

«Catharsis» en la Poética de Aristóteles

Ángel SÁNCHEZ PALENCIA

RESUMEN: El objetivo del artículo consiste en iluminar el pensamiento aristotélico acerca de la *catharsis* a través del estudio crítico de los conceptos fundamentales que figuran en la definición de la tragedia de la *Poética* (49b 28): *mimesis*, acción, y temor y compasión; mostrando que el efecto catártico procede de la intelección —condición teórica de posibilidad del valor práctico— por la vía indirecta del arte, de la realidad humana imitada por el poeta.

ABSTRACT: The article's purpose is the meaning of Aristotle's thought about the catharsis that tragedy accomplishes, through a critical study on the main concepts which involved the definition of tragedy in the *Poetics* (49b 28): imitation, action, and pity and fear; trying to show that the condition of this effect is the intellection, through the indirect way of Arts, of the human reality imitated by the poet.

«Hablemos de poética» (*Poét.* 47a8)¹. Con estas palabras comienza Aristóteles la *Poética*. ¿Qué significa Aristóteles con la palabra ποιητική? ¿Cómo entendemos nosotros, hispanohablantes de los últimos años del siglo xx, el sustantivo español *poética*? ¿Coinciden ambos significados? El Diccionario de la Lengua española recoge tres acepciones de la voz *poética* que, etimológicamente, procede de la terminación femenina de ποιητικός a través del término latino *poética*. En ellas se refleja principalmente un sentido activo: «arte de componer obras poéticas». Este sentido es ambiguo; pues la palabra *arte* significa tanto la facul-

¹ Cuando citamos textos de la *Poética* en español lo hacemos conforme a la excelente edición trilingüe de V. García Yebra, *Poética de Aristóteles*, Madrid, 1974, y nos referimos, según costumbre internacional, a la paginación de I. Bekker.

tad para hacer alguna cosa, cuanto las normas necesarias para hacerla bien. Pero *poética* posee también un sentido pasivo: estudio de los resultados de dicho arte, es decir, teoría del arte. En ambos sentidos (activo y pasivo) hace referencia exclusiva al arte que utiliza como medio el lenguaje y, particularmente, a la poesía o expresión artística por medio de la palabra sujeta a medida y cadencia; o sea, el verso. La raíz castellana *poe-* que, procedente de la raíz del griego ποιεῖν, *hacer, crear*, forma parte de algunas palabras españolas, prácticamente ha perdido su amplia significación original y se refiere, casi exclusivamente, al lenguaje en verso. Este fenómeno de reducción de significado no ha sucedido únicamente en la lengua española y otras lenguas modernas. Ya en tiempos de Aristóteles las palabras ποιησις y ποιητής implicaban la connotación de *en verso*. Nuestro autor, en contra de la opinión generalizada, afirma que no es poeta el que compone versos, sino el que imita mediante el lenguaje; es decir, el que crea obras de arte literario². Esto supuesto, en Aristóteles, *poietiké* se concibe activamente como «arte de la composición poética», mas también pasivamente como «estudio de los principios y esencia de dicho arte». En efecto, en la *Poética* encontramos reflexiones acerca de la disposición del alma del poeta, de los medios que utiliza para su actividad creadora; preceptos y reglas a los que ésta ha de atenerse, principios o fundamentos del arte poético y pensamientos sobre la esencia de sus diferentes géneros. Tejido entre todo ello, Aristóteles nos ha legado en esta obra su visión de un valor catártico de la poesía trágica.

CATARSIS

En Aristóteles encontramos por vez primera el término *kátharsis* en el ámbito de una teoría poética. En la *Política*, a propósito de las varias utilidades de la música, afirma que debe usarse «para la educación y la *kátharsis* —a qué llamamos *kátharsis* ahora (lo decimos) simplemente, pero lo diremos de nuevo en los (libros) sobre poética con más claridad—» (8.7,41b38-40). Por desdicha esta intención no se hizo realidad. En la *Poética* el término aparece solamente en un lugar: vinculado a la definición de la tragedia (49b 28) y sin ulterior explicación. Sin embargo, quizá no debemos lamentar que Aristóteles omitiera la aclaración prometida en la *Política*. La oscuridad en que permanece envuelto el concepto de *kátharsis* en la obra aristotélica ha despertado, sin duda, el interés de sus comentaristas e intérpretes; quienes han intentado iluminar la sombría reflexión del estagirita acerca del efecto que produce la tragedia en el alma del contemplador. Sus trabajos han contribuido y contribuyen a mantener vivo el estudio de la tragedia, esa seductora del alma.

² Cf. *Poét.* 47b14ss. y 51b1. Según veremos más adelante, en Aristóteles el principio capital de la *Poética* y en general del arte es el de imitación.

Sabemos que la *Poética* pertenece a aquellas obras aristotélicas tradicionalmente conocidas como *esotéricas* o *acroamáticas*. Al parecer, estos escritos, no publicados, eran algo así como cuadernos de notas destinados a la enseñanza que servían de guía al maestro en su quehacer. García Yebra señala que el hecho de que ya desde antiguo se los llamara *acroamáticos* (Del latín *acroamaticus*, y éste del griego ἀκροαματικός, derivado de ἀκρόαμα, aquello que se escucha con placer) hace suponer que estaban destinados a ser oídos y no a ser leídos. «Esto explicaría el carácter aparentemente incompleto, fragmentario, a veces inconexo, de algunos de estos escritos»³; así como el modo sucinto en que están redactados. Es también conocida la azarosa suerte que la *Poética* de Aristóteles sufrió desde su nacimiento hasta su reaparición en el *codex Parisinus 1741*, el más antiguo de los conocidos, escrito en las postrimerías del siglo X o principios del XI. Durante ese largo periodo debió de perderse, según la opinión común, el segundo libro de la *Poética* dedicado a la comedia. Nos encontramos, pues, ante una obra mutilada, aparentemente inconexa, compendiosa y, por ende, difícil de comprender e interpretar.

Dejando de lado los problemas bibliográficos que suscita la obra aristotélica, nos interesa el texto tal como ha llegado hasta nosotros, tal como lo conocieron los grandes preceptistas europeos que basaron en él sus teorías desde el Renacimiento hasta el Romanticismo.

Dedicamos el presente artículo al pensamiento aristotélico acerca de la catharsis. Dado que en la *Poética*, según hemos indicado, sólo aparece el término *kátharsis* donde Aristóteles define la tragedia y ligado a dicha definición; una comprensión cabal del mismo que abarque con amplitud su alcance en el ámbito de la filosofía del estagirita, e incluso más allá de ella, requiere una aproximación contextual capaz de iluminar nuestro objeto actual de estudio a la luz de los conceptos fundamentales que entran en juego en la explicación de la tragedia propuesta en la *Poética*. Con tal fin consideramos la mimesis, principio fundamental de la teoría de la tragedia en Aristóteles; la acción, objeto de la imitación trágica; y la compasión y el temor, efectos de la poesía trágica en el contemplador.

En la *Poética* (49b 24ss.) Aristóteles ofrece su famosa definición de la esencia de la tragedia. Allí leemos:

«Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la *kátharsis* de tales afecciones»⁴.

³ Cf. op. cit., p. 8.

⁴ Recogemos, como queda dicho, la traducción española de Valentín García Yebra citada más arriba. En ella el autor vierte el griego κάθαρσις al castellano *purgación* y en n. ad loc. remite al

En este texto distinguimos la definición propiamente dicha de la última cláusula, pues ésta, en realidad, no pertenece a la definición de la tragedia. Definir una cosa consiste en decir qué es, no cuáles son sus efectos. Esto ha hecho pensar a algunos autores intérpretes de Aristóteles que la última cláusula, o cláusula adicional de la definición de la tragedia, sea una interpolación en el texto aristotélico. Pero, sin embargo, no hay razón suficiente para sostener que Aristóteles no pudo añadirla a la definición, o incluso incluirla propiamente en ella, como parece desprenderse de lo que dice en 52a 1-3: «la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión». Además, si consideramos el enorme interés que ha despertado esta famosa cláusula, las discusiones inacabables a que ha dado lugar entre los traductores e intérpretes de la *Poética* de todos los tiempos; entonces cobra interés por sí misma y se convierte en objeto digno de nuestra máxima atención.

LA TRAGEDIA CARACTERIZADA COMO IMITACIÓN

Según hemos indicado, Aristóteles mantiene un significado amplio del griego *poiein* que abarca el quehacer artístico en general. El poeta es un hacedor, un creador, un imitador. Para caracterizar las «especies de la poética» se basa en el hecho de que éstas utilizan como medio para la imitación el lenguaje. Entre ellas encontramos la tragedia, incluida entre las artes imitativas. Éstas se diferencian por los medios de imitación, los objetos imitados y los modos de imitación. A ellos dedica Aristóteles, respectivamente, los capítulos primero, segundo y tercero de la *Poética*.

La tragedia queda caracterizada, respecto a los medios de imitación, como una especie de la poética, pues usa el lenguaje; mas también se sirve de los demás medios citados por Aristóteles, a saber, el ritmo y la armonía.

En cuanto a los objetos imitados, la tragedia imita a hombres que actúan. No en cuanto hombres, sino en cuanto actuantes. Propiamente, el objeto de la imitación de la tragedia es la acción. En tanto que actuantes, los hombres se reducen a esforzados o de baja calidad. Aristóteles se refiere a los caracteres eminentes que atraen la atención del artista, a las personalidades virtuosas o viciosas que sobresalen entre la mediocridad. La imitación poética, como sucede en la pictórica, los hace mejores, peores o semejantes⁵.

Apéndice II, donde justifica su traducción (cf. op. cit. *Apéndice II, Sobre la interpretación* de 49b27-28, pp. 379-391). Por motivos metodológicos preferimos conservar por el momento la transliteración *kátharsis*.

⁵ Aquí radica la diferencia fundamental que Aristóteles establece entre la tragedia y la comedia. «Ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquella, mejores que los hombres reales» (48a18-19).

Por lo que respecta al modo de imitar estas cosas, distingue la narración y la actuación. Hemos dicho que la tragedia imita a hombres que actúan, por lo tanto, presenta «a todos los imitados como operantes y actuantes» (48a23-24).

La tragedia es, pues, imitación. De esta manera comienza la definición de Aristóteles. Imitación en sentido activo (es decir, el proceso mediante el cual se imita) e imitación de la realidad. El poeta, según el sentido etimológico de la palabra, es un *hacedor*. La poesía, entendida como imitación, no es una copia, una mera reproducción de la realidad; es un proceso creador, una re-creación de la realidad. La imitación, para Aristóteles, constituye la naturaleza íntima de la poesía y es causa de su origen.

Aristóteles habla de dos causas naturales en el origen de la poesía, una de las cuales es el instinto de imitación, que diferencia al hombre de los animales: «El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los animales en que es muy inclinado a la imitación» (48b5-7). La inclinación natural del hombre a la imitación tiene, según Aristóteles, una causa intelectual. En la *Metafísica* había escrito: «Todos los hombres por naturaleza desean saber» (A I, 980a), y en la *Poética* afirma que «por la imitación adquiere (el hombre) sus primeros conocimientos» (48b7-8). Por otra parte, «aprender agrada muchísimo» (48b13) y, contemplando las imágenes, los hombres «aprenden y deducen qué es cada cosa» (48b16-17).

Por tanto, si todos los hombres desean por naturaleza saber y aprender agrada muchísimo en la medida en que satisface ese deseo, los productos del arte agradan en tanto que son medios de aprendizaje. Podemos, pues, afirmar que en Aristóteles la fruición en la contemplación del arte tiene un fuerte componente intelectual, que, sin embargo, no es exclusivo.

Cuando Aristóteles habla del aprendizaje como razón del placer estético se refiere, sobre todo, al reconocimiento del objeto imitado en el producto de la imitación artística. Así en *Poética* 48b15-18 y en *Retórica* I 11, 71b4-10. Es, sin duda, este sentido estrecho del aprendizaje el que llevó a Lessing a despreciar el «frío placer que resulta de percibir la semejanza de la imitación y de apreciar la habilidad del artífice»⁶. Sin embargo, a nuestro parecer, en la teoría aristotélica no está cerrado el camino hacia una interpretación más amplia del aprendizaje que permita desarrollar las valiosas virtualidades de la teoría del arte como imitación. Pero apreciar su valía, sus cualidades, exige explicitar el concepto de *mimesis*. Imitar no es reproducir. La imitación artística es, ante todo, creación. Las obras de arte no se reproducen en el sentido vulgar de fabricar cosas útiles o multiplicarlas indefinidamente, como lo hace la industria. El arte no es una copia prosaica de la realidad, sino una imitación poética en el

⁶ Citado por M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, C.S.I.C., Madrid, 1974 vol. I, p. 1070.

sentido de *creación*, que añade un matiz de novedad, de exclusividad, que no posee la reproducción. Desde antiguo se ha intuido esta característica que distingue el arte de otros quehaceres del hombre; así, en nuestra cultura occidental, enraizada en la tradición judeo-cristiana, se ha hablado con frecuencia de la *génesis* o la *creación* artística, parangonándola a la creación del Universo; sin duda, con ánimo de predicar su excelencia. Imitar no es, pues, reproducir meras figuras externas, sino plasmar la realidad en su vertiente ambital o superobjetiva⁷. Así como lo imitado por el artista no es un objeto, perfectamente delimitado, mensurable; tampoco lo es su obra.

Al tratar el instinto humano de imitación en Aristóteles, hemos considerado cómo el aprendizaje es fuente de gozo en la contemplación del arte. Según hemos visto, a causa del deseo de saber que tienen todos los hombres (*Met.* A I, 980a), nos alegramos siempre que a partir de una reproducción podemos reconocer «lo que una cosa es», o podemos deducir «qué es esta cosa o la otra». Se trata de la satisfacción en el reconocimiento del objeto. Cuestión distinta es el aprendizaje o conocimiento por medio de la experiencia de contemplar las obras de arte, y el placer peculiar vinculado a dicha contemplación. En efecto, el reconocimiento se efectúa a través de las cualidades físicas del objeto imitado: color, volumen, peso u otros atributos propios del objeto. De este modo, por ejemplo, reconocemos la identidad de las representaciones pictóricas o escultóricas de la tradición cristiana gracias a la iconografía que las acompaña. Por el contrario, el aprendizaje, tal como lo entendemos nosotros, difiere cualitativamente del reconocimiento, aunque lo supone. El fin del aprendizaje es la captación de la realidad ambital, inabarcable, inmensurable; plasmada en la imitación artística. Piénsese —el ejemplo lo propone Gregorio Marañón— en dos representaciones del holocausto del Gólgota: una talla de Martínez Montañés y un lienzo del Greco⁸. Tanto en el cuadro del cretense, como en la escultura del andaluz, *reconocemos* el martirio de Cristo merced a la imagen de la cruz. Ahora bien, cada una recrea una apreciación peculiar de la realidad que encarnan. Una muestra al hombre-Cristo transido de dolor. Los clavos que lo fijan al madero desgarran literalmente su carne; sus heridas, *vienten copiosamente sangre*. La otra, como advierte Marañón con penetrante agudeza, plasma «lo más admirable del milagro, que no es la muerte, sino su aceptación sin gestos heroicos, como se acepta que dos y dos son cuatro»⁹. En el lienzo del candiota la figura serena de Cristo reposa sobre la cruz. Su amable gesto no refleja dolor; la sangre apenas mancha sus miembros... En el delicio-

⁷ Sobre la calidad ambital o superobjetiva de la realidad, véase la obra de A. LÓPEZ QUINTÁS, *Estética de la creatividad*, Cátedra, Madrid, 1977. Nueva edición en Promociones Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1987.

⁸ Cf. *El Greco y Toledo*, en *Obras completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1971, vol. VII.

⁹ Cf. op. cit., p. 500.

so ensayo *El Greco y Toledo*, el doctor Marañón explica cómo dos vivencias diversas de la religión cristiana, coincidentes en el tiempo en la España de Felipe II, dieron pie a diferentes visiones de la muerte de Cristo expresadas en las obras que hemos comentado. En ellas el aprendizaje no se resuelve en el reconocimiento, sino que comienza a partir de él, y se dirige, más bien, hacia la contemplación de esa realidad de carácter ambital *imitada* por la obra de arte.

LA TRAGEDIA, IMITACIÓN DE UNA ACCIÓN

La tragedia es imitación de una acción. Aquí encontramos el origen de la unidad dramática de acción. De la doctrina de las tres unidades dramáticas: unidad de acción, de tiempo y de lugar, elaborada por los comentaristas italianos de Aristóteles a lo largo del siglo XVI y convertida en férrea norma de la composición dramática durante el Renacimiento y el Clasicismo, la única verdaderamente aristotélica es la unidad de acción. Sólo ella encuentra su razón de ser en la esencia de la imitación dramática según la teoría aristotélica. En la definición de la tragedia que leemos en la *Poética*, Aristóteles refiere la unidad de acción cuando afirma que la tragedia es imitación «de una acción completa de cierta magnitud». Primeramente, hay que decir que Aristóteles no trata de establecer una norma a la que deba atenerse la composición dramática. La unidad de acción aristotélica forma parte de la naturaleza de la poesía trágica como imitación tal como la explica la teoría de nuestro autor. Es importante reparar que Aristóteles propone una definición de la tragedia, es decir, un intento de fijar con exactitud y precisión su naturaleza. Habla, pues, del *ser* de la tragedia (*ousía*); no del *deber ser*. Si en algunos pasajes de la *Poética* encontramos afirmaciones de carácter normativo responden, en definitiva, a la *ousía* de la poesía trágica.

Que la poesía es imitación lo hemos considerado en el párrafo anterior. Ahora nos detenemos en el objeto de dicha imitación; a saber, en la acción. En la *Poética* Aristóteles insiste vehementemente en que lo que el poeta trágico imita son acciones¹⁰. Debemos considerar convenientemente dicha insistencia, pues, a pesar de ella, hemos encontrado interpretaciones de la teoría del estagirita que juzgamos inadecuadas; precisamente, porque olvidan este aspecto fundamental que tanto reitera Aristóteles.

«La imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos» (50a4-5). De los elementos o partes de la tragedia explanados por Aristóteles, la estructuración de los hechos o fábula es el más importante; «porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una

¹⁰ Cf. *Poét.*, 49b24, 36; 50a4, 16, b3; 51a31; 52a2, 13; 62b11.

acción y de una vida (...), y el fin es una acción (...). De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo» (50a16-23). «La fábula —afirma— es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia» (50a38). «Sin acción —concluye con rotundidad— no puede haber tragedia» (50a24). Ahora bien, la imitación de una acción o fábula supone la existencia de personas que actúan. Los personajes son, pues, necesarios; pero, en cierta manera, accidentales. La misma acción que constituye la fábula de *Edipo rey* podría haber sido atribuida a otros personajes. En contraste con la acción, los personajes, como los actores o la elocución, son accesorios. Prueba de ello es que «la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores» (50b19).

«Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud» (50b24-25). Así lo ha dicho en la definición aunque allí no figura el concepto de *entera* que, no obstante, está implícito en el de *completa*. El concepto de *entero* atribuido a la acción imitada en la fábula trágica es de capital importancia en la teoría poética de nuestro autor. «Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra» (50b26ss.). Se establece, pues, una estructura ordenada en la fábula, no como una norma más o menos adecuada al bien hacer en la composición trágica, sino como imperativo de la acción imitada. No debemos olvidar que la estructuración de los hechos es la imitación de una acción extrínseca a la fábula; y que las leyes poéticas se fundan en la naturaleza del objeto de la imitación poética, a saber, en la acción. De lo contrario, cercenaríamos gravemente las virtualidades explicativas de la teoría aristotélica de la tragedia olvidando el cimiento primordial sobre el que descansa: el principio de imitación.

Entereza y magnitud alumbran belleza en el poema trágico. En 50b38 afirma Aristóteles que «la belleza consiste en magnitud y orden». En la obra trágica, el orden se vincula a la exposición completa y entera de la acción imitada. La magnitud, por su parte, hace referencia a la extensión de la fábula. Del mismo modo que los cuerpos para que sean bellos no pueden ser ni demasiado grandes ni demasiado pequeños, sino fácilmente visibles en su conjunto, la amplitud de la fábula debe ser tal que pueda ser fácilmente recordada. Así, desde el punto de vista del contemplador, la memoria es a la fábula lo que la vista es a los cuerpos.

A la unidad de la acción imitada corresponde la unidad de la fábula (imitación de la acción). La fábula no tiene unidad porque se refiera a uno solo; «pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad» (51a17-18). Ni una acción única se constituye por alu-

sión a las *acciones* de uno solo: «hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única» (51a19-20). Hay que distinguir, pues, por una parte, las acciones en que el sujeto es activo, de la infinidad de cosas que pueden sucederle a uno sin que él intervenga activamente; por otra parte, las acciones todas de un sujeto, de aquellas que configuran una acción única. Homero parece haber visto bien esto —escribe Aristóteles—, pues, «al componer la *Odisea*, no incluyó todo lo que aconteció a su héroe, por ejemplo, haber sido herido en el Parnaso y haber fingido locura cuando se reunía el ejército, cosas ambas que, aún habiendo sucedido una, no era necesario o verosímil que sucediera la otra; sino que compuso la *Odisea* en torno a una acción única» (51a25ss.)¹¹. Así, entre todas las acciones de Ulises, sólo aquellas que están enlazadas unas con otras conforme a la necesidad o verosimilitud constituyen una acción única. Luego la unidad de acción consiste, para Aristóteles, en una sucesión verosímil o necesaria de los elementos (hechos, acciones...) que abarca.

La unidad de la fábula, por su parte, requiere que los hechos que contiene estén trabados entre sí de tal manera que, realizado uno, los demás se realicen necesariamente o, al menos, de modo verosímil. Tampoco este requerimiento es una ley de la composición dramática que Aristóteles establece de manera más o menos gratuita, sino que se funda en la esencia o naturaleza (*ousía*) de la poesía trágica que, según hemos considerado más arriba, es «imitación de una acción». Es preciso, por tanto, que la fábula o composición de los hechos, «puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera» (51a32). Y puesto que la acción es *una* y los elementos que la componen se suceden *verosímil o necesariamente*, la fábula es también *una* y los acontecimientos que la integran se desarrollan igualmente según la *verosimilitud* o la *necesidad*.

Más arriba, donde tratamos la entereza de la acción imitada por la tragedia, veíamos cómo ésta consiste en tener principio, medio y fin; es decir, una distribución ordenada de los hechos integrados en la acción. Ahora, al considerar la unicidad de la acción, vemos que ésta consiste en un desarrollo de los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria. De esta manera, a la estructura de los acontecimientos propia de la acción completa, Aristóteles le atribuye una categoría o cualidad lógica que vertebra causalmente los hechos abarcados en la acción. La imitación trágica constituye, pues, una estructura lógicamente ordenada. Ello se advierte con claridad en varios pasajes de la Poética; así, por ejemplo, donde Aristóteles explana la diferencia entre fábulas simples y fábulas complejas: «De las fábulas o acciones simples¹², las episódicas son las peores.

¹¹ Contra lo que aquí afirma Aristóteles, en la *Odisea* sí se narra que un jabalí, en el monte Parnaso, hirió a Ulises mientras cazaba.

¹² Aunque esta cita corresponde al capítulo noveno de la *Poética*, la fábula simple no se define hasta el capítulo décimo (52a14-16). Esta manera de proceder no es extraña en Aristóteles, hace lo

Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria» (52a33-35).

García Yebra cita un pasaje de la *Metafísica* cuya consideración es interesante para comprender el alcance del pensamiento de nuestro autor: «La naturaleza, a juzgar por lo que puede verse, no parece ser inconexa como una mala tragedia» (1090b19). Y cuando define la fábula compleja, hace referencia explícita al orden causal de las partes: es compleja «aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas. Pero éstas deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímelmente. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan unas a causa de otras o que sucedan después de ellas» (52a16-21).

Hay, pues, en la teoría de la tragedia de Aristóteles un principio de racionalidad en el enlace lógico y ordenado de los episodios de la fábula que corresponde, según hemos insistido, a la entereza y unicidad de la acción imitada.

Aristóteles da un paso más por el camino de la racionalidad afirmando que la poesía —como imitación— en contraposición a la historia, tiene por objeto lo universal o general. Ahí radica la conocida y fecunda diferencia aristotélica entre poesía e historia.

LA TRAGEDIA, IMITACIÓN DE LO GENERAL

Dirigimos a continuación nuestro interés hacia lo *general*, objeto de la imitación poética, de la imitación trágica en definitiva.

Aristóteles no establece la distinción entre poesía e historia en cuanto a la forma, sino en su distinta naturaleza: «En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (...); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder» (51b1-5). Al poeta corresponde decir «lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad» (51a40). «La poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular» (50b6-7). «Es general —continúa— a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular qué hizo o qué le sucedió a Alcibiades» (50b7-11).

La poesía habla de un *tipo de hombres*, la historia de *hombres particulares*. Los nombres propios designan individuos concretos; la poesía en sí no los necesita. La poesía dramática es imitación de una acción. El poeta trágico no imita hombres particulares, sino tipos universales; estrictamente, ac-

mismo con la *peripecia* y la *agnición*, nombradas antes de ser definidas. «Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, (...) se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición» (52a14-16). «Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario» (52a22). «La agnición es (...) un cambio desde la ignorancia al conocimiento» (52a29-30).

ciones, y a causa de éstas a los que actúan¹³. En un poema dramático los nombres de los personajes son accidentales; lo esencial es la fábula, la estructuración de los hechos, la acción imitada. Si el poeta trágico en la antigüedad utiliza para sus personajes, generalmente, nombres que han existido o que cree que han existido; lo hace más bien para suscitar mayor credibilidad, dado lo extraordinario de los acontecimientos trágicos¹⁴.

Hemos visto cómo Aristóteles establece la distinción entre el quehacer del poeta y el del historiador en que el primero dice lo general, mientras que el segundo dice lo particular. La distinción se establece, pues, entre un *tipo de hombres* y un *hombre singular*; entre lo *universal* y lo *particular*; entre dichos o hechos posibles «según la verosimilitud o la necesidad» (51a40) atribuidos a un tipo *de hombres* y lo que dijo, lo que hizo, lo que aconteció a un individuo concreto. Por nuestra parte añadimos que, así como la historia no contempla todo lo que ha sucedido sino aquellos hechos pasados que, por haber influido notablemente en el devenir histórico de los hombres, constituyen auténticos acontecimientos, tampoco la poesía dramática recoge todo «lo posible según la verosimilitud o la necesidad», sino aquello que posee un íntimo valor estético. Esta idea no es ajena al pensamiento del Estagirita. En efecto, cuando Aristóteles dice que la tragedia es imitación de una acción esforzada (49b24), el adjetivo «esforzada» hace referencia al objeto de la imitación poética, a la acción imitada y la distingue de otras acciones cualesquiera.

«Lo posible según la verosimilitud o la necesidad», valioso estéticamente, puede, obviamente, encontrarse en lo sucedido; es decir, en lo particular, en el dominio de la historia. Vidas concretas pueden constituir *tipos universales* y, por ende, materia poética excelente. La historia de la literatura ofrece innumerables ejemplos de obras inspiradas en la vida de insignes hombres. Que entre lo sucedido encuentra el poeta inspiración lo vio Aristóteles: «y si en algún caso (el poeta) trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta» (51b29ss.)¹⁵. A la historia —había afirma-

¹³ Cf. *Poét.* 50b3-4.

¹⁴ El fundamento de esta práctica lo expone Aristóteles en su profundo y conciso lenguaje: «Pero en la tragedia se atienen a nombres que han existido; y esto se debe a que lo posible es convincente; en efecto, lo que no ha sucedido, no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible» (51b15-19).

¹⁵ Es este un pasaje contradictorio, difícil de interpretar. Es evidente que, atendiendo al contexto, donde escribe: «pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible», más bien hay que pensar que nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo general, a lo posible según la verosimilitud o a la necesidad, que es el objeto de la poesía. Pues, según el mismo Aristóteles ha escrito más arriba (lín. 17-19), «lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible»; por lo tanto, afirmar que algunos sucesos se ajustan a lo verosímil y a lo posible es una redundancia.

do más arriba— atañe decir lo particular; a la poesía, lo general. Pero lo *general* no se opone a lo *real*. Ni tampoco «lo posible según la verosimilitud o la necesidad» excluye la realidad; antes bien, hace referencia a ella.

LA TRAGEDIA, IMITACIÓN DE UNA ACCIÓN QUE INSPIRE TEMOR Y COMPASIÓN

La tragedia, en la teoría aristotélica, no es imitación de una acción cualquiera. En la *Poética* se lee en varios lugares que la tragedia imita acciones que inspiran temor y compasión. En la definición, *temor y compasión* aparecen como los medios a través de los cuales se «lleva a cabo la *kátharsis* de tales afecciones». «La imitación —afirma Aristóteles refiriéndose a la imitación trágica— tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión» (52a1-3). En el capítulo XI, donde trata de las partes de la fábula, —agnición, peripecia y lance patético— escribe que la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia; pues es la más propia de la fábula y la más conveniente a la acción ¹⁶ precisamente porque juntas suscitan temor y compasión, «y de esta clase de acciones es imitación la tragedia según la definición» (52a30-b). Y en 52b32-33 dice que la composición de la tragedia más perfecta debe ser «imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión (pues esto es propio de una imitación de tal naturaleza)». Insistimos una vez más, como insiste Aristóteles en el paréntesis que acabamos de leer, que el *deber ser* de la composición poética responde al *ser* de la tragedia, es decir, a su naturaleza o *ousía*.

Una acción completa, esforzada y de cierta amplitud, y que inspire temor y compasión... ¡He aquí el objeto de la imitación trágica en Aristóteles!

¿Qué es el temor? ¿Qué es la compasión? Ciertamente todos tenemos una idea de qué son temor y compasión, pero quizá no sea lo suficientemente profunda para permitir una reflexión aplomada, un diálogo fecundo con la obra de Aristóteles. El filósofo, todo aquel que piensa acerca de las realidades humanas, debe aquilatar ajustadamente los conceptos que maneja en su quehacer; pues éstos iluminan el camino que conduce hacia el fondo de las realidades que estudia, hacia el suelo firme donde se puede pisar gravemente sin miedo a resbalar, donde se toma posesión teórica de la realidad.

La compasión (del latín *compassio*), según el *Diccionario de la Lengua española*, es un «sentimiento de conmiseración y lástima que se tiene hacia quienes sufren penalidades o desgracias». Por tanto es un sentimiento, un estado de ánimo afligido por un suceso triste o doloroso que afecta a otra persona. Es importante reparar en la referencia al otro, al *distinto*.

¹⁶ Cf. *Poét.* 52a30-b y supra, nota 12.

En *Retórica* encontramos un pasaje dedicado a la compasión que añade otros matices interesantes: *Ret.* B 8, 1385b13-1386b8. Allí leemos que la compasión es «cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno de los suyos, y esto, cuando se muestre cercano» (85b13-16). La compasión, según Aristóteles, se refiere al inocente; a quien no merece recibir el mal que se compadece. Agrega que para sentir compasión es necesario hallarse en situación consciente de contingencia frente al mal contemplado; uno mismo o alguno cercano. Esta circunstancia hace que el *distinto* no sea *distante* sino *próximo*. Es claro que sentimos más hondamente conmiseración del desconocido que muere en accidente de tráfico que del desconocido que muere de inanición en el Tercer Mundo; pues frente al primer mal nos hallamos en situación consciente de que puede sucedernos a nosotros o a alguno de los nuestros; mientras que el segundo mal no es probable que lo suframos los habitantes del mundo occidental. El automovilista malogrado nos es *próximo*. El habitante del *Tercer Mundo* nos es distante. Por otra parte, el mal que se compadece ha de mostrarse cercano. Se refiere Aristóteles a la cercanía en el tiempo, pues los sufrimientos alejados en el pasado o en el futuro, por no recordarlos ni temerlos, no inspiran compasión.

El temor (del latín *timor*), siempre según el Diccionario académico, es una «pasión del ánimo que hace huir o rehusar las cosas que se consideran dañosas, arriesgadas o peligrosas». Es el «recelo de un daño futuro». Por lo tanto, es un sentimiento que hace referencia al tiempo futuro, mas no un afecto de pasión contrario a la acción; pues, a pesar de que el Diccionario define *temor* como *pasión*, afirma que mueve a evitar las cosas desfavorables.

También en *Retórica* dedica Aristóteles un pasaje al temor: *Ret.* B 5, 1382a21-1383a12. En él encontramos igualmente el temor referido al tiempo futuro, pero no muy lejano: el temor es «cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males, por ejemplo que uno vaya a ser injusto o tardo, sino los que pueden causar grandes penas o destrucciones, y éstos, cuando no parecen lejanos, sino tan próximos como si estuvieran a punto de suceder» (86a21-26). En efecto, no tememos lo muy lejano, sino lo inmediato; «todos —el ejemplo es de Aristóteles— saben que han de morir, pero, como no está próximo, no se preocupan» (86a27).

Así, pues, según Aristóteles, el temor se refiere al futuro próximo. Tampoco se temen todos los males, sino aquellos que parezcan tener poder para causar «grandes penas o destrucciones». «Es temible —afirma— todo aquello que, al sucederle o amenazar a otros, mueve a compasión» (82b26-27). Por lo que atañe a la disposición en que se halla el que teme, es necesario, de igual manera que hemos visto respecto a la compasión, que se encuentre en situación consciente de contingencia frente a lo temido. En esto difiere el temor de la

temeridad; ésta se arroja a los peligros¹⁷ sin meditado examen de ellos. En la *Poética*, respecto a la generación del temor propia de la imitación trágica, añade Aristóteles que el temor se refiere al que nos es semejante¹⁸; quiere decir al que es moralmente semejante a nosotros, «el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad» (53a7-9).

Según hemos considerado en el comienzo de este párrafo, no basta que la acción imitada por la fábula trágica sea una e íntegra. Debe excitar el temor y la compasión, y esto, no por casos fortuitos, sino por acontecimientos que tengan lógica dependencia unos de otros. Las situaciones que inspiran temor y compasión —escribe Aristóteles— «se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras» (52a3-4), es decir, cuando se trata de situaciones unidas por un nexo de causalidad que sorprenden al espectador. Para Aristóteles estas circunstancias extraordinarias pero no casuales tienen más carácter maravilloso que las que proceden de azar o fortuna, suscitan mayor admiración en el espectador. Aun los mismos efectos de lo fortuito resultan más asombrosos cuando parecen previstos y ordenados por una voluntad superior, «por ejemplo cuando la estatua de Mitis en Argos, mató al culpable de la muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo» (52a8-9). De este modo, el enlace lógico de los acontecimientos en la acción se nos muestra, en la teoría del Estagirita, como un medio para lograr el fin de la acción: excitar el temor y la compasión.

Las situaciones sorprendentes que inspiran temor y compasión aparecen como realidades emergentes en el doble sentido del adjetivo *emergente*; a saber, como realidades que brotan repentinamente, que entran en escena imprevisiblemente y tienen su principio en el devenir causal de los acontecimientos de la fábula. Este doble carácter emergente es responsable de la doble capacidad sorprendente y conmovedora de las situaciones *sorprendentes causales que inspiran temor y compasión*. Capacidad sorprendente en tanto que dichas situaciones hacen acto de presencia de manera extraordinaria y, en un primer momento, incomprensible. Capacidad conmovedora en cuanto que, transcurrido ese momento primero, se muestran lógicamente entreveradas en el desarrollo de los acontecimientos, develando el nexo causal de la fábula que es la condición de posibilidad del proceso catártico que se efectúa a través de la compasión y el temor. Sobre el nexo causal de los hechos de la fábula como condición de posibilidad del proceso catártico, volveremos cuando estudiemos el valor catártico que Aristóteles atribuye a la tragedia. Por el momento, baste señalar que la ligazón causal de los hechos en la fábula, de la que nacen las situaciones que inspiran temor y compasión, supone una racionalidad, un

¹⁷ El peligro es la proximidad de lo temible. Cf. *Ret.* 82a32-33.

¹⁸ Cf. *Poét.* 53a1-5.

λόγος τραγικός que es condición de posibilidad teórica de cualquier valor práctico que se atribuya a lo trágico.

Ahora comprendemos por qué Aristóteles dice que el temor y la compasión deben nacer de la estructura de la fábula. En efecto, si el fin de la imitación trágica es una acción íntegra que inspira temor y compasión, y éstos se producen sobre todo a partir de aquellas situaciones sorprendentes unidas al entramado causal de los hechos de la fábula, es preferible que dichas situaciones nazcan de la estructura misma de los hechos que de otras partes de la tragedia como, por ejemplo, del espectáculo. El espectáculo es un modo de imitar. Junto a la elocución y la melopeya —que son medios de imitación—, constituye el elemento externo que se diferencia de aquellos otros elementos internos —la fábula, los caracteres y el pensamiento— que hacen referencia al fin de la tragedia que es imitación «de una acción y de una vida» (50a16). Es aquello que, en la representación teatral, se ofrece a la vista. En palabras de Aristóteles, «es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores» (50b18-19), ya que ésta se encuentra en la fábula a la que Aristóteles llama «el principio y como el alma de la tragedia» (50a38)¹⁹. Producir el temor y la compasión mediante el espectáculo es, pues, menos artístico que hacerlos surgir de la estructura misma de la fábula y, además —añade Aristóteles con simpático sentido del ahorro— exige gastos²⁰.

LA TRAGEDIA, MEDIANTE COMPASIÓN Y TEMOR, LLEVA A CABO LA KÁTHARSIS DE TALES AFECCIONES

Terminado nuestro recorrido a través de los conceptos fundamentales que articulan la definición propiamente dicha de la tragedia (mímesis, acción, temor y compasión), llegamos a la cláusula adicional a dicha definición: «mediante compasión y temor lleva a cabo la *kátharsis* de tales afecciones»²¹.

Este condensado pasaje ha dado lugar a discusiones inacabables. Pocos textos de la literatura griega habrán suscitado tanta controversia como él. En la *Bibliografía de la Poética de Aristóteles* publicada por L. Cooper y A. Gude-

¹⁹ Estas palabras resuenan con tono desafiante si consideramos algunas producciones cinematográficas de nuestros días, tan dadas a la mera seducción sensible del espectador a través de inverosímiles efectos especiales de índole técnica que nada tienen que ver con el arte. En ellas, con frecuencia, el espectador no encuentra sino espectáculo, y en vano busca interés humanístico.

²⁰ Cf. *Poét.* 53b7-8.

²¹ «δι' ἔλεού καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων πάθηματων κάθαρσιν» (49b27-28).

man en 1928²², completada por M. T. Harrick en 1931²³ y por F. G. Else en 1955²⁴, se encuentra abundantísima información sobre los problemas que ha planteado la investigación de la catarsis aristotélica y las innumerables posiciones tomadas ante ellos. En el tiempo transcurrido desde entonces se han conocido otras nuevas.

κάθαρσις

Después de haber considerado los diversos lechos semánticos del término *kátharsis* a lo largo de la religión y el pensamiento griegos desde los orígenes hasta la obra de Aristóteles, distinguimos en él tres líneas principales de sentido: fisiológico, religioso y psíquico.

En sentido fisiológico, el término *kátharsis* pertenece propiamente al lenguaje técnico de la medicina y corresponde al español *purgamiento* o *purgación*, que es el sentido de *catarsis* que recoge el *Diccionario de la Lengua española* en su cuarta acepción: «Expulsión espontánea o provocada de sustancias nocivas al organismo». Este sentido, originariamente fisiológico, puede extenderse incluso al reino vegetal, aplicado, por ejemplo, a la poda de las vides.

En sentido religioso, *kátharsis* corresponde al español expiación o purificación, del latín *purificatio* y éste, de *purificare*; de *purus* y *facere*, es decir, hacer puro que, desde el primer sentido material de «quitar de una cosa lo que le es extraño, dejándola en el ser y perfección que debe tener según su calidad»²⁵ pasa, a través de la extensión a una cosa no material, al sentido propiamente religioso de liberación de ciertas impurezas y culpas merced a la ejecución de ceremonias o sacrificios prescritos por la ley o la costumbre religiosa.

Por último, *kátharsis* posee un sentido psíquico, relativo al alma. Prevenimos a continuación la objeción que consistiría en reprocharnos la ausencia de precisión en nuestro empleo de la palabra *alma*. Utilizamos un término tan vago como es *alma*, grávido de ecos que proceden de toda la historia de la civilización occidental, desconsiderando —quizá con ligereza— la dificultad que entraña nuestra elección por mor de conservar su riqueza significativa. También, con ánimo de distinguir el sentido psíquico de la *kátharsis* que tratamos de exponer, proveniente de los antiguos griegos, del empleo y, por ende,

²² Cf. *A Bibliography of the Poetics of Aristotle*, Yale, 1928.

²³ Cf. «A Supplement to Cooper and Gudeman's Bibliography of the Poetics of Aristotle», *American Journal of Philosophy*, LII (1931), pp. 168-174.

²⁴ Cf. «A Survey of works on Aristotles' Poetics», *The classical weekly*, XLVIII (1955), pp. 173-182.

²⁵ Cf. *Diccionario de la Lengua española*. Real Academia española.

de la significación particular que de la catarsis ha hecho la psicología; especialmente los psicoanalistas, sobre todo, Breuer y Freud, que utilizan el término para designar la operación psiquiátrica que consiste en traer a la conciencia una idea o un recuerdo cuya represión produce problemas mentales, y liberar así al sujeto.

El sentido psíquico de *kátharsis* es análogo al sentido médico o fisiológico: así como se purgan los humores dañinos del cuerpo para evitar o curar enfermedades, también se purgan las pasiones del alma para curarla de sus dolencias.

En el *Corpus* aristotélico nos encontramos ante dos empleos del término (Poét. 29b27-28, Pol. 8,7, 41b32-42a16), aplicado cada uno a objetos tan característicos como la tragedia de una parte, y la música sacra y la música dramática, de la otra. Objetos del arte que hacen pensar en un empleo peculiar del término irreductible a los sentidos precedentes, un empleo estético. Por otra parte, en el *Index Aristotelicus* de Bonitz 354b22-355a32 pueden verse numerosos ejemplos del uso de *kátharsis* como término propiamente técnico del lenguaje de la medicina. Ambos usos (estético y médico), aparentemente diversos, de la palabra *kátharsis* en la obra del Estagirita, dificultan la labor del traductor de Aristóteles; especialmente, cuando éste vierte los textos referidos al arte citados más arriba. García Yebra utiliza *purgación* en sentido moral y anímico para verter el griego *καθαρσις* en los citados pasajes. Sin embargo, dada la peculiaridad estética del empleo del término en estos pasajes, preferimos conservar la transliteración *kátharsis* o su equivalente español *catarsis* que, en la segunda acepción del Diccionario, recoge de la cláusula aristotélica el efecto propio de la tragedia en el espectador. Ambos nos parecen más asépticos que cualquier otra traducción. Traducir implica cierta interpretación. Supone cierta elección, más o menos consciente, entre alguno de los tres sentidos (médico, religioso o psíquico) expuestos y, en tanto que elección de uno, abandono de los otros. Pero, ¿acaso —puede preguntarse el lector— no es conveniente la interpretación?, ¿no podemos preguntar qué quiso decir exactamente Aristóteles al escribir que la tragedia, mediante la compasión y el temor, opera una catarsis? Por supuesto que sí. No sólo es conveniente interpretar, sino necesario si pretendemos alcanzar un conocimiento cabal de los textos. Mas, precisamente por esto, hemos de explanar y conservar los diversos matices adheridos a las palabras fundamentales que el autor eligió —suponemos que no de manera irreflexiva— para expresar sus ideas.

El problema no está, sin embargo, solucionado. Si recordamos la cláusula adicional, surge inmediatamente la pregunta: ¿de qué afecciones se trata? ¿Cuál es el objeto de la catarsis? ¿Son, acaso, el temor y la compasión? Pensamos que no, aunque una lectura superficial de la cláusula hace pensar que «tales afecciones» son la compasión y el temor. Esta cuestión ha sido largamente discutida por los intérpretes de Aristóteles. Entre ellos encontramos generalmente dos posiciones contrarias que se repiten en el curso de los siglos: por una parte,

aquellas que defienden que el fin de la tragedia es, mediante la compasión y el temor, borrar del ánimo esas mismas afecciones; por otra parte, aquellas que estiman que la operación catártica llevada a cabo por la tragedia no tiene por objeto el temor y la compasión, sino otras afecciones del tipo de las que suelen sufrir los personajes trágicos.

Son razones filológicas —referidas a la estricta interpretación de la frase aristotélica, tal como ha llegado hasta nosotros— y de coherencia hermeneútica las que nos llevan a pensar que la catarsis aristotélica no tiene por objeto la compasión y el temor.

Desde el punto de vista de la filología, pensamos con García Yebra que temor y compasión son causas de un movimiento cuyos efectos son el objeto de la operación catártica, y que τῶν τοιούτων παθημάτων debe entenderse aquí como «de tales afecciones», es decir, «de este tipo de afecciones», y no como «de estas dos afecciones». Así, temor y compasión son medios para producir la operación catártica en el espectador o lector cuyo agente es la tragedia²⁶.

EL SENTIDO TRÁGICO-ESTÉTICO DE LA CATARSIS ARISTOTÉLICA

Hasta ahora hemos examinado los conceptos fundamentales que entran en juego en la definición aristotélica de la tragedia con intención de iluminar nuestro objeto de estudio: la catarsis aristotélica en la poesía dramática trágica. De esta manera hemos ido sucesivamente considerando que, para Aristóteles, la poesía dramática trágica es *imitación de una acción completa y entera que suscita temor y compasión mediante los que opera en el espectador la catarsis del tipo de afecciones que sufren los personajes trágicos*.

De los distintos sentidos del término catarsis en el pensamiento griego anterior a Aristóteles, ninguno se ajusta plenamente al empleo que nuestro autor hace de él en la *Poética*. Aquí aparece por primera vez vinculado a la poesía dramática trágica. Por eso postulamos un núcleo semántico heterogéneo que denominamos *trágico* por su relación a la tragedia. *Sentido trágico*, pues, de índole estética dada la condición de arte de la tragedia. La heterogeneidad del *sentido trágico-estético* de la catarsis aristotélica que postulamos, evidentemente, no quiere decir que no guarde relación alguna con las significaciones previas — fisiológica, religiosa y psíquica—. Más arriba hemos comentado que es razonable pensar que Aristóteles no eligió el término irreflexivamente. Lo que queremos subrayar es la novedad y la originalidad del uso aristotélico del término en

²⁶ Cf. op. cit., pp. 379 ss.

la *Poética* que lo hacen irreductible, sin más, a los anteriores. Simplemente pensamos que aquel espíritu inquieto que fue Aristóteles, aquel observador penetrante de todo cuanto lo rodeaba descubrió en el teatro trágico un oscuro pero cierto valor, y lo nombró. Para ello, usó uno entre los nombres que disponía: κάθαρσις. En nuestra interpretación hacemos hincapié, sobre todo, en la teoría de la tragedia de nuestro autor y en el descubrimiento de ese valor catártico; más que en la expresión del mismo en su obra, pobremente representado por otra parte.

La clave de bóveda de la teoría aristotélica de la tragedia y de la catarsis es la racionalidad. La teoría del arte como imitación, que es el principio fundamental sobre el que descansa el modelo explicativo de la tragedia ofrecido en la *Poética*, descubre una base racional en el ser, en el proceso creador y en la contemplación artísticas. En efecto, la poesía es imitación; el poeta es poeta por la imitación; y es natural que todos disfrutemos con las obras de imitación, entre otras causas, porque aprender agrada muchísimo a todos, no sólo a los filósofos²⁷.

La acción imitada, según hemos visto, es entera: tiene principio, medio y fin; es decir, posee una estructura ordenada conforme a razón. La unidad de acción, por su parte, consiste en una sucesión verosímil o necesaria de carácter racional.

La poesía, a diferencia de la historia que trata lo particular, habla de lo general. De aquí que la poesía sea algo más filosófico y más grave o más profundo que la historia, porque la poesía expresa principalmente lo universal, y la historia lo particular. Y lo general constituye el objeto más propio e íntimo del conocimiento humano.

La poesía dramática trágica es imitación de una acción completa que inspira compasión y temor; y éstos nacen de la estructura misma de la fábula. Las situaciones que suscitan temor y compasión surgen lógicamente entreveradas del desarrollo causal de los acontecimientos de la fábula.

Por otra parte, hemos de considerar también el yerro trágico en Aristóteles. En la *Poética*, hamartía aparece en dos ocasiones: en 53a8-10, donde Aristóteles dice que el héroe trágico no debe ser un hombre que sobresalga por su virtud y justicia, ni caer en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro; y en 53a16, donde precisa que ha de ser un gran yerro.

García Yebra comenta que «el yerro no implica aquí maldad, sino ignorancia, pero ignorancia nociva para el que la sufre»²⁸, y cita dos pasajes de Aristóteles en los que encontramos esa significación: *Et. Nicom.* 6, 48a3-4 donde leemos que «la incontinencia es reprobada no solo como yerro, sino también

²⁷ Cf. *Poét.* 48b9ss., 48b12ss. y 51b28.

²⁸ Cf. op. cit., p. 284.

como cierta maldad», y *Ret. a Alej.* 5, 27a34, donde se afirma que «hacer por ignorancia algo nocivo hay que decir que es un yerro». La magnitud del yerro la interpreta por referencia a las consecuencias del mismo.

Teniendo en cuenta los dos pasajes citados, la traducción de *hamartía* por *yerro* nos parece acertada. La palabra castellana *yerro* significa «falta o delito cometido por ignorancia (...) contra las leyes divinas y humanas». No obstante, la palabra *error*, «acción desacertada o equivocada», que no se refiere explícitamente a falta alguna contra norma o precepto de ninguna naturaleza, nos parece más fiel portadora del concepto aristotélico de *hamartia*. Entendemos la *hamartia* como una acción desacertada, de consecuencias extraordinariamente dañinas y realizada con ignorancia particular acerca de los resultados nocivos que entraña.

Esto supuesto, la fábula trágica se muestra como la develación del proceso lógico —causalmente entreverado— que une íntimamente la acción desacertada del héroe —*yerro trágico*— a su luctuoso fin; es decir, como la mostración de las consecuencias nocivas del error trágico que, aunque ignoradas, se suceden necesariamente. La necesidad que vertebra el proceso trágico no es externa a éste; no se trata de una determinación en sentido fatalista, sino que tiene su origen en la acción desacertada y se desarrolla a lo largo de dicho proceso conforme a la lógica interna de los procesos fundamentales de la vida humana.

Descubrimos, pues, un hilo de carácter racional que va ensartando los conceptos fundamentales de la definición aristotélica de la esencia de la tragedia hasta que, finalmente, alcanza la cláusula adicional y la engarza a ella. Nuestra interpretación consiste en explicar ese engarce, esa última puntada. La hebra que hace posible dicha unión es lo que más arriba hemos llamado *λόγος τραγικός*.

El *logos trágico*, como hemos adelantado, es condición teórica de la posibilidad de cualquier valor práctico que se atribuya a lo trágico, ya que es, igualmente, condición de inteligibilidad de la imitación trágica. La fábula se nos muestra como la develación de ese *logos* que posibilita el proceso catártico en el espectador, en el cual compasión y temor son, respectivamente, despertador y motor. Este es el sentido de la interpretación que de esta idea aristotélica hace Corneille en el *Deuxième discours sur le poème dramatique*: «La piedad ante un mal en el que vemos caer a nuestros semejantes nos lleva al temor de que uno parecido nos suceda; este temor, al deseo de evitarlo, y este deseo, a purgar, moderar, rectificar e incluso erradicar en nosotros la pasión que, a nuestro parecer, precipita en la desdicha a quienes compadecemos»²⁹.

²⁹ «La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables, nous porte à la crainte d'un pareil pour nous, cette crainte au désir de l'éviter, et ce désir à purger, modérer, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur les personnes que nous plaignons». Corneille, P., *Œuvres*, vol. I, pp. 52-53. La traducción es nuestra.

El poema trágico posee un valor teórico-intelectual. La mortificación trágica del héroe está ligada a la adquisición de un saber. Este valor teórico del poema es, precisamente, la condición de posibilidad de otro valor, de carácter práctico: el valor catártico. La tragedia posee valor catártico en tanto que muestra al espectador un proceso causal: la acción imitada. Proceso que no es de carácter individual, referido estrictamente a éste o a aquel personaje; sino universal, como universal es el objeto de la poesía.

En la obra trágica hay, pues, un paso desde el desconocimiento hacia el conocimiento. Pero ese conocimiento no libera al héroe de la destrucción; sin embargo, ofrece al espectador la posibilidad de purificación en la medida en que revela el encadenamiento ineludible que media entre el error trágico y el trágico fin. Mientras que sobre las tablas del escenario el héroe sucumbe víctima de su error e ignorante de sus consecuencias, en el patio, el espectador advierte la ligazón fatal que une el error trágico al desgraciado fin del héroe.

Por otra parte, la catarsis es posible gracias a la distancia que instaura la ficción mimética. No hay que olvidar que la noción de mimesis es fundamento de toda la reflexión aristotélica sobre el arte. En efecto, en la teoría aristotélica no es sólo la tragedia, a la que se le atribuye demasiado unilateralmente el efecto catártico, sino también la *mimesis*, la que se nos presenta como realizadora de este efecto. La mimesis instaura una distancia de perspectiva entre la representación teatral y el espectador que permite superar la reacción de abatimiento que produciría en el espectador una situación trágica si no fuese mediada por la distancia que instaura la ficción mimética.

En efecto, así como lo sublime es admirable por su grandeza y su poder, lo trágico es sobrecogedor; pero no es horrible para quien lo contempla. Si el espectador sintiera horror, no sería posible la fruición estética ni la liberación catártica. Quien, desde la seguridad que ofrece un rompeolas, admira la tremenda fuerza del mar embravecido puede hacerlo estéticamente. En cambio, si es un navegante que ve amenazada su vida, la inmersión en el horror hace imposible el goce. Es, pues, necesaria a la contemplación estética cierta *distancia*, la que requiere el desinterés que es propio de lo estético.