ESCORIAL

REVISTA DE CULTURA Y LETRAS

MADRID

MARZO 1943

LA ACCION CATARTICA DE LA TRAGEDIA
O
SOBRE LAS RELACIONES ENTRE LA POESIA Y LA MEDICINA

POR

PEDRO LAÍN ENTRALGO

En el curso de un trabajo acerca de *La obra de Segismundo Freud,* parte principal de un volumen de *Estudios de Historia de la Medicina y de Antropología Médica,* ahora en prensa, he tenido que tratar ampliamente el problema de la acción catártica del lenguaje. Al conjunto de cavilaciones sobre ese problema pertenecen las páginas que siguen.

PARTAMOS de la famosa definición aristotélica de la tragedia: "Es la imitación de una acción levantada y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado en su especie conforme a las diversas partes, ejecutada por personas en acción y no por medio de relato, y que, por obra de la piedad y el temor, opera la purgación *(kátharsis)* de tales pasiones *(pathémata).*" *(Poet.,* 1449 b 24 sqq.). La tragedia, como toda poesía, es imitación, *mímesis;* pero se distingue de los restantes géneros por la índole del objeto imitado (una acción humana levantada o esforzada), por los medios de que se vale para la imitación (los reúne todos: armonía, ritmo y discurso) y por el modo de llevar a cabo su imitadora representación (la acción y no el relato).

Pero, sobre todo, por producir en el espectador una específica *hedoné* — un "placer" peculiar — y una *kátharsis*, una purgación o purificación de las dos pasiones que en su alma suscita: la piedad y el temor.

Llegamos con ello a la cuestión crucial de la *Poética*, la catarsis trágica. "Apenas habría en la literatura universal un pasaje de igual extensión, sobre el cual se haya vertido tal diluvio de escritos", dice Gudeman en su edición crítica de la *Poética* (1). "No hay en la literatura griega un pasaje más célebre que las diez palabras de la *Poética* relativas a la catarsis", escribe Hardy en el prólogo de la suya (2). Desde los tratadistas del Renacimiento (Robortelli, Vettori, Castelvetro) y los preceptistas franceses y alemanes de los siglos XVII y XVIII (Batteux, Chapelain, Scudéry, Lessing...) hasta nuestros días (Pohlenz, Howald, Finsler, Temkin, Bywater...), pasando por los decisivos trabajos de J. Bernays y H. Weil, en pleno siglo XIX, no hubo punto de reposo para tan asenderada cuestión. Sólo el estudio de J. Bernays (3) suscitó hasta 150 trabajos diversos, en los que se tomaba actitud frente a su famosa interpretación (4). Sería totalmente inadecuado a la índole de mi actual trabajo que yo intentase una exposición más o menos ordenada de tal fárrago filológico y exegético. Basta a mis fines una apretada sinopsis de las

---

(1) *Aristoteles Poetik mit Einleitung, Text und Adnotatio critica, exegetischem Kommentar, kritischem Anhang und Indices nominum, rerum locorum*, von A. Gudeman. Berlín y Leipzig, 1934, pág. 167.

(2) *Aristote, Poétique, Texte établi et traduit par J. Hardy*. París, 1932 (Col. G. Budé), pág. 16.

(3) El fundamental estudio de J. Bernays, aparecido en las Memorias de la Academia de Breslau en 1857, fué luego reimpreso en *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*. Berlín, 1880.

(4) Escribía el bueno de D. Juan Valera, con su castiza e inteligente familiaridad, acerca de la purificación de los afectos: "palabras de Aristóteles que cada cual entiende a su modo". *Obras completas*, II, pág. 73 (Ed. Aguilar, Madrid, 1942).

actitudes cardinales; en ellas se reflejan, a través de un saber filológico más o menos extenso y fino, las diversas orientaciones hermenéuticas que ha ido imponiendo al hombre europeo la historia de su espíritu.

Los comentaristas del Renacimiento interpretaban el efecto favorable de la catarsis como un endurecimiento frente a las vicisitudes de la vida, producido por la familiaridad con los espectáculos que nos llenan de temor y piedad. Los preceptistas y dramaturgos franceses del XVII, más píos, extienden la acepción de la catarsis a todas las pasiones —contra la expresa limitación del texto aristotélico— y la interpretan como una purificación moral del individuo. Corneille piensa que el espectáculo de la tragedia nos incita a "purgar, moderar, rectificar e incluso desarraigar en nosotros la pasión que sume ante nuestros ojos en la desgracia a las personas que compadecemos". Tal vez determinase esta orientación moral en la tarea interpretativa la influencia de Platón, para el cual era la catarsis un concepto religioso y moral, "un arte discriminatorio que elimina lo malo y deja lo bueno".

En el siglo XVIII se inicia un giro hermenéutico. Comienza a recordarse la acepción médica de la palabra *kátharsis* (purgación de los humores) y se la entiende desde el punto de vista de la felicidad o del bienestar individuales. Batteux estima que "la tragedia nos da el terror y la piedad que nos gustan y les cercena ese grado excesivo o esa mezcla de horror que nos desplace". La atención se centra en la expresión "placer sin mezcla de pena", que Aristóteles considera como un fin inmanente de la tragedia (1). Bajo la influencia del positivismo, y a la vez que se afina y amplía la precisión filológica, llega a su cima el empeño por interpretar médicamente la catarsis de la tragedia. El prota-

(1) San Agustín alude muy expresamente en sus *Confesiones* (III, 2) a este placer *(voluptas)* que acompaña a la compasión *(patiebat ex eis)* producida por la tragedia en el espectador. El *ex eis* de San Agustín se refiere a los personajes trágicos.

gonista de esta orientación hermenéutica es Jacob Bernays. Para Bernays, la catarsis sería como un tratamiento homeopático del espectador mediante emociones provocadas, una especie de higiene del alma. Apóyase la interpretación de Bernays, aparte los textos hipocráticos y prehipocráticos en que aparece la acepción terapéutica de la catarsis, en tres pasajes distintos que él juzga muy demostrativos de su propia actitud: uno de la *Política* de Aristóteles, en que se habla de la acción catártica que producen los cantos de "acción" *(praktiká)* y los "de entusiasmo" *(enthousiastiká)* *(Polít.*, 1341 b 32 sqq.); otro de Iámblico, que interpreta la catarsis trágica, un poco al modo psicoanalítico, como la descarga de afectos retenidos y exaltados por la retención (Iámbl., *De myst.*, I, II); y otro de Proclo (o de Sorano), procedente de su comentario a la *República* de Platón y más difícilmente referible al discutido fragmento de la *Poética* *(in Plat. Rep.* I, 42). Mezclando con cierta arbitrariedad el contenido de todos estos pasajes, rompe Bernays con la interpretación moral de la catarsis aristotélica y la reduce a la pura idea de una satisfacción individual por mejor armonía de los humores, a un alivio acompañado de placer: "tomada concretamente la palabra *kátharsis* significa en griego una de dos cosas: *o bien* la expiación de una culpa por obra de ciertas ceremonias sacerdotales, una lustración; *o bien* la supresión o el alivio de una enfermedad a merced de un remedio médico exonerativo", tales son las palabras textuales de Bernays (1). Este carácter dilemático de la interpretación bernaysiana es el que determina su modo de entender la catarsis trágica.

La interpretación de Bernays, análoga a la coetánea de Weil, hizo época. Se la creyó hasta invulnerable. Escribía el filólogo Vahlen, con cierta intención profética, poco después de publicado el libro de Bernays: "Esta explicación de la catarsis ofre-

---

(1) Op. cit., págs. 12 y 92. Los subrayados son del propio Bernays.

cerá resistencia a toda objeción mientras se haga algún honor a la hermenéutica filológica" (1). Pero, contra toda predicción positivista, la interpretación de Bernays no se ha mantenido íntegra. La finura hermenéutica de los filólogos recientes ha ido desmontando los supuestos que la sirvieron de base. Se ha negado, por una parte, que exista una identidad entre la *kátharsis* de la *Política* y la de la *Poética:* su relación es de analogía, no de identidad. Se ha discutido a fondo la posibilidad de colacionar a este respecto los fragmentos de Iámblico y de Proclo. Pero, sobre todo, se ha deshecho la oposición dilemática entre las dos acepciones que Bernays mismo reconoce a la palabra griega *kátharsis*. El giro transpositivista que ha experimentado el espíritu del hombre y la consiguiente mejor comprensión de la religión y de la medicina griegas, han sido causa del cambio hermenéutico. Ya Rohde vió claramente el aspecto religioso, y no sólo ético, que la palabra *kátharsis* tiene en Platón: "A menudo habla Platón de la *kátharsis*, de la purgación o purificación a que el hombre ha de tender. Toma la palabra y el concepto de los teólogos y aun los levanta a más excelsa significación..." (2). Mas no sería esto suficiente, si Howald (3) y Temkin (4), cada uno por un lado —Howald como historiador y filólogo, Temkin como médico e historiador—, no hubiesen demostrado cumplidamente la común raíz religiosa y pitagórica de la *kátharsis* moral y de la *kátharsis* médica, y hasta el permanente acento religioso que esta última alberga en su entraña semántica. El propio Pohlenz, último valedor de la interpretación bernaysiana, la admitiría tal

---

(1) *Ges. Phil. Schrift*, I, 269. Cit. por Gudeman, op. cit., pág. 167.

(2) *Psyche*, tercera ed., Tubinga y Leipzig, 1903, t. II, pág. 281. Sobre la interpretación nietzscheana de la catarsis, véase lo que luego se dice.

(3) "Eine vorplatonische Kunsttheorie", *Hermes*, t. 54, 1919, págs. 187-207, y *Die griechische Tragödie*, 1930.

(4) "Beiträge zur archaischen Medizin", *Kyklos*, III, 1930, páginas 90-135.

vez como buena para el texto aristotélico, a condición de negar a Aristóteles (¡!) un cabal entendimiento del tan esencial trasfondo religioso de la tragedia griega (1).

Se impone, pues, la necesidad de intentar una comprensión más cabal del famoso paso aristotélico (2). Las diez palabras a que se refiere J. Hardy están todavía ahí, vírgenes a nuestra avidez hermenéutica y resistentes a un entendimiento definitivo de su sentido, a pesar de esta constante gigantomaquia en torno a la catarsis, como diría Platón. No soy yo, ciertamente, el llamado a dar la interpretación de la catarsis aristotélica adecuada a la madurez científica y espiritual de nuestro tiempo. Quede íntegro el empeño para los filólogos. Mas tal vez no sean inútiles a la hora de tal empeño las notas interpretativas que a continuación expongo, inferidas desde un punto de vista a la vez histórico y médico. Después de todo, también debemos tener voz y

---

(1) *Die griechische Tragödie*, Leipzig y Berlín, 1930, pág. 529 y siguientes.

(2) Tal comprensión sería ociosa si, como pretende Wilamowitz (*Einleitung in die griechische Tragödie*, tercera ed., Berlín, 1921, pág. 110), no fuese posible utilizar ese "inestimable tesoro" de la *Poética* en que se menciona la catarsis trágica. "Ni Esquilo pretendió una acción catártica, ni los atenienses la esperaron jamás. Acaso el filósofo haya observado aguda y finamente la acción que ejercía una tragedia sobre el público o sobre él, en su solitaria lectura; pero tal acción fué desconocida para los poetas y para el público." En mi opinión, el argumento no concluye. Acaso los atenienses no llamasen *kátharsis* a la acción de la tragedia —lo cual, en todo caso, también es problemático—, pero esto no invalida la cuestión capital: ¿En qué consiste propiamente esa acción de las dos pasiones trágicas que Aristóteles llama *kátharsis* en su definición de la tragedia? ¿Qué quiere decir Aristóteles con esa expresión? *That is the question*. El mismo Wilamowitz reconoce la acción educadora y edificante de la tragedia, aunque (*vide in*[illegible]) la atribuya a la condición de poeta de su autor, no a la de trágico. Tampoco me parece muy cierta la negación de una acción edificante *im ernsten Sinne* al culto dionisíaco primitivo, cuando éste, antes de la aparición de la tragedia, se limitaba al coro de sátiros. La investigación sobre los cultos dionisíacos posterior a la *Psyche* de Erwin Rohde parece indicar lo contrario.

voto los médicos cuando de interpretar una palabra médica se trata. He aquí tales notas, discreta y ordinalmente explanadas:

1.ª La interpretación de la *káthersis* aristotélica debe partir de un hecho fundamental: el esencial carácter religioso de la tragedia griega, desde Tespis hasta Eurípides y aun hasta las creaciones de los últimos trágicos. Por mucho que la tragedia se apartase del acento profundamente religioso que tenía en los venerables tiempos de Esquilo, siempre conservó en la mente del autor y en el ánimo de los espectadores su esencial vinculación a las tradiciones religiosas del pueblo helénico. "Servicio divino, parte del culto religioso del Estado griego", la define Pohlenz al comienzo de su libro antes citado. Debemos a Nietzsche, entre tantos extravíos de su genial embriaguez dionisíaca, los fundamentos de esta interpretación religiosa de la tragedia (1). Con lenguaje menos arrebatado y filología más positivista, no dejó de reconocer Wilamowitz, el primer adversario de la interpretación nietzscheana, este rasgo religioso y cultual de la tragedia griega (2). Pohlenz la llama "la figura más perfecta alcanzada por el éxtasis dionisíaco" (3). Sería, en suma, la configuración ática de las primitivas representaciones extáticas y orgiásticas que llevaba consigo el culto a Dionysos.

Este profundo carácter religioso de la tragedia, acentuado si

---

(1) Basta recordar los hermosos párrafos finales de *El nacimiento de la tragedia* y, sobre todo, su acorde terminal, la frase que un anciano ateniense diría a un extraño: "¡Sígueme hacia la tragedia, y sacrifica conmigo en el templo de ambas divinidades!" Esto es, de Dionysos y de Apolo. Pese a su embriaguez musical y dionisíaca, no olvidó Nietzsche el elemento "apolíneo" — lógico, verbal — de la tragedia.

(2) He aquí la definición de Wilamowitz, más atenta al problema histórico de la tragedia griega que a su sentido religioso. Una tragedia ática es "un trozo de la leyenda heroica, completo en sí mismo, tratado por un poeta en estilo elevado para que lo representasen un coro de ciudadanos áticos y dos o tres actores en el santuario de Dionysos, como parte integrante del culto público" (Wilamowitz, op. cit., pág. 108).

(3) Pohlenz, op. cit., pág. 9.

cabe por la índole heroica y tradicional de las fábulas que los grandes trágicos llevaron a la escena, da al autor trágico una peculiar significación en la comunidad helénica. El poeta se convierte en educador religioso de su propio pueblo. En el diálogo que Aristófanes hace sostener en *Las ranas* a Esquilo y a Eurípides, pregunta aquél: "¿Qué determina la grandeza del poeta?", e inmediatamente obtiene la adecuada respuesta: "Es el talento, el fin educador y nuestro oficio de hacer mejores a los hombres en nuestras ciudades." La vinculación entre la tragedia y la *polis* aparece aquí tan claramente como el papel educador del trágico. En otro pasaje habla Esquilo y dice: "Lo que para los niños es el maestro que les gobierna y educa, esto es el poeta para los adultos" (1). El poeta trágico, asentado sobre la tradición religiosa de su pueblo, va educando a los atenienses moral y religiosamente (2). Su oficio no es tanto deleitarles como esclarecer sus almas en orden a los más graves problemas y a las zonas más profundas de su destino helénico y humano; la misma belleza de su lenguaje y su representación no pasa de ser una nota externa de la sublime función que el poema trágico desempeña para el griego. El autor trágico griego, como el predicador entre los

---

(1) *Las Ranas*, 1.009 y 1.054.

(2) Con toda explicitud lo señala también W. Jaeger: "En él —habla del carácter político de la tragedia de Esquilo— está fundada su condición de educador, que alcanza a un tiempo a lo moral, religioso y humano..." (V. *Paideia*, I, Berlín y Leipzig, 1936, pág. 309.)

Por su parte, W. Nestle escribe que la tragedia "ofreció la posibilidad de patentizar el poder de la divinidad, incluso sobre el destino del hombre a la vez activo y doliente, y la de hacer más lúcida y profunda, más íntima y esclarecida, la religiosidad cultual de la burguesía ateniense" (*Von Mythos zum Logos*, Stuttgart, 1940, pág. 169).

También Wilamowitz reconoce expresamente este carácter didascálico y edificante del poema trágico griego (op. cit., pág. 110); pero, cosa inexplicable, lo atribuye a la condición de poeta del autor, no a su oficio de trágico. ¿Acaso pueden separarse en un autor dramático "el poeta" y "el trágico"? Por otro lado, el texto de Gorgias que más abajo se transcribe contradice rotundamente la opinión de Wilamowitz.

cristianos (1), va fijando en fórmulas expresas la conciencia religiosa e histórica de sus coetáneos; y a la vez, cumpliendo su oficio de educador, orienta y gobierna con su propia obra el curso histórico que ha seguido la actitud del griego ante su tradición y sus dioses. El poeta trágico es para el griego intérprete de su situación, vigía de su destino y timonel de su conducta. No puede entenderse de otro modo la distancia que por obra de dos solas generaciones separa la tragedia de Eurípides de la de Esquilo.

El problema viene ahora. ¿Debe tenerse en cuenta este esencial carácter de la tragedia griega para interpretar adecuadamente la *kátharsis* aristotélica? Si, como opina Pohlenz, fué ciego Aristóteles para esta realidad, no sería lícito traerla a colación en la tarea de entender la *Poética* del estagirita. ¿Es cierto, sin embargo, que la consideración aristotélica de la tragedia no pasa de ser una especulación estética y hedonística? ¿Debemos negar su condición de "auténtico esclarecedor de la tragedia ática" a un hombre —son palabras textuales de Pohlenz— "que no es ateniense ni ciudadano" y que "no dedica una sola palabra a decirnos que la tragedia desempeña un papel en el servicio divino y en el mundo de los héroes, ni siquiera que es representada en las fiestas de la *polis*, ni que el poeta trágico habla a su pueblo como delegado suyo"? ¿Fué por ventura Aristóteles no más que un vacuo y formal preceptista?

Hay en tal hipótesis dos fundamentales errores: uno, el de desligar la *Poética* del resto de la producción de Aristóteles, como si fuera un alegato en pro del "arte por el arte"; otro, el de desconocer el estilo expositivo propio de toda la obra aristotélica. Es la *Poética* un tratado muy concreto, en el cual su autor nos va a hablar, según su propia expresión, "del arte poético *en sí mismo* y de sus géneros". Basta pensar en el valor que cada palabra tiene en el apretadísimo estilo aristotélico para advertir

---

(1) La comparación procede de Pohlenz, loc. cit., pág. 17.

que ese "en sí mismo" excluye toda alusión a las relaciones externas del arte poético con otros componentes de la cultura y de la historia griegas. No olvidemos tampoco, por lo que a la tragedia atañe, que la definición de la *Poética* se refiere expresamente a la *esencia (ousia)* del poema trágico griego, no a su concreta realidad histórica. Y no es que Aristóteles viviese y pensase al margen de la vida histórica de los griegos; pero la relación entre el concepto que Aristóteles tiene de la tragedia y la vida religiosa de los atenienses, sólo puede captarse indagando, con una visión total de la obra aristotélica, el cabal sentido que para nuestro autor tuvieron cada uno de los conceptos que aplica a la descripción "científica" del poema trágico.

Nos dice repetidamente Aristóteles, por ejemplo, que el fin específico de la tragedia es producir el *placer* o la *fruición* que le es propio (1); y tal fruición es justamente "el placer que producen la piedad y el temor suscitados por una imitación..." (*Poét.*, 1453 b, 10-12). El fin último de la tragedia es, pues, su específica *hedoné*, y la *kátharsis* no pasa de ser una acción del espectáculo trágico en el alma del espectador y a tal último fin enderezada. ¿Debemos concluir de tan repetidas y terminantes afirmaciones que Aristóteles considera a la tragedia "hedonísticamente"? Desde luego; pero con la sola condición de entender esa *hedoné* como el mismo Aristóteles la entendía, y no como la entendemos nosotros al decir las palabras "hedonista" y "hedonístico". En consecuencia, sólo podrá ser entendido el concepto aristotélico de la tragedia después de haber digerido en la *Etica a Nicómaco* (VII, 12-15, 1152 b 1155 a) lo que Aristóteles entiende por placer o *hedoné* (2). Se advertirá entonces con toda

---

(1) Puede verse tal afirmación en los siguientes pasajes de la *Poética*: 1448 b 18; 1453 a 35-36; 1453 b 10-12; 1459 a 20; 1462 b 13-14.

(2) El primer empeño de Aristóteles está dirigido (VII, 12) contra la interpretación puramente animal o biológica de la *hedoné*. Luego se ocupa positivamente de ella y la define (VIII, 13) como "la *activi-*

claridad que el "placer" producido por la contemplación de una acción humana superior tiene para Aristóteles relación íntima con su helénica idea de la Divinidad. Basta acaso este párrafo para demostrarlo: "No todos (los seres vivientes) se esfuerzan por el mismo placer; y, sin embargo, es el placer aquello por lo que todos se esfuerzan. Tal vez no se esfuerzan tampoco hacia aquel placer que opinan o pretenderían anhelar, sino en realidad siempre hacia uno y el mismo; pues todos los seres tienen por naturaleza algo de divino." O, si no fuese suficiente, este otro: "Si la naturaleza de un ser es simple, entonces una y la misma acción debe despertar en él permanentemente el sumo placer. Por eso consiste eternamente la felicidad divina en una alegría única y simple. Pues no sólo hay una actividad en el movimiento, mas también en la libertad de movimiento, y el placer se halla más en el reposo que en el movimiento." El "hedonismo" de Aristóteles es, pues, un hedonismo religioso helénicamente concebido. La idea aristotélica de la tragedia es inseparable de la idea que un griego tenía de la Divinidad y de su modo de representarse la relación del hombre con los dioses. No sería loable la tragedia ni superior a los restantes géneros poéticos, si el espectador no cumpliese con ella el fin religioso que en la *Ética a Eudemo* señala Aristóteles a todo hombre: "servir y conocer a Dios" *(Eth. Eud.*, θ3, 1249 b 20).

Otro tanto podría decirse analizando la explicación que Aristóteles da acerca del sentimiento de las dos pasiones trágicas (la piedad o compasión y el temor) por parte del espectador de la tragedia. Recurre Aristóteles a la idea de un *philánthropon*, de un sentimiento de amistad entre hombre y hombre *(Poet.*, 1425 b

---

dad de un *hábito* natural". Puesto a matizar esa actividad, prefiere llamarla *no inhibida* (no estorbada) en lugar de *sensible*. El placer sería, pues (VII, 14), la actividad natural, no inhibida y conforme a la virtud. Ahora el problema está en precisar cuál puede ser la *hedoné* correspondiente a un ser que, como el hombre, tiene en sí *por naturaleza* algo divino.

29). ¿Qué es para Aristóteles la amistad o *philía* entre hombre y hombre? ¿Cómo se halla determinada esta *philía* por la misma naturaleza humana? ¿De qué índole es la amistosa comunidad que en el corazón del espectador suscita el espectáculo de la tragedia? ¿Qué tipo de relación tiene esta *philía* propia de la tragedia con la suma amistad que con el nombre de *prote philía* se describe en la *Etica a Eudemo* y con el de *teleia philía* en la *Etica a Nicómaco?* Sólo con la respuesta a estas preguntas empezará a comprenderse la idea aristotélica de la tragedia.

Es igualmente inaceptable la hipótesis de que Aristóteles no tuviese una clara comprensión y un profundo sentimiento de los elementos que más caracterizan a la religiosidad dionisíaca. Escribe Jaeger: "La gravedad con que la *Etica a Eudemo* se ocupa del entusiasmo, la alta estimación de la mántica, de la *tyche* y de lo instintivo, en tanto descansa tal instintividad sobre la inspiración divina y no en una disposición natural; en una palabra, la acentuación que de lo irracional hace Aristóteles, está en el mismo plano que aquella idea de περὶ φιλοσοφίας, según la cual las irracionales fuerzas clarividentes del alma constituyen una de las dos fuentes de la creencia en Dios. En la *Etica a Eudemo*, Aristóteles pone a la inspiración más alta que la razón y que la intelección moral, no porque sea irracional..., sino porque viene de Dios" (1). Ni siquiera es preciso para demostrarlo apelar a los escritos juveniles de Aristóteles, porque en la propia *Poética* se nos habla del arte poético que posee el hombre arrebatado por la manía y de su consiguiente y creador "éxtasis poético" (1455 a 32-35). ¿Cómo entender este discutido pasaje, sino a la vista de lo que Jaeger ha sabido poner en evidencia?

La concepción aristotélica de la tragedia es, pues, estética y hedonística, pero según el entendimiento aristotélico de la belleza y del placer. Vale esto tanto como decir que no puede ser en-

---

(1) W. Jaeger: *Aristoteles*, Berlín, 1923, pág. 251.

tendida la *Poética* si no se la ve intelectual y cordialmente apoyada en la *Etica* —en las dos "Eticas"— y, por lo tanto, en la idea religiosa y helénica que Aristóteles tenía de la conducta, de la vida y del destino del hombre. En consecuencia, la interpretación de la *kátharsis* que, según Aristóteles, produce la tragedia en el espectador, no debe estar al margen de dos coincidentes exigencias: el carácter religioso y educador que la tragedia tuvo siempre para el griego, incluso en el siglo IV (1), y el matiz religioso que el oído de un heleno, fuese filósofo, médico, poeta o ciudadano corriente y moliente, nunca dejó de percibir en la palabra *kátharsis* (2). *Kátharsis* fué siempre para un griego purificación o purgación de la *physis* de un hombre mediante una *diaita* o régimen de vida. Pero es el caso que en la *physis* humana no vieron los griegos sólo una *crasis* o mezcla de humores, mas también un destello divino, fuese éste la *tyche* o fortuna, la mente o *nus* o la fuerza que atrae al *nus* y le impulsa a conocer y a venerar. Sólo así puede entenderse que un médico y hombre de ciencia como Hipócrates escriba en *de aëre, aquis et locis* el siguiente y discutido párrafo: "Me parece esta enfermedad (la de los escitas) igualmente divina que todas las otras, y ninguna más divina o más humana que las demás... Todas tienen *physis* y ninguna se produce sin ella..." (3). Del mismo modo que *therapeuein* significa a un tiempo "venerar a Dios" y "tratar a un enfermo" (4), *kátharsis* expresa *simultáneamente* —no se olvide esta simultaneidad, claramente expresada por algunos textos médicos cuando uno sabe leerlos— la idea de una "purifica-

---

(1) ¿Cómo se entendería, si no, la insistencia con que Aristóteles nos dice que la tragedia imita las acciones de los hombres superiores o mejores?

(2) De nuevo remito a los trabajos de Howald y Temkin antes citados.

(3) Littré, II, 76-78.

(4) Antes transcribí el precepto ético de Aristóteles en la *Etica a Eudemo*: "*ton theón therapeuein kai theorein*".

ción moral y religiosa" y la de una "purgación de la crasis humoral". La índole específica de la *physis* humana así lo exige.

2.ª Del mismo modo que la interpretación de la *káthersis* aristotélica ha de partir del carácter religioso y educador que para un griego tuvo siempre la tragedia, debe apoyarse en una noción general, a la vez histórica y antropológica, de lo que en la vida del hombre representa la situación que la tragedia pone en escena y ejemplifica; o, más brevemente dicho, de la situación trágica. Como si el tema fuese uno de los imperativos de nuestro tiempo, son ya numerosas en estos últimos años las mentes preocupadas y estremecidas —germánicas, sobre todo— que han puesto su atención en el tema de lo trágico (1). Hay en el hombre trágico un profundo sentimiento de deleznabilidad, que dramatiza patéticamente aquella esencial condición de la existencia humana por Dilthey llamada "la permanente corruptibilidad de nuestra vida". La tragedia pone en escena, a la postre, la inseguridad ontológica del ser humano. "Por poderoso y semejante a Dios que el hombre sea —escribe desde el frente del Este (1942) el alemán Sengle— habita en las sombras de un ocaso; por sabiamente construída y ordenada que una creación

---

(1) He aquí unos cuantos nombres y títulos: G. Fricke: *Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers*, Jb. d. fr. d. Hochst., 1930; H. Weinstok: *Das innere Reich*, abril de 1941, págs. 20-33; E. Buch: *Die Idee des Tragischen in der deutschen Klassik*, Halle Saale, 1942; J. Sellmair: *Der Mensch in der Tragik*, Krailing vor München, 1941 (católicamente orientado); E. Baemeister: *Die Tragödie ohne Schuld und Sühne*, Wolfshagen-Scharbautz, 1940; Fr. Sengle: *Vom Absoluten in der Tragödie*, Dt. Vjs. f. Litw. u. Geistges., 1942, 3 H.; P. Wust: *Ungewissheit und Wagnis*, Salzburgo, 1937; M. Pfliegler: *Vor der Entscheidung. Ueberlegungen zur seelischen Bedrohtheit des heutigen Menschen*, Salzburgo, 1937. No dejemos en último lugar la obra literaria de Hans Carossa y la de Ernst Jünger. ¿Y por qué no incluir también la metafísica de Martin Heidegger? *Tragische Existenz* es el título de un libro que la comenta.

humana esté, acaba víctima de la destrucción; por puro que sea el camino de un héroe, cae en culpa" (1).

Pero este sentimiento que el hombre tiene de su propia realidad surge con especial brío y relieve en determinadas épocas históricas, justamente aquellas en que nace y vive la tragedia como género literario. ¿Qué tienen de singular esas épocas? Son, al menos así lo parece, tiempos en que el hombre, sin haber perdido el creyente apoyo de su existencia en el amoroso y seguro regazo de sus tradiciones religiosas e históricas, empieza a desprenderse de ellas, sediento de propia y racional autonomía, mas también inseguro en el personal y desligado manejo de su propia existencia. La tragedia es el espejo de esta situación antropológica, ejemplificada en un destino humano singular; es el estremecedor espectáculo de un hombre moviéndose en la zona límite de la existencia humana, aquella en que las posibilidades de ser hombre son más graves y amenazadoras. El poeta trágico, enseña al hombre cómo es o podría ser *en* y *por sí mismo* su humano destino; mas todavía cree en un punto de referencia divino y extrahistórico de todo suceso visible, sea éste un acto personal o un movimiento del cosmos, y así la autónoma aventura del hombre trágico, por obra de su adelantada o insegura osadía, termina en tragedia, en doloroso y compasible desenlace. El desenlace de la tragedia sería, pues, el retorno del hombre a la religiosa sustentación de su existencia en que todavía cree; pero un retorno a través del dolor o de la muerte, por haber ido más allá de los límites que su propia suficiencia le ofrecía. O, dichas las cosas en el lenguaje que antes empleé: la tragedia representa y expresa, escénica y patéticamente, la situación del hombre ante una situación nueva, imprevista y máximamente grave de su propia existencia; el poeta trágico, en cuanto sabe expresar y articular esa situación, enseña al hombre a salir de ella, a gober-

(1) Fr. Sengle, loc. cit., pág. 265.

narse a sí mismo en su destino; mas como tal situación toca o rebasa el límite de las posibilidades de existencia *autónoma* que el poeta trágico y su tiempo ven en el hombre, esa salida sólo puede acontecer a través del dolor o de la muerte. Sólo muriendo o sufriendo puede conciliarse con su vida el hombre que fué más allá del ámbito en que le era posible ordenar autónomamente sus propios pasos (1).

Esta es la profunda razón por la cual sólo se ha dado la tragedia en dos épocas históricas: la Grecia del siglo V y la Europa "moderna". Por esto piensa un autor reciente que no es históricamente posible una tragedia "en el momento en que el hombre, lastrada su mirada por el infinito peso de los conflictos del mundo, pierde su fe en un sentido de ellos más alto que su mirada misma" (2). Por eso es siempre la filosofía inseparable compañera histórica de la tragedia y del dolor. Escribía Nietzsche: "¡Cuánto debió sufrir este pueblo —el griego— para ser tan bello!"; y también podría decirse: para ser tan sabio (3). Por eso,

---

(1) W. Jaeger ha sabido percibir agudamente este incipiente desgarro entre la fe religiosa y la autonomía del humano destino que late en el seno de la tragedia griega. Alude a la "descarga del destino" sobre la cabeza del héroe trágico y a la convivencia de esa "descarga" por parte del autor y del espectador de la tragedia, y dice: "Si había de ser resistida esa convivencia de la descarga del destino, que ya Solón había comparado con la tormenta, era necesaria por parte del hombre la suma fuerza de su ánimo: y, frente al temor y a la compasión —las acciones psicológicas inmediatas de la situación convivida—, esa convivencia reclamaba como última reserva la fe en un sentido de la existencia" (*Paideia*, "Das Drama des Aischylos", pág. 323).

Análogo punto de vista representa H. Weinstock, así en el artículo antes citado como en su libro *Sophokles*, Berlín, 1937.

(2) Se agolpan aquí numerosos problemas, que rebasan con mucho el marco de este trabajo. ¿Qué sentido tuvo la tragedia en la vida de los pueblos que siguieron arraigados en su antigua fe? ¿Qué sentido tiene, por ejemplo, la tragedia de Calderón? O, por mejor decir, ¿hubo en verdad "tragedias" en el teatro calderoniano? ¿Habrá una posibilidad histórica para la tragedia en los tiempos de "ida hacia la fe", como la hay en los de "vuelta de la fe"?

(3) W. Jaeger ha advertido con gran finura ese enlace esencial en-

en fin, como inmediatamente vamos a ver, es radicalmente erróneo el empeño por "abolir de la esencia de la tragedia el elemento de la razón, del *logos*, de la sabiduría, a favor de su componente puramente musical y extático". Las palabras de Esquilo: "por el dolor al conocimiento", podrían ser el *motto* de toda la tragedia griega (Nestle).

La mencionada conservación de un creído apoyo religioso en el alma del poeta trágico y de sus coetáneos es justamente lo que permite *ordenar* escénica y existencialmente el suceso trágico y lo que impide que la tragedia se disuelva en pura y confusa desesperación. Nunca vivió el griego anterior a Sófocles de modo tan terriblemente claro y transparente —escribía hace poco Weinstock— el hecho de que al hombre, incluso al hombre inocente justo, puedan confundirle el dolor y la culpa cuando actúa y sucumbe al destino (1). Pero como el mismo Weinstock acentúa poco después, nunca llega Sófocles a postular la ausencia de un sentido en el inabarcable y trágico destino de los hombres. Edipo, por grande que sea su dolor, no se desespera, y esa inabdicable radical creencia suya es la que hace posible el desenlace de la tragedia.

También estas cosas deben ser tenidas en cuenta para dar

---

tre la sabiduría y el dolor, que la tragedia patentiza: "El dolor lleva en sí la fuerza del conocimiento. Es este un antiquísimo saber de la sabiduría popular. El epos no lo conoce todavía como motivo poético. Mas para Esquilo ha adquirido una significación más profunda y, en consecuencia, central. Hay etapas intermedias, como el "Conócete a ti mismo" del dios délfico... Pero él (Esquilo) no agota su concepto del φρόνειν, del conocimiento trágico por el dolor... Sólo en *Los Persas* da a este conocimiento su adecuada encarnación..." (*Paideia*, pág. 330.)

Tal vez deba ponerse en relación con este "conocimiento" que da el dolor trágico —en cuanto la tragedia es, como toda poesía, "imitación"— un pasaje de la *Poética*, en el cual recuerda Aristóteles "que mediante la imitación adquiere el hombre sus primeros conocimientos" (1448 b 7).

(1) H. Weinstock, loc. cit. Véase también el cap. "Der tragische Mensch des Sophokles", en la *Paideia* de Jaeger.

una interpretación suficiente de la específica *hedoné* que en el alma del espectador produce la tragedia y de la catarsis que a tal fruición conduce.

3.ª Para entender adecuadamente el sentido de la *káthar-sis* que la tragedia produce, no deberemos olvidar tampoco que el poema trágico es, ante todo, la imitación representada de *una acción humana*. Toda la *Poética* se halla insistentemente atravesada por este motivo conceptual: lo más importante de la tragedia, piensa Aristóteles, es su fábula o argumento *(mythos)*, y precisamente porque mediante la fábula se imita o representa una *acción* de los hombres, una *praxis (Poet.*, 1448 a 1; 1448 a 23; 1448 a 27; 1449 b 24; 1450 a 15 sqq.). La diferencia fundamental entre la tragedia y la epopeya radicaría en ese carácter a la vez activo y representativo de aquélla: todos los personajes trágicos están, como tan expresivamente dice Aristóteles, "actuando y en acto" *(Poet.*, 1448 a 23). La fábula es literalmente "el alma de la tragedia" *(Poet.*, 1450 a 38).

La relación entre la índole del espectáculo trágico y la peculiaridad de la vida humana por él representada y ejemplificada viene expuesta con gran fuerza en el pasaje siguiente: "La más importante de estas partes —las seis de la tragedia— es la ensambladura de las acciones, porque la tragedia no es imitación de hombres, sino de una acción y una vida; y la felicidad y el infortunio (1) están en la acción del hombre, y el fin es una acción, no una cualidad (humana). Pues los hombres son tales o tales según su carácter, pero son dichosos o desgraciados según sus acciones. Los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben sus caracteres en razón de sus acciones: de suerte que los actos humanos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es en todas las cosas lo principal" *(Poet.*, 1450 a

(1) Me atengo al texto propuesto por Gudeman, loc. cit., pág. 38, frente al de Hardy y otros.

15-23). La idea de que la felicidad y el infortunio de un hombre deben referirse a su humana actividad y no a una cualidad o a un *habitus*, es muy de Aristóteles (1). Conocida es su definición del bien en la *Etica a Nicómaco:* "La actividad del alma según la virtud mejor y más perfecta" *(Eth. Nic.*, I, 6, 1098 a 18).

En resumen: la tragedia representa el destino de un hombre en acción; de ahí su felicidad o su infortunio y la convivencia de uno u otro por parte del espectador. En cuanto el *telos* o fin propio de la tragedia es una acción humana, la *hedoné* o fruición específica que produce el espectáculo trágico debe consistir en la buena ordenación de esa acción, afectiva e imaginativamente compartida por el público, dentro de las posibilidades de existencia del personaje trágico y del propio espectador. Aunque, como hemos visto, esa buena ordenación no pueda ocurrir a veces sino a través de la muerte.

4.ª Esta acción humana en que consiste, como dice Aristóteles, el alma de la tragedia, no es un desordenado frenesí ni lo que suele llamarse "una pura acción". Hállase ordenada y articulada *lógicamente*, esto es, mediante la palabra, el discurso o el *logos*. Por mucha que sea la influencia del elemento orgiástico y dionisíaco en la producción del efecto trágico —*melopeas* trágicas, canciones del coro—, más tiene su expresión en palabras: tanto nace la tragedia *aus dem Geiste der Musik*, según la tan traída y llevada concepción nietzscheana, como *aus dem Geiste des Logos;* tanto es suscitada la emoción trágica en el griego por el arrebatador impulso dionisíaco, como por las excelsas palabras que le ordenan y configuran. El propio Nietzsche no vaciló

(1) Son muchos los pasajes de la obra aristotélica que podrían aducirse para demostrarlo. Por ejemplo: *Eth. Nic.*, I, 6-7, 1098 a 16 b 21; ídem X, 2, 1173 a 14; ídem X, 6, 1176 a 34; *Phys.* II, 6, 197 b 4; *Polit.* VII, 3, 1325 a 32, etc. La relación estrecha entre el bien y el placer viene expuesta en *Eth. Nic.* VII, 13-14.

en reconocer que Dionysos y Apolo comparten el derecho sobre el fenómeno histórico de la tragedia griega.

Nadie mejor que el inventor de la "Lógica" para valorar el esencial componente expresivo y "lógico" de la tragedia. En la misma definición del poema trágico, y tan pronto como ha señalado el medular carácter "activo" de la incitación trágica, prescribe Aristóteles que esta acción ha de expresarse "en bien sazonado lenguaje". Fué mérito de Esquilo, dice en otro lugar, "rebajar la importancia del coro y dar el primer lugar al discurso o diálogo" *(Poet.*, 1449 a 16-17). La acción trágica es inseparable del lenguaje; tanto, que cuando Aristóteles enumera y define las seis partes constitutivas de la tragedia, considera expresamente a la elocución o *lexis* como "la cuarta de las pertinentes al lenguaje" *(Poet.*, 1450 b 13). Las otras tres, descritas inmediatamente antes, son la fábula o acción, el pensamiento o "facultad de decir lo adecuado a la situación", y el carácter, que se expresa por su parte en el partido que adopta o evita el que habla. Por eso puede decir Aristóteles que "la fábula debe estar de tal suerte compuesta, que, incluso sin ver sus acciones, sea poseído de estremecimiento y de piedad el que la oiga" *(Poet.*, 1453 b 3). La acción trágica puede producir su efecto propio en el alma del oyente aun reducida a ser puro discurso o *logos*.

La interpretación de la *kátharsis* que la tragedia suscita no debe perder de vista esta ordenada articulación impresa por la palabra, por el *logos*, a la acción humana que la tragedia representa (1). Si el poema trágico imita poética y patéticamente una

---

(1) Ahora puede comprenderse la relación meramente analógica que tienen entre sí la catarsis producida por las canciones, singularmente por la que Aristóteles llama "prácticas" o "de acción" y "entusiásticas" *(Polit.*, 1341 b 32 sqq.) y la catarsis de la tragedia. En aquélla actúa fundamentalmente la música; en ésta, junto a la *melopoiía*, también el *logos*. En cualquier caso, no deberíamos olvidar que, según Platón *(Rep.* 3, 398 D), "la canción consta de tres partes, texto, armonía (melodía) y ritmo", y el texto debe estar en concordancia con la

extrema vicisitud del destino humano, gracias a la virtud esclarecedora y ordenadora del habla pueden ser cumplidas dos *conditiones sine quibus non* de la representación trágica: la articulación de ese choque del hombre con su indominable destino y la adecuada comprensión del conflicto por parte del espectador. En la orgía dionisíaca, quien participa *se confunde;* merced al lenguaje, la participación en el poema trágico tiene lugar en cuanto *se contempla.* La participación del "entusiasmo" báquico, que en el coro de bacantes era directa y confluente, hácese indirecta y reflexiva en la contemplación espectacular por virtud y obra del lenguaje.

5.ª Esa acción humana que la tragedia imita y representa por obra del lenguaje, tiene una singular propiedad: que podría acontecer al espectador mismo, en tanto hombre y en tanto griego.

Desde que el griego comienza a reflexionar sobre el fenómeno poético, rápidamente advierte el carácter constitutivo que en él tiene la participación personal del que oye o lee el poema. Habla Gorgias de la poesía y nos dice: "Considero a la poesía en su totalidad y la defino como discurso en forma métrica. Quien la oye se ve asaltado por temeroso estremecimiento, compasión lacrimosa y quejumbroso anhelo, y en sucesos y cuerpos extraños siente el alma dicha y desgracia propias por obra del discurso" (1). Es evidente que Gorgias piensa directamente en la tragedia. Análogo sentido tiene otro pasaje suyo dedicado al poema trágico: "La tragedia es una ilusión en la cual es más justo el que engaña que el que no engaña, y el iluso más discreto que el no ilusionado" (2). Sólo puede tener sentido esta frase si esa

---

melodía y con el ritmo. También el *logos* juega un papel en la catarsis musical.

Luego tocaré otra vez este tema de la catarsis melódica.

(1) Gorgias, *Helena*, 9.

(2) Gorgias, Fr., 23.

"ilusión" o "engaño" que es la tragedia supone para el espectador una efectiva posibilidad de su propia vida; sólo entonces puede ser discreto el iluso y justa la ilusión.

No escapa a la agudísima mirada de Aristóteles esta esencial condición de la acción trágica. Cuando, en un famoso pasaje, quiere demostrar que la poesía es más filosófica que la historia, comienza por distinguir cuidadosamente entre la índole de sus dos fábulas. "La historia cuenta los sucesos que sucedieron *(sc.* a los griegos), la poesía los que podrían suceder", dice Aristóteles; para terminar afirmando que "la poesía cuenta lo general y la historia lo particular. Lo general consiste en que a tal cualidad (humana) le corresponde hablar o actuar de tal y tal modo, según la verosimilitud y la necesidad.... y lo particular es lo que un Alcibíades ha hecho o lo que ha sufrido" *(Poet.*, 1451 b 4 sqq.). Este razonamiento lleva consigo la conclusión siguiente: si el personaje de la tragedia representa la condición *general* de ser griego o ateniense, y por ello habla o actúa de tal o cual modo, el espectador ateniense se sentirá siempre más o menos representado en la acción de la tragedia. Lo que ocurre al personaje trágico sobre el escenario, podría acontecer igualmente en la vida del espectador.

Toda la argumentación de Aristóteles —tan ociosa, en apariencia— en torno a la posibilidad de la acción trágica *(Poet.*, 1451 b 15), así como la frecuencia con que se amonesta en la *Poética* acerca de la "verosimilitud" de la fábula, apuntan también necesariamente a esta posible presentación del suceso trágico contemplado en el destino del espectador.

De otro modo: la catarsis trágica exige que el espectador de la tragedia conviva su fábula como *posible* en la línea de su propia existencia. Esta "posibilidad" puede ser vagamente sentida o clara y distintamente vista por el alma del espectador; puede ser un puro sentimiento o una noticia articulada. En el seno confuso y sentimental de las dos pasiones trágicas —el temor y la

compasión—, y en el afectivo lazo amistoso que une al espectador con el actor trágico (el *philánthropon* de Aristóteles), hay siempre un esqueleto preconceptual más o menos expreso y claro: la conciencia de que la acción trágica contemplada *es posible* en la propia vida del que la contempla. Si no fuese así, el espectáculo de la tragedia no pasaría de ser aparatosa tramoya o ineficaz arqueología.

6.ª La acción trágica que la fábula expresa y ordena debe ser, ya lo sabemos, esforzada y estremecedora. Sin ello no habría tragedia posible; el espectador no podría experimentar temor y compasión, las dos pasiones trágicas fundamentales. Claramente lo indica Aristóteles: "La imitación no sólo tiene por objeto una acción completa, mas también unos sucesos que produzcan temor y compasión" (*Poet.*, 1452 a 1).

Pero tampoco habría tragedia si la acción no fuese para quien la contempla *inesperada* y *maravillosa*, imprevista y sorprendente. Conviene poner buena atención, si quiere comprenderse el más profundo meollo de la *kátharsis* aristotélica, en el pasaje de la *Poética* que sigue al anteriormente transcrito: "Y puesto que estas pasiones son producidas sobre todo *cuando los sucesos transcurren contra nuestra opinión*, aunque los unos salgan de los otros (1), <es lo maravilloso un eficaz elemento de la tragedia>; porque lo maravilloso ejercerá mayor acción que si (los sucesos surgen) a merced del azar y de la fortuna, puesto que entre los sucesos debidos a la fortuna juzgamos los más maravillosos aquellos que parecen, por decirlo así, intencionados" (*Poet.*, 1452 a 3-7). La producción de temor y compasión —y de su consiguiente catarsis— exige, pues, que el desarrollo escénico de la acción transcurra en contra de nuestras previsiones habituales. Los sucesos deben seguir unos a otros con "verosimili-

(1) Es decir, aunque haya entre ellos una conexión "verosímil y necesaria", como Aristóteles dice.

tud y necesidad" (1), pero esta "necesidad" o *ananke* de la acción humana no equivale a la "previsión necesaria" de los movimientos cósmicos. Lógrase, en fin, la impresión de "maravilloso" que el hilo de la tragedia debe producir en nosotros, cuando los sucesos que le constituyen cumplen dos condiciones: la de ser imprevistos y la de parecer libre e intencionadamente decididos. Las acciones trágicas parecen tales cuando en la necesaria imprevisión de su curso se juntan la amenaza y la incitación, dos de las posibles direcciones en que puede diversificarse "lo imprevisto".

Esta esencial imprevisión del suceso trágico en el ánimo del espectador se hace patente en el necesario "cambio de fortuna" *(metabolé)* que el héroe debe experimentar en escena, y más aún si ese cambio de fortuna adopta la forma de *peripecia* o giro de la acción trágica en un sentido opuesto al que la previsión del espectador esperaba. La peripecia hace máxima la impresión de sorpresa que por necesidad suscita el cambio de fortuna y debe considerarse, según el propio Aristóteles, como una especie de ironía del destino *(Hist. Animal.*, VIII, 2, 590 b 13-15).

Recapitulemos brevemente lo que en el espectáculo trágico acontece, al hilo de la concepción aristotélica. Fíngese sobre la escena una determinada acción humana, a la vez extremada y terrible. La palabra de los personajes, poética y adecuadamente compuesta por el autor, cumple doble menester: por una parte, expresa y articula esa acción; por otra, permite que el espectador la conviva como si la acción fuese de su propia vida, o al menos como si pudiera serlo. La acción trágica se desgrana en diversos sucesos, concatenados en su temporal sucesión por la doble atadura de la verosimilitud y de la necesidad. Pero esta

(1) El "carácter" de los personajes es el que da verosimilitud y necesidad a la serie de diversas acciones que constituye la fábula trágica.

interna necesidad de la acción trágica, que no por trágica deja de ser humana, no lleva consigo la segura previsibilidad de los diversos sucesos que la componen. Al contrario: la presentación del efecto trágico exige que alguno de tales sucesos sea imprevisto y sorprendente para el espectador, sin dejar de parecer libre e intencionadamente decidido por el personaje de que se trate; entonces el suceso adquiere la condición de maravilloso.

He aquí, pues, que por la obra del cambio de fortuna, y más si esta *metabolé* o *metábasis* de la acción trágica se especifica como peripecia, llega el espectador a un estado de tensa y confusa desorientación. Las cosas no ocurren en escena ni en el alma del espectador —me refiero siempre a la imaginativa incorporación de la acción trágica a la propia vida del que la contempla— de acuerdo con las previsiones que haya podido ir estableciendo a lo largo del espectáculo. Momentáneamente, vive el espectador en una curiosa aporía de su existencia, mixta de ficción y verdad: de ficción, porque la acción trágica no pasa de representar imitativamente la realidad; de verdad también, porque el espectador, arrastrado por esa acción que ve y oye, la convive como si fuese verdaderamente temerosa y compasible. A esta sutil y ambivalente mixtura de ilusión y de realidad que es la tragedia se refería el fragmento de Gorgias antes transcrito. ¿Cómo sale el espectador de esa curiosa confusión existencial, de esa extraña aporía por imprevisión en que la metábasis y la peripecia le han sumido?

Sólo hay un camino: esclarecer el trance, ordenar expresa y articuladamente la breve confusión producida por la ruina de las particulares previsiones. Este esclarecimiento de una situación trágica ocasionalmente confundida por lo maravilloso e imprevisto, es la *anagnórisis* o *reconocimiento:* "es el paso de la ignorancia al conocimiento, que conduce a la amistad o a la enemistad entre los destinados a la felicidad o a la desgracia" (*Poet.*, 1452 a 29-32). Gracias a la anagnórisis sale el espectador

de su ocasional e inquietante confusión y "se da cuenta" de lo que verdaderamente pasa en la escena y en esa convivida e ilusoria proyección de la acción trágica sobre su propio destino.

Distingue Aristóteles entre las fábulas simples y las complicadas o, como solían decir los viejos preceptistas, "implexas". Cuando el cambio de fortuna se produce sin peripecia ni anagnórisis, se dice que la acción es simple. La imprevisión y la sorpresa de la acción trágica quedan entonces limitadas a la pura metábasis. Cuando el cambio de fortuna acontece con peripecia y anagnórisis, la tragedia es de fábula implexa. Estas son las tragedias que Aristóteles considera más perfectas.

Va implícita en el párrafo anterior la afirmación de que existen anagnórisis no precedidas de peripecia. En rigor, la idea que Aristóteles tiene de la anagnórisis es tan amplia que se extiende hasta el reconocimiento de seres inanimados *(Poet.*, 1452 a 34). Todo reconocimiento en escena de algo hasta tal sazón ignorado, en cuya virtud se hace más clara y abierta la acción trágica —así para el personaje en cuestión como para el espectador—, es en la mente de Aristóteles una anagnórisis. Pero esto no quiese decir que todos los reconocimientos merezcan igual estimación: "La anagnórisis más bella —declara Aristóteles —es la que va unida a una peripecia" *(Poet.*, 1452 a 33, y 1454 b 28); "lo mejor es —añade en otro pasaje— que se ejecute la acción sin saberlo (sin advertir sobre quién recae), pero con anagnórisis después de ejecutarla" *(Poet.*, 1454 a 2); "el reconocimiento óptimo —concluye más tarde— es el que se deriva de los hechos mismos" y puede prescindir de artificios, signos, cicatrices y collares *(Poet.*, 1455 a 18 sqq.). Peripecia, inadvertencia del personaje respecto al término de su acción y apoyo del reconocimiento en los hechos mismos son, en resumen, las notas que determinan la buena calidad dramática de la anagnórisis.

No tiene interés especial para mi intento exponer y glosar los cinco tipos de reconocimiento que distingue Aristóteles, ni sus

consideraciones sobre la mayor o menor conveniencia poética de las diversas peripecias posibles. Es importante, en cambio, subrayar la extraordinaria atención que la *Poética* dedica a la anagnórisis. Quiere ello decir que una situación de sorprendido y confuso desconocimiento —sea producida por simple cambio de fortuna o por una verdadera peripecia— es fundamental en orden a la producción del efecto trágico sobre el espectador. Hasta los mitos tradicionales más conocidos eran capaces de mover a sorpresa, incluso en tiempo de Aristóteles. "No es absolutamente necesario —dice— atenerse a las fábulas tradicionales que sirven de base a las tragedias. Sería incluso un cuidado ridículo, puesto que las cosas conocidas (*sc.* fábulas, mitos o leyendas) son conocidas de un pequeño número y no obstante solazan a todos" (*Poet.*, 1451 b 25) (1). Tengamos en cuenta esta importancia del reconocimiento para entender adecuadamente el sentido de la catarsis.

7.ª Una acción humana que sea a la vez terrible, convivida, sorprendente y maravillosa, como por definición es la trágica, debe producir inmediatamente en el espectador singular estado de ánimo. No derrama su pluma Aristóteles, puesto ante el empeño de definirlo. Con dura y ejemplar ascesis conceptual y estilística, cercena de su prosa toda fronda retórica —pocos temas más tentadores para entregarse a ella—, y por toda descripción nos deja estas palabras: "Mediante el temor y la compasión, opera (el poema trágico) la purgación de tales pasiones." El es-

(1) Comentando este pasaje, Gudeman (op. cit., pág. 163) ha pretendido disminuir la importancia de este "desconocimiento" en que el curso de la acción trágica pone al espectador. La expresión de Aristóteles no sería, dice Gudeman, sino "una sutileza epigramática", máxime cuando en el prólogo de la tragedia explicaba el poeta al público el contenido de la acción trágica. Pero el argumento no es concluyente. Puede uno haber visto *Macbeth* cinco veces y sufrir en la quinta igual o más fuerte emoción que en la primera. El prólogo mismo, por mucho que declarase a los espectadores las incidencias de la trama, cumpliría más bien la función de un aperitivo de la emoción trágica.

tado de ánimo que produce la contemplación de la tragedia viene definido con sólo dos notas positivas: el temor y la compasión o piedad. No es esto, en verdad, decir demasiado; mas, si bien se mira, tal vez sea decir suficiente.

Dista de ser nuevo en la literatura griega este acoplamiento entre el temor y la compasión. Pohlenz recuerda a este respecto un pasaje del *Fedro* platónico, en el cual indica Sócrates con alguna ironía que la virtud de excitar el temor y la compasión no es suficiente para hacer de un discurso una tragedia. El párrafo de Gorgias antes transcrito menciona también *nominatim* el "temeroso estremecimiento" y la "lacrimosa compasión". El "quejumbroso anhelo" que añade Gorgias va probablemente incluído en la idea que Aristóteles tiene del temor. Cualesquiera que sean, empero, los antecedentes históricos de la dual numeración aristotélica, es evidente que ésta se atiene a la experiencia psicológica inmediata.

¿Qué representa, en efecto, la tragedia? Dejemos decirlo al mismo Aristóteles: "Es el caso de un hombre que, sin exceder sobremanera en virtud y en justicia, cae en la desgracia; y no por su maldad y perversidad, sino a causa de algún error (que haya cometido)" *(Poet.*, 1453 a 7). Contémplase en la escena a un hombre de alma noble y elevada (1); mas no tan eminentemente virtuoso que no pueda ser mirado por el espectador como par y semejante suyo, y, en alguna medida, como representante de su propia existencia. Sobre este hombre se abate terca y cruelmente la desgracia. ¿Qué estado de ánimo cabe al espectador que de veras conviva esta escena? Aristóteles nos lo dice en el Libro II de la *Retórica:* "El temor es una pena o un trastorno consecutivos a la imaginación de un mal venidero que puede producir destrucción o pena; ... y estos males no han de aparecer alejados, sino inminentes" *(Ret. B*, 1382 a 21-25). Adoctrina luego

(1) Aristóteles lo señala con toda explicitud *(Poet.* 1448 a 17).

al orador que desee infundir temor en el ánimo de sus oyentes. Lo mejor será —advierte Aristóteles— decirles que "otros más grandes que ellos han sufrido y mostrarles cómo sus semejantes sufren o pueden sufrir" *(Ret. B*, 1382 a 9). Cualquiera que sea la diferencia entre la acción psicológica de un orador judicial o político sobre su auditorio y la que el poema trágico ejerce sobre los maravillados sentidos de un público teatral, es evidente que estos pasajes de la *Retórica*, tan genéricamente concebidos, pueden aplicarse con plena idoneidad a la comprensión del efecto trágico. La tragedia sugiere de modo inmediato la imaginación de un mal venidero, destructor e inminente: sufre ante el público teatral un hombre del que, después de todo, puede considerarse par.

Afectivamente, por obra de esa suerte de comunidad sentimental que establece el *philánthropon* o sentimiento de humanidad *(v. supra)*, el espectador convive el dolor del héroe; imaginativamente, en cuanto la acción trágica representa una amenazadora posibilidad —remota o próxima, oscura o evidente— en su personal destino, púnzale como propia la desgracia ajena. ¿Qué pasión puede dominar en su estado de ánimo, sino el temor?

No sólo el temor, mas también la piedad o compasión. La compasión, nos dice Aristóteles, "es una pena consecutiva al espectáculo de un mal destructivo y penoso, que afecta a quien no lo merecía y que uno mismo puede llegar a sufrir en sí mismo o en los suyos, y esto cuando el mal aparece próximo; porque para sentir compasión es necesario que uno pueda creerse expuesto, en sí mismo o en uno de los suyos, a sufrir el mal de que hablé u otro parecido" *(Ret. B*, 1385 b 13-19). La expresa y repetida mención que de la piedad hace Aristóteles a lo largo de la *Poetica*, tiene, por tanto, doble sentido. Por una parte, completa la descripción del efecto trágico en la persona del espectador: un temor como el que el espectáculo trágico suscita debe ir acompa-

ñado de compasión (1). Por otro lado, este concepto de la compasión que estampa Aristóteles en la *Retórica* certifica plenamente uno de mis asertos anteriores, imprescindible para un recto y entero entendimiento de la *kátharsis* trágica: en cuanto el espectador de la tragedia experimenta compasión, siente confusamente o ve con articulada claridad que aquella dolorosa acción es posible en su propio destino. La idea que Aristóteles tuvo de la *kátharsis* trágica en modo alguno pudo ser independiente de las más explícitas que nos ha dejado acerca del temor y de la compasión (2).

¿Cómo son producidas en el espectador las dos pasiones trágicas? "El temor y la compasión pueden nacer —se nos dice— del aparato escénico y también de la conexión misma de los sucesos, lo cual vale más y es obra de mejor poeta" (*Poet.*, 1453 b 1). Es la acción misma la que debe producir el temor y la compasión, no el truco o la habilidad exteriores al hilo de la fábula trágica. Lo cual equivale a decir que será siempre una fábula implexa, la que, por obra de la peripecia y de la anagnórisis, suscitará mejor en el espectador el estado de ánimo propio de la tragedia (*Poet.*, 1452 a 39); y esto es así, miradas las cosas en su fundamento, porque es entonces cuando el suceso trágico se hace para el personaje y para el espectador más maravilloso e imprevisto: "Estas pasiones —afirma resueltamente Aristóteles— nacen sobre todo (cuando los sucesos transcurren) contra nuestra opinión" (*Poet.*, 1452 a 3), esto es, cuando son a la vez verosímiles e imprevistos.

---

(1) Es probable, no obstante, que para Aristóteles no fuese forzosa la simultánea presentación de los dos afectos trágicos. Gudeman apunta finamente que las palabras φόβος y ἔλεος no van siempre enlazadas por la conjunción καί; otras veces están separados los términos por una ἤ y cuatro por una negación (Gudeman, op. cit., pág. 163).

(2) No olvidemos, en efecto, que, para Aristóteles, la catarsis trágica es justamente "la catarsis de tales estados de ánimo": es decir, del temor y de la compasión.

Y si la acción trágica no alcanzase por sí misma a suscitar en el alma del espectador temor y compasión, ahí está el coro. "El coro —ha escrito Wilamowitz— no es para la tragedia ática sólo un personaje activo, más también el altavoz de los sentimientos y pensamientos que el autor se propone suscitar mediante la acción" (1). Representa el coro al círculo humano que más directamente convive con el héroe las terribles vicisitudes de su destino. Entre otras cosas, sus miembros son una especie de espectadores más próximos a la acción trágica y más copartícipes de sus maravillosos eventos; y esta singular situación suya les hace a un tiempo intermediarios del efecto trágico y canalizadores u orientadores de su concreta expresión en el alma del espectador. El coreuta es, en cierto modo, un vulgarizador de la alta y difícil enseñanza que en torno al destino de los hombres contiene la acción trágica.

Tal vez nos hallemos ya en condiciones de conseguir nuestro empeño inicial; a saber, una interpretación satisfactoria de la catarsis *ex auditu* que, según Aristóteles, produce el espectáculo trágico en sus espectadores. ¿Cómo debe entenderse el texto aristotélico cuando nos dice que la acción trágica opera la "catarsis del temor y de la compasión"? ¿Basta acaso con admitir la idea de una purgación de los humores o de un mejor equilibrio en la crasis? Sería una terca necedad, ciertamente, desconocer que para Aristóteles es comparable la acción catártica de la música —sobre todo la que contribuye a provocar el *enthusiasmós* en los ritos dionisíacos y en el culto a Cibeles— a la purgación medicinal: "A consecuencia de los cánticos sagrados (2), vemos a estas gentes entrar en sosiego cuando su ánimo ha percibido los modos

---

(1) *Die Griechische Tragödie*, quinta ed., II, pág. 145.

(2) Alude Aristóteles, como queda dicho, a los que, acompañados por flautas tañidas "a la manera frigia", se cantaban en las ceremonias rituales en honor de Dionysos y Cibeles, y en especial en las iniciaciones y misterios.

(tonales) sosegadores, del mismo modo que aquellas que han tomado medicamentos y purgantes" (*Polit.*, VIII, 7, 1342 a 15) (1). No fué el espectáculo teatral griego ajeno a este efecto sedante y "catártico" de la música. El propio Aristóteles añade: "Los modos (tonales) catárticos producen a las gentes una fruición sin daño. Mídanse, pues, entre sí, y en lo tocante a tales melodías, los representantes de la música teatral." Más aún podría decirse; porque todo movimiento afectivo intenso, cualquiera que sea su origen y la índole expresa de su contenido, trae como consecuencia una suerte de calma o sedación al ánimo del que lo experimenta. La emoción sosiega, y no pueden ser excepción a este respecto los sentimientos producidos por una audición musical; al menos cuando la música nos conmueva tanto como a los helenos conmovían aquellas exaltadoras melodías de las flautas frigias.

Pero en las "catarsis del temor y de la compasión" que la tragedia produce hay algo más. Ni siquiera es suficiente para entenderla rectamente apelar a la identidad entre el "sentimiento" religioso (2) que pudiese despertar la audición de música catártica y el que, por su radical y originario carácter cultual, suscitase en el público el espectáculo de la tragedia. La música puede despertar en el ánimo del que la escucha sentimientos más o menos violentos o delicados, pero no pasa de ahí. La tragedia griega, que incorporó a su espectáculo la armonía y el ritmo, había de

---

(1) No perdamos de vista, sin embargo, que esa comparación de la catarsis melódica con la medicinal no pasa de ser eso, una comparación. Si se las identifica, se olvida el componente religioso y "entusiástico" de la catarsis musical. Mas, por otra parte, tampoco debemos creer que el griego tenía un concepto "positivista" de la catarsis medicamentosa: su idea de la *physis* como *to theion*, lo divino, se lo impedía. En esta sutil implicación religiosa de las tres catarsis —la melódica, la medicinal y la trágica— radica la posibilidad de ponerlas en analogía. Es evidente que los hermeneutas del positivismo proyectaban sobre los textos griegos sus propios supuestos interpretativos.

(2) Deliberadamente subrayó la palabra *sentimiento*.

llevar también consigo la catarsis melódica que Aristóteles describe en el Libro VIII de su *Política;* mas la catarsis trágica no puede ser reducida a la religioso-sentimental y afectivo-humoral que pudiesen suscitar las canciones catárticas y las melodías instrumentales. La acción de la tragedia no consiste sólo en melodía vocal e instrumental y en ritmo musical y métrico; es también, como Aristóteles insistentemente advierte, palabra, *logos.* Junto a Dionysos, el dios de los oscuros poderes vitales, rige a la tragedia Apolo, el dios del oráculo y de la palabra. La catarsis que Aristóteles atribuye al espectáculo trágico, no es sólo turbia y sentimental; es también, por obra de ese *logos,* ordenada y expresa.

El problema consiste en precisar con certidumbre y transparencia los elementos que incorpora a la catarsis trágica ese *logos* en que se expresa la acción de la tragedia. Tal vez pueda conseguirse esa precisión comprendiendo cabalmente la situación en que Aristóteles ve, según lo más arriba expuesto, al espectador de la representación trágica.

El heleno que en los siglos V y IV contemplaba una acción trágica desde las gradas de un teatro ateniense, veía representada sobre la escena una posibilidad más o menos remota de su propio destino. Unos hombres, griegos como él, apoyados en la misma tradición mítica y en el mismo pasado histórico, creyentes en los mismos dioses, van tejiendo ante él la malla de su atormentada existencia. Muévense en la zona más extremada y difícil del humano destino que un griego era capaz de imaginar, impelidos y desgarrados por una trágica tensión entre el hado y su libertad. La constante aporía y la permanente amenaza en que sus vidas se hallan, anegan su ánimo y el del espectador de confusa desazón; todo es a la vez imprevisto y grave, sorprendente y terrible. Invádenles el temor y la compasión. Teme el espectador por el héroe, pero en el héroe teme por sí mismo; compadece con dolor propio la desgracia ajena, y en este sentido es esa desgracia

un poco suya, mas también le duele la infelicidad del héroe, porque *puede ser* íntegramente suya. El cambio de fortuna engendra el dolor y la confusión; la imprevista peripecia aumenta la tensión de su ánimo; la anagnórisis resuelve en temor y compasión más claros y expresos la confusa y apenada angustia inicial. Gracias a la anagnórisis, conoce o reconoce el espectador lo que verdaderamente acontece en la escena, esto es, en su posible destino; lo sabe de un modo expresable y expreso, ordenado en palabras, acciones "lógicas" e imágenes sensoriales claras y distintas. La primitiva confusión existencial truécase en orden; un orden doloroso o feliz, según el tipo de la acción trágica, pero transparente. Sólo porque lo permite la anagnórisis —entendida conforme a la importancia y a la amplitud que Aristóteles la concede—, puede haber desenlace o resolución en una tragedia. En ella transparecen la verdad, la coherencia interna y el sentido humano de la fábula ante los sorprendidos ojos del espectador; ella representa el triunfo de la exigencia expresiva y esclarecedora del destino que, frente a toda interpretación musical y dionisíaca, tiene en sus senos más íntimos ese extraordinario suceso histórico de la tragedia ática.

No olvidemos tampoco que el héroe y el espectador sienten apoyada su existencia en el poder divino; la misma representación trágica no es sino una muestra, religiosa y poética a un tiempo, del culto que el griego tributa a su idea de la Divinidad, del *Theós*. Quiere esto decir que la aporía existencial en que el héroe incurre —y, por convivencia, el espectador— es un problema religioso, referible en última instancia a la pugna entre la antigua fe, viva todavía en la mente y el corazón, y el ansia creciente de humana autonomía. Ni siquiera el devoto Esquilo es ajeno a este problema, sin el cual tal vez no hubiera tragedia propiamente dicha. Solón había dicho una vez que quien posee lo más que puede poseer, extiende su mano para alcanzar el doble. "Pero lo que en Solón fué no más que una consideración medi-

tativa sobre la insatisfactibilidad del ilimitado afán de los hombres —comenta Jaeger— conviértese en Esquilo en el *pathos* de una convivencia entre la seducción demoníaca y el deslumbramiento humano, el cual la sigue sin resistencia a lo largo de un camino hacia el abismo" (1). De ahí la honda conciencia de culpabilidad, oscura a veces, a fuerza de profunda, y la poderosa necesidad de expiación que atraviesan el alma del personaje trágico (2). El desenlace de la tragedia, metábasis final y definitiva hacia la felicidad o hacia la desgracia (*Poet.*, 1455 b 28), vendría a ser el resultado feliz o desgraciado de tal expiación.

¿Qué es, entonces, una tragedia para el griego que la contempla? Empleemos palabras de Esquilo: es "un aprendizaje a

---

(1) *Paideia*, pág. 331. Por su parte, escribe Nilsson: "Esquilo está penetrado como ningún otro por una fe robusta y positiva, pero indogmática... No ha hecho suya la atmósfera de resignación que tan frecuentemente descubrimos en su tiempo. En él se entrevé la tendencia a una actitud positiva frente al poder divino... Otorgó a la religión antigua su más profundo y alto despliegue, pero vino demasiado tarde. La religión antigua había comenzado ya a fosilizarse y astillarse" (*Geschichte der griech. Religion*, en el *Handbuch der Altertumswissenschaft*, I, München, 1941, págs. 711-12).

(2) Hállase comprendida la tragedia, mirada como suceso histórico, en aquella corriente de pesimismo religioso, de angustia y de sentimiento de culpabilidad que sigue a la alegre, fuerte y aproblemática religiosidad olímpica del hombre homérico. Es entonces cuando comienzan las prácticas catárticas como expiaciones públicas. La más famosa fué la que de Atenas hizo, mediante el sacrificio de machos cabríos, Epiménides de Creta, a fines del siglo VII (vide Nestle, op. cit., pág. 59). La tragedia sería una expresión depurada y artística de esta necesidad de purgativa expiación. Como es sabido, Nietzsche hacía nacer a la tragedia griega de un *Pessimismus der Stärke*.

En alguno de sus cursos, X. Zubiri ha establecido las líneas generales para una historia sistemática de las culturas orientales. Uno de los rasgos que señalan, en el grupo semítico de tales culturas, el tránsito a la "Edad Media" propia de cada una de ellas, es la aparición del problema del hombre justo y desgraciado como materia de meditación religiosa y tema cardinal de la "sabiduría". ¿No podría considerarse a la tragedia como la forma helénica —indoeuropea, por lo tanto— de tratar ese problema, tan cardinal en toda consideración del destino humano?

costa de dolor". La tragedia enseña al griego a existir helénicamente, a hacer su propia vida dentro de la fidelidad a las viejas creencias y tradiciones. Cada tragedia, desde Tespis a Eurípides, es un doloroso paso en ese largo camino, un estremecedor tanteo del ateniense para esclarecer posibilidades de su existencia inéditas, peligrosas y, en su iniciación al menos, terriblemente confusas. Digamos las cosas con una certera expresión militar: una tragedia griega es una descubierta en terreno incierto y peligroso, hermana gemela de la que simultáneamente hacen los filósofos presocráticos, desde Tales hasta los sofistas, en el terreno de la *physis* y del ser. Un coro del *Prometeo* de Esquilo expresa con dramática patencia este aprendizaje en el duro oficio de ser hombre y ser griego que hace el pueblo ateniense a través de la tragedia: "Esto lo conozco yo —dicen a Prometeo— porque he contemplado tu anonadador destino" *(Prom.*, 553). Nunca como en ese momento ha representado el coro al espectador del poema trágico.

El término va a ser un poco inesperado: a fuerza de ensayar a vivir por sus solas fuerzas, pierde el griego su antigua fe, se acaba la posibilidad de escribir una tragedia como pieza literaria viva y, en último término, se extingue Grecia. El teatro de Eurípides, sólo cuarenta años posterior a la profunda gravedad religiosa del de Esquilo, es la cima de la aventura trágica griega. Sus tragedias, como dice Nietzsche, "han llevad el espectador a la escena", han convertido al héroe creyente y tormentado del tiempo antiguo en el hombre del siglo V, ilustrado, razonador y casi despegado de su fe tradicional. El hombre de Eurípides sabe ya "vivir por su cuenta" y "dar cuenta de su vida"; mejor dicho, *piensa* poder hacerlo. Con ello se ha cumplido el ciclo trágico. Eurípides cierra y remata la posibilidad histórica de la tragedia griega, como Aristóteles, un siglo más tarde, lleva a su más alta cima la aventura intelectual del griego y a la vez clausura la posibilidad de "hacer" pensamiento helénico vivo y original. La

vieja y honda vivencia de una *kátharsis* trágica, de una purificación expiatoria por la virtud del espectáculo trágico y de su significación cultual, va palideciendo sucesivamente, hasta quedar en curiosidad arqueológica. Es probable que en la época de Aristóteles se asista al remate histórico de esa vivencia catártica. Parece seguro, en todo caso, que Aristóteles percibió todo su hondo sentido. Unas generaciones más tarde será ya un puro recuerdo, un tema de conversación o de enseñanza para uso de retóricos y de estetas.

En resumen, la "catarsis de las pasiones" a que alude Aristóteles parece llevar dentro de sí los siguientes elementos semánticos:

1. Un primer componente suyo es el que podríamos llamar medicinal. Hoy lo atribuiríamos a la compleja acción psicosomática —neurovegetativa, metabólica, etc.— de los movimientos afectivos violentos: el componente medicinal de la catarsis trágica sería el restablecimiento de un favorable temple de ánimo fundamental —del "humor"— en virtud de un efecto psicosomático. Los griegos pensaban en un más firme equilibrio o en una mejor armonía de la *physis*, y explicaban esa acción según una de las distintas teorías científicas de la "naturaleza" animal y humana: humoral, neumática, etc. En lo que tiene de medicinal, la "catarsis del temor y la compasión" sería el efecto humoral de las dos pasiones trágicas sobre el espectador que por obra de la tragedia las vivió en su ánimo.

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que el entendimiento helénico de esta catarsis medicinal no fué independiente de las concepciones religiosas del pueblo griego. La atadura era doble: una, más radical, estaba representada por la consideración divina de la *physis*, tan constante en la mente del griego (1); otra

(1) Véase una noticia concisa, pero suficiente, en X. Zubiri, *Sócrates y la sabiduría griega*, Ediciones Escorial, Madrid, 1940. También K. Deichgräber, *Die Stellung d. griech. Arztes zur Natur*, Gött.

estaba constituída por el matiz religioso y moral con que el médico griego pronunció siempre la palabra *kátharsis*, incluso cuando la aplicaba a usos estrictamente terapéuticos (1). La relación analógica entre la catarsis trágica y la melódica no sería tampoco completamente ajena, según hemos visto, a esta profunda raíz religiosa de la catarsis medicinal.

2. El segundo ingrediente semántico de la catarsis trágica es la expiación por el dolor. La tragedia no puede ser contemplada sin dolor en el corazón, y de ese originario dolor trágico vendrían secundariamente el temor y la compasión. En una atmósfera histórica de angustia religiosa y de conciencia de culpabilidad, el dolor del espectáculo trágico había de ser vivido como una purgación moral. El espectador del poema trágico vendría a ser, además de una especie de enfermo con humores alterados y menesteroso de catarsis medicinal, un penitente que buscaba en el dolor expiación y sosiego. La "catarsis del temor y la compasión", en lo que de expiatoria y moral tiene, sería el efecto purgativo que el dolor moral, la "pena" a que la definición aristotélica de entrambas pasiones se refiere, producía en el alma del ateniense que contemplaba la tragedia. Las pasiones trágicas actuarían ahora por lo que de dolorosas y afectivas o irracionales tienen.

3. Pero, como vimos, una pasión no es para Aristóteles un mero movimiento afectivo e irracional, sino la causa de un cambio en el total estado del alma. Las pasiones aristotélicas llevan también aparejada una mudanza en la dimensión noética de la persona. No debe extrañar, por lo tanto, que junto a los elemen-

---

Akad. Reden, 1938, págs. 13-32; y H. Diller, *Der griech. Naturbegriff*, Neue Jahrb. f. Antike u. deutsche Bildung, 6, 1939, págs. 241-257.

(1) Por ejemplo: en el libro I del escrito *de diaeta* se recomienda la *kátharsis* con helléboro contra la manía (Littré, VI, 518). Sobre el problema de la catarsis médica propiamente dicha, véase el trabajo de O. Temkin antes citado y el de W. Artelt, *Studien zur Geschichte der Begriffe "Heilmittel" und Gift*, Leipzig, 1937, págs. 75 y 89.

tos medicinal y expiatorio de la catarsis trágica haya en ella otro rigurosamente noético o, si se quiere, *lógico*. El dolor de la tragedia expía; a través del dolor de la tragedia se aprende.

Por obra de la tragedia, el griego aprende a expresar ordenadamente posibilidades de su existencia implícitas en su mismo destino, mas sólo oscuramente sentidas en los senos de su alma. El dolor del espectáculo trágico vendría a ser como una quiebra penosa y esclarecedora de su propio horizonte personal, una hiriente y deseada ampliación en el ámbito de su vida; con lo cual, además de su sentido expiatorio, ese dolor tiene ahora otro nuevo, estrictamente educador. Y toda letra —es decir, toda ampliación expresable del ámbito personal— no entra, ya lo sabemos, sino con sangre y dolor. A costa de heridas va el griego aprendiendo el gozo de poder hablar, de conseguir expresarse o "decirse" a sí mismo. La "catarsis del temor y la compasión" es ahora un específico sosiego que goza el alma del espectador después de haber sufrido esas dos pasiones: el sosiego que otorga la posibilidad de dar orden y expresión articulada a la propia existencia después de la confusión y de la aporía. La catarsis trágica a que alude el texto aristotélico es a la vez humoral, moral y verbal o expresiva. Una soterraña raíz común a los tres tallos en que se configura la catarsis —esto es, la radical sustentación del griego en su fe tradicional— da savia religiosa y entrañable unidad a la *crasis*, al *ethos* y a la mente o *nus*, las tres dimensiones del hombre a que por obra del *logos* alcanza la acción catártica. La específica fruición o *hedoné* que, según Aristóteles, constituye el último fin de la tragedia, sería la que goza el alma del espectador por obra de la catarsis del temor y la compasión. "Causa a cada uno fruición lo que conviene a su *physis*", se dice en la *Política* (VIII, 7, 1342 a 32). Por eso pudo producirla la tragedia, que afectaba y conmovía la *physis* entera y verdadera del griego; desde su crasis humoral hasta aquella dimensión de la vida humana a que se refiere Aristóteles cuando dice que el hombre "no alcan-

za a vivir en tanto es hombre, sino sólo en tanto tiene algo divino en sí mismo" *(Eth. Nic.*, X, 8, 1177 b 32). La *hedoné* o fruición propia del espectáculo trágico —en cuanto una *hedoné (vide supra)* consiste siempre en una actividad natural y no inhibida— es la que produce en el hombre la actividad de conocerse a sí mismo y de disponer más suelta y conscientemente de su destino. No sólo hay actividad en el movimiento, sino en la libertad de moverse, nos ha dicho Aristóteles. La *hedoné* que la tragedia produce en el espectador sería la que concede al hombre la posibilidad de ejercitar su libertad en un ámbito inédito y deseado de su humana existencia.

Esta comprensión de la catarsis como fenómeno atañente a la totalidad antropológica del griego permite dar cuenta de cada una de las sucesivas interpretaciones parciales, las cuales serían notas singulares de su integridad significativa. Por lo pronto, incorpora lo que de válido tiene la hermeneútica de Bernays, y otro tanto digo de la arrebatada nietzscheana. Cuando Nietzsche quiere expresar el efecto del delirio trágico en el alma del espectador, nos dice: "a la vista del mito que ante él se mueve, sentíase ensalzado a una suerte de omnisabiduría, como si ahora la fuerza visiva de sus ojos no quedase en la pura superficie y lograse penetrar en el seno de las cosas; como si ahora, con la ayuda de la música, viera ante sí, sensorialmente perceptibles, las efusiones de la voluntad, la lucha de motivos, la henchida corriente de las pasiones, a modo de una plenitud de líneas y figuras vivazmente agitadas, y pudiese con ello sumergirse hasta llegar a los más delicados secretos de los movimientos inconscientes" (1). Quítese el ropaje poético y nietzscheano a este exaltado párrafo y no será difícil reducirlo a cuanto he dicho sobre el esclarecimiento que daba al griego la tragedia en lo tocante a su destino de griego y de hombre.

---

(1) *Die Geburt der Tragödie*, 22 (Ed. Kröner, I, pág. 173).

Pohlenz piensa que, con su interminada referencia a la catarsis, quiso Aristóteles salvar a la tragedia del juicio condenatorio que sobre ella había lanzado Platón. Entre las acciones del poema trágico sobre el espectador, Platón percibió de preferencia la moción de afectos irracionales. La poesía, mirada a la luz de su operación, robustecería el componente irracional del alma a expensas de la razón; por esto debe considerarse a la poesía como contrapunto de la ciencia, y eso es lo que la hace condenable. "Quien había concebido a la tragedia como psicagogía, era quien menos podía impugnar que ejerciese acciones irracionales y produjese placer por la satisfacción de una *dynamis* psíquica *sedienta de llanto y quejumbre*. Mas si Aristóteles quería salvar a la tragedia, debía demostrar que esta satisfacción no conduce a robustecer lo irracional en el hombre a costa de la razón. A tal fin sirve la famosa doctrina de la catarsis." Más adelante añade Pohlenz: "Platón rechazó la tragedia porque robustece lo irracional en el alma por remoción de los afectos. Aristóteles replica *psicoanalíticamente* (sic) que este robustecimiento tiene lugar precisamente con ocasión de una represión violenta. Mucho más acusadamente que su maestro, reconoce naturales y útiles a los impulsos irracionales, y por eso considera natural su apetencia de satisfacción. Tiene por nocivo, sin embargo, a su exceso, y ve en la fictiva vivencia del dolor ajeno la cura purgativa que concede al exceso inocua descarga y reduce los afectos a medida justa. Son, ciertamente, los hombres mismos quienes se purifican y —esto es para Aristóteles la fuente de la fruición trágica— hallan alivio bajo ese sentimiento de placer; pero el lenguaje habitual de los médicos ofrecía ocasión para hablar de la purgación de los afectos, y según esa acepción emplea el término la famosa definición de la tragedia, en la cual la *kátharsis*, como nota principal, constituye la rotunda conclusión" (1).

---

(1) Pohlenz, op. cit., págs. 529-531.

Pohlenz se adscribe, en consecuencia, a la interpretación de Bernays, aunque la moda de la época le mueva a darle un giro psicoanalítico. No obstante, amplía el efecto catártico desde lo humoral a lo psíquico y ve también en la *kátharsis* aristotélica un esclarecimiento del alma enturbiada por las pasiones "retenidas". La tragedia exalta los afectos, mas para darles satisfacción; y con la "descarga" de los sentimientos estrictamente removidos por el espectáculo trágico, fluyen derivativamente las pasiones que lastran el alma como consecuencia de la vida diaria. Mis reflexiones anteriores dan cuenta suficiente, creo yo, de esta "descarga" y de aquel "esclarecimiento" que Pohlenz ve en la *kátharsis* del texto aristotélico.

No se encuentra muy lejos esta concepción, si se la quitan sus ribetes psicoanalíticos y se la reduce a su núcleo psicológico y moral, de la que proponía hace años Menéndez y Pelayo acerca de la *purificación de los afectos:* "despojada del aparato escolástico y de las sutilezas y cavilosidades sin número con que la han enmarañado los expositores, no viene a ser otra cosa que el restablecimiento de la *sophorsyne*, templanza y aquietamiento de las pasiones, tan divinamente celebrada en los diálogos socráticos. La diferencia (respecto a Platón) está sólo en que Aristóteles espera tales efectos del arte mismo y de la imitación escénica, pidiendo a la pasión artísticamente idealizada, medicina contra la pasión real que cada espectador lleva en su pecho" (1). Claro que el problema no pasa de estar planteado; la dificultad comenzará cuando se intente explicar cómo la "pasión idealizada" puede ser medicina de la "pasión real".

También Sengle, en el reciente trabajo suyo que antes mencioné, ve el resultado de la catarsis trágica como una iluminación singular —y, en último término, religiosa— en el alma del espec-

---

(1) *Historia de las ideas estéticas*, ed. del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1940, t. I, pág. 74.

tador. El poema trágico haría descubrir al hombre, en el fondo mismo de la catástrofe que implica, una última referencia de la existencia humana a lo Absoluto. La tragedia patentiza la índole quebradiza e insegura de la naturaleza humana; y cuando la propia vida o su ficción escénica revelan esa humana condición, "bastan pocas palabras —dice— para hacer brillar de nuevo con pureza el Absoluto que está sobre todas las disonancias, el sentido del mundo"[9]. Tal es para Sengle la esencia de la catarsis trágica. Digo aquí, *mutatis mutandis*, lo que ante dije respecto a Nietzsche. Despojadas estas afirmaciones de su vestidura idealista —Hegel y Schelling están detrás de ese modo de hablar—, no será difícil hermanarlas con lo que más arriba expuse en torno al inesquivable fundamento religioso de la catarsis.