezca y, en caso de persistir, sería una irritación irracional. Frente a Platón que considera que las pasiones perturban la razón, para el Estagirita cabría considerar racionales o irracionales, verdaderas o falsas, adecuadas o inadecuadas determinadas reacciones pasionales. Por eso las pasiones propias de la tragedia tienen en cierta medida un valor cognoscitivo. Al referirnos en este momento a las pasiones trágicas hablamos de aquellas afecciones que la tragedia suscita en el espectador puesto que el personaje experimenta muchas y variadas pasiones: ira, venganza, temor, compasión, amor, etc. Como ha señalado Nussbaum, las dos pasiones que Aristóteles menciona en la definición de la tragedia, compasión y temor, muestran la importancia de ese elemento azaroso y fortuito en la vida humana.

La compasión es “cierta pena por un mal que aparece grave y penoso en quien no lo merece, el cual mal se podría esperar padecerlo uno mismo o alguno de los allegados”¹⁴. El sufrimiento ajeno del que se trata aquí puede ser motivado por muchos factores, enfermedad, muerte, dolor físico, ausencia de afectos, elecciones desafortunadas, pero la compasión implica que, proceda de donde proceda el dolor, la persona que lo padece no merecía ese sufrimiento. Contemplar un sufrimiento merecido puede tener un gran valor ejemplificante pero no resulta en absoluto trágico¹⁵. La compasión supone por tanto la conciencia de la vulnerabilidad del ser humano, la posibilidad que el hombre, aun el hombre bueno, tiene de efectuar elecciones desafortunadas. Si se excluye la posibilidad del padecimiento inmerecido, entonces ante el sufrimiento no cabe compasión sino solo reprobación y ¹⁶. Si por el contrario somos conscientes de que la virtud no basta para lograr la felicidad entonces la compasión es una respuesta valiosa y en cierto sentido propiamente humana.

¹⁴ Aristóteles, *Retórica*, II, 8, 1385 b 13-16.

¹⁵ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1453 a 1 y ss.

¹⁶ Cf. Aristóteles, *Poética* 1453 a 3-5.

No pueden sentir compasión ni el que se cree en situación de eudaimonía plena¹⁷, puesto que se considera invulnerable, ni el que se cree en una situación catastrófica¹⁸, puesto que su sufrimiento es el mayor pensable, ni aquellos que tienen un visión demasiado pesimista del hombre. La compasión implica un juicio moral positivo respecto de aquél a quien compadecemos: “ siéntese compasión si se cree que algunos son buenos, porque el que a nadie cree tal, pensará que todos son dignos de sufrir daño”¹⁹.

El temor es “cierta pena o turbación resultante de la representación de un mal inminente, bien dañoso o bien penoso”²⁰, es decir la pasión penosa relacionada con la posibilidad de experimentar un daño futuro, grave e importante que no está en nuestras manos evitar. El temor que experimenta el espectador de una tragedia está estrechamente vinculado con la compasión. Como ha mostrado Concepción Naval²¹, la compasión es propia del apetito concupiscible y el temor del apetito irascible, en el caso de la tragedia ambos apetitos reaccionan ante el mismo objeto: lo que compadecemos en otro es lo que solemos temer respecto de nosotros mismos, también el temor manifiesta la fragilidad propia de la vida humana. Por eso, ambas pasiones se dan con frecuencia unidas y ambas además tienden un puente entre el personaje que las padece y el espectador, puesto que éste sabe que está expuesto a las mismas penalidades que compadece en el personaje.

Un aspecto esencial de la reacción emocional del espectador ante la tragedia es que sea posible identificarse con los personajes. Mientras que los protagonistas de las comedias suelen ser malos en el caso de la tragedia los personajes deben ser buenos, pero no “excesivamente” buenos²², deben ser mejor que nosotros pero no perfectos puesto que son las imperfecciones del héroe trágico los que facilitan la identificación del espectador. Estos defectos del protagonista hacen verosímil la equivocación que desencadena la penalidad.

Platón rechaza la compasión, no sólo porque rechaza las pasiones en general, sino también porque es imposible el sufrimiento inmerecido, no cabe que el bueno padezca penalidades, como no cabe que la fortuna altere la vida de aquellos que viven conforme a la virtud.

Los personajes de la tragedia padecen la desgracia por errores o equivocaciones, a veces reprochables y a veces no, por eso hace patente la vulnerabilidad humana. Con palabras de Schaper “La tragedia puede llevarnos hasta el límite de nuestras capacidades: puede hacernos reconocer la

¹⁷ Cf., Aristóteles, *Retórica* 1385 b 10-14

¹⁸ Cf. Aristóteles, *Retórica* 1385b 31-32

¹⁹ Aristóteles, *Retórica* 1385b 35- 1386 a1.

²⁰ Aristóteles, *Retórica*, II, 5, 1382 a 21-22.

²¹ Concepción Naval, *Educación, Retórica y Poética. Tratado de la educación en Aristóteles*. Eunsa, Pamplona, 1992, pp. 551 y ss.

²² De acuerdo con Aristóteles una virtud intachable no es tampoco propia del hombre: “a la brutalidad lo que mejor vendría oponerle es la virtud sobrehumana, una clase de virtud heroica y divina como Homero nos presenta a Príamo diciendo de Héctor que era extraordinariamente bueno y ‘no parecía hijo de hombre mortal sino de un dios’ (Ilíada XXIV, 258). (...) Lo mismo que es raro que un hombre sea divino- como acostumbran a decir los laconios, que cuando admiran grandemente a alguien lo llaman hombre divino- así también es raro entre los hombres el brutal”. Aristóteles *Ética a Nicómaco* 1145 a 19 y ss.

humanidad en sus mejores aspectos y en lo más precario, lo más vulnerable, y aún en el triunfo²³. La tragedia ayuda a entender y a aprender algo esencial e importante sobre el bien humano. su carácter frágil. Por otra parte, el espectador al conocer y entender sus reacciones se conoce mejor a sí mismo, sus inclinaciones y los valores que motivan su reacción. Tal vez es debido a esta aportación a nuestro conocimiento del bien y de la vida humana por lo que Aristóteles señala que la poesía es más valiosa desde el punto de vista de la filosofía que la historia.

c) La catársis.

En definitiva, la tragedia confronta al espectador con la acción y con sus aspectos morales. A través de una movilización de la afectividad facilita la comprensión de la realidad. Como hemos señalado, la tragedia arroja luz sobre la existencia humana y tiene para Aristóteles, como la poesía en general, un cierto valor cognoscitivo. Para aclarar el tipo de conocimiento que la obra trágica posibilita es necesario puntualizar dos cuestiones. En primer lugar, en Aristóteles no se establece como en la tradición kantiana la radical distinción entre juicios estéticos y morales. Por otro lado, es necesario acercarnos al concepto de catarsis.

Que la tragedia está vinculada con la catarsis queda claro ya en su definición. Ahora bien, es preciso determinar en qué consiste la catársis. Este concepto, que aparece tanto en la *Política* como en la *Poética*, ha sido objeto de numerosos estudios²⁴ que han ido enfocados a clarificar varias cuestiones: cuál es su sentido en Aristóteles y cuántos tipos de catársis podrían distinguirse; cuál es su papel en la educación moral y cuáles serían las diferencias en el modo en el que Platón y Aristóteles la conciben. El término significa “purgación” o “purificación” y podría interpretarse en dos sentidos diferentes. Por un lado, vinculada a la concepción religiosa o mística de purificación que parece ser el sentido en el que Platón lo usa con más frecuencia y por otro, en un sentido más cercano a la medicina, sentido en el que Aristóteles usa el término en obras más biológicas como la *Generación de los animales*, *Historia de los animales*, etc. López Farjeat distingue tres tipos de catársis: la médica, la poética y la filosófica. Éstas últimas pueden explicarse ampliando la metáfora contenida en el primer sentido²⁵. El sentido médico de catársis consiste en la purgación de las malas sustancias del cuerpo como modo de curar determinadas enfermedades. No hay que olvidar que en el contexto cultural griego es aceptada la creencia de que las enfermedades que causan desarreglo mental como la histeria o la melancolía son causadas por los fluídos corporales. El sentido filosófico de catársis aparecería ya en Platón, en el *Sofista* (227a-228e) se hace referencia a las enfermedades del entendimiento, que son fundamentalmente dos, la moral que impide decidir correctamente (cobardía, intemperancia, incontinencia, etc) y la ignorancia. Se hace referencia

²³ Eva Shaper, “Aristotle’s Catharsis and Aesthetic Pleasure”, *The Philosophical Quarterly*, vol. 18, 71, p. 141.

²⁴ Para una síntesis de las posiciones que se han adoptado a lo largo de la historia respecto a la interpretación de este término en Aristóteles cf. Concepción Naval, *Educación, Retórica y Poética. Tratado de la educación en Aristóteles*, p. 564 y ss.

²⁵ Luis Xavier López Farjeat, *Teorías aristotélicas del discurso*, Eunsa, Pamplona, 2002, pp. 374 y ss.

también en ese texto a dos tipos de catársis: una del cuerpo que competiría a los médicos y la del alma que le corresponde al filósofo²⁶. Ahora bien, en muchos casos los argumentos por sí solos no son suficientes, el propio Platón pese a su rechazo frente a la retórica y la poética utiliza frecuentemente el discurso de los mitos, y hace falta una apelación a la parte emocional, en este contexto entra en juego la catarsis poética. La catársis poética podría considerarse además en dos dimensiones, por un lado la del personaje, que sujetos a profundos disturbios emocionales recuperan la tranquilidad a medida que la acción se desarrolla y la del espectador que es fundamentalmente catársis de la compasión y del temor²⁷.

Ya en Platón la palabra catársis y sus derivados tienen una connotación clara de aprendizaje y aparecen vinculados con el estado racional y claro del alma libre que deja atrás el influjo perturbador de las pasiones. Sin embargo, como señala Nussbaum, de lo que habla Aristóteles es de una clarificación del conocimiento gracias precisamente a la compasión y al temor. Así, lo que resultaría escandaloso en un contexto platónico, puesto que el alma solo alcanza la claridad en el conocimiento cuando está libre de la perturbación de las pasiones y especialmente de estas dos pasiones que son consideradas por Platón de las más irracionales.

Como hemos visto, para Aristóteles las pasiones van siempre acompañadas de una opinión sobre aquello que la desencadena. Por eso, la tragedia y las reacciones que provoca en el espectador contribuyen al conocimiento de uno mismo, precisamente explorando aquello que tememos y lo que nos mueve a piedad. Las respuestas pasionales son el reconocimiento de la vulnerabilidad humana y de la fragilidad de nuestra aspiración al bien. A través de una tragedia aprendemos cuáles son nuestros valores. La clarificación, la catarsis, no es, en el caso de Aristóteles, exclusivamente intelectual. Las pasiones pueden, en ocasiones, deformar el juicio y llevarnos a error pero también pueden conducirnos a la verdad. Para Aristóteles hay pasiones verdaderas y falsas, racionales e irracionales. Mientras que para Platón la vida virtuosa es fundamentalmente vida según la razón y esto excluye las reacciones pasionales que son consideradas inferiores y perturbadoras, para Aristóteles una reacción pasional correcta es parte de la bondad del carácter. “Así en el temor, el atrevimiento, la apetencia, la ira, la compasión y en general en el placer y en el dolor caben el más y el menos, y ninguno de los dos está bien, pero si es cuando es debido, y por aquellas cosas y respecto a aquellas personas y en vista de aquello y de la manera que se debe, entonces hay término medio y excelente, y en esto consiste la virtud”²⁸.

²⁶ En este sentido cf también Marta Nussbaum, *The Therapy of Desire*, Princeton University Press, p. 14 y ss

²⁷ Aunque no sea una tragedia es ilustrativo el ejemplo que López Farjeat utiliza para la catársis del personaje; el tema central en la *Ilíada* es la cólera de Aquiles que sólo se aquieta “cuando el cadáver de Patroclo ha sido incinerado, Agamenón se ha disculpado, han muerto cientos de troyanos y se ha arrastrado el cadáver de Héctor alrededor del túmulo de Patroclo”, p. 390. Para la distinción entre ambas y la explicación de las conexiones existentes entre la catársis poética y la musical, cf López Farjeat, *Teorías aristotélicas del discurso*, pp. 388 y ss.

²⁸ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, II, 6, 1106 b 17 ss