



Dossier “Perspectivas Aristotélicas Contemporáneas”

De la *Política* a la *Poética*: la educación musical en Aristóteles ¹

From *Politics* to *Poetics*: musical education in Aristotle

VIVIANA SUÑOL ²

Resumen: Teniendo en cuenta la relevancia que Aristóteles le atribuye a la educación musical en *Política* VII-VIII resulta extraño que no haga mención a ella ni en sus obras éticas ni, sobre todo, en la *Poética*. En los últimos treinta años los intérpretes han recurrido a diversas explicaciones para elucidar el silencio político de su *Poética*. Sin embargo, la principal conexión la ofrece el propio Aristóteles cuando en *Pol.* VIII 7, 1341 b 36-40 promete explicar con mayor claridad qué entiende por *kátharsis* en sus escritos sobre poética. La continuidad implícita que traza entre ambas obras revela a la vez semejanzas y diferencias en lo que respecta a las emociones que, en cada caso, están involucradas en la *kátharsis*. El propósito del presente artículo es señalar los principales puntos de contacto entre el programa de educación musical que bosqueja en *Política* y las consideraciones que expone en *Poética*, atendiendo no solo a los distintos aspectos destacados por las interpretaciones más recientes, sino en especial al vínculo que el propio Estagirita establece y que permite pensar dicha conexión a partir de las emociones que la *kátharsis* pone en juego.

Palabras Clave: Política - Poética - Educación - Música - Aristóteles

Abstract: Considering the importance that Aristotle attributes to musical education in *Politics* VII-VIII, it is strange that he makes no mention of it either in his ethical treatises or, above all, in the *Poetics*. In the last thirty years interpreters have resorted to various explanations to elucidate the political silence of his *Poetics*. However, the main connection is offered by Aristotle himself when in *Pol.* 8. 7, 1341 b 36-40 he promises to explain more clearly what he means by *katharsis* in his writings on poetics. The implicit continuity that he draws between both works reveals both similarities and differences with regard to the emotions that, in each case, are involved in *katharsis*. The purpose of this article is to point out the main points of contact between the programme of musical education that he outlines in *Politics* and the considerations that he presents in the *Poetics*, paying attention not only to the different aspects highlighted by the most recent interpretations, but especially to the link that the Stagirite himself establishes and that allows us to think about this connection on the basis of the emotions that *katharsis* brings into play.

Key words: Politics - Poetics - Education - Music - Aristotle

¹ El presente trabajo fue originalmente redactado para ser publicado como parte del libro *Ricerche aristoteliche: studi sulla paideia* y se presenta aquí en versión castellana con la autorización de su editora, Giulia Angelini. Véase Suñol (2024).

² IdIHCS, UNLP - CONICET.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8990-1766>. vsunol@gmail.com

Cómo citar: Suñol, V. (2023). De la Política a la Poética: la educación musical en Aristóteles. *Cuadernos Filosóficos*, 20.

Publicado bajo licencia Creative Commons Atribución-SinDerivadas 4.0 Internacional [CC BY-ND 4.0]



Fecha de recepción: 7/11/23

Fecha de aprobación: 2/12/23

Aristóteles tradicionalmente ha ocupado un lugar secundario en la historia de la educación griega antigua.³ Desde su más temprana recepción se esgrimió la falta de originalidad de su pensamiento respecto del de sus antecesores más inmediatos, *i.e.* Platón e Isócrates.⁴ Esta acusación podría aplicarse aún más al currículo musical que bosqueja en el final de la *Política* y que forma parte del programa de educación pública que diseña para el mejor régimen, ya que en ambos se observa una fuerte influencia platónica.⁵ Además, el propio Estagirita reconoce de manera implícita no ser un especialista en el tema, cuando remite a los filósofos de la educación musical y a los músicos contemporáneos, cuyas clasificaciones recoge y a quienes les delega el análisis preciso de algunas cuestiones técnicas.⁶ Si bien no es posible establecer con certeza cuáles son las fuentes a las que alude, admite el carácter esquemático de su propuesta pedagógica musical, el cual se revela en la indefinición e imprecisión sobre cuestiones centrales (como cuáles son las melodías y ritmos que corresponden a la función ociosa; el papel impreciso que le otorga a la catarsis entre las funciones musicales, etc.).⁷ Teniendo en cuenta la vastedad y profundidad del pensamiento aristotélico, podría pensarse que el estudio del currículo musical del mejor régimen es una cuestión marginal o secundaria sin implicancias filosóficas. Por el contrario, está inseparablemente unido a los cimientos de su pensamiento práctico, no solo porque la *mousiké* era parte esencial de la vida e identidad griega antigua (Rocconi, 2015, p. 82), sino porque el propio Aristóteles destaca la singularidad de esta disciplina entre las que conforman su programa educativo.⁸ Por esta razón, le otorga varias e importantes funciones, indispensables para la formación

³ Sobre la historia de la recepción de este tema en Aristóteles, cfr. Suñol, 2015, 53-76.

⁴ Diógenes Laercio, *Vida y opiniones de los filósofos ilustres*, V 3, 3-4.

⁵ En numerosos pasajes de *Pol.* VII - VIII se observa la influencia directa del modelo educativo platónico de *República* y *Leyes*, tanto en lo que refiere a la figura de las magistraturas como de las restricciones y censuras que establece para los niños y jóvenes *v.gr.* 1336 a 30-32, 1336 b 20-22, etc. Aunque las referencias implícitas son numerosas, ello no le resta originalidad a la propuesta pedagógica aristotélica, cuyo programa educativo es parte integral de su proyecto político-filosófico. Además, Aristóteles crítica expresamente en *Pol.* VIII 7, 1342 a 32-34 el lugar que su maestro otorga al frigio en la *República*.

⁶ *Pol.* VIII 7, 1341 b 21-23; 27-33.

⁷ Para el presente capítulo he consultado la edición de Ross (1957) y, principalmente, la traducción castellana de Santa Cruz & Crespo (2005). Las traducciones de los pasajes citados son de mi autoría.

⁸ *Pol.* VIII 3, 1337 b 2-32.

de los futuros ciudadanos del mejor régimen y para que (algunos de estos) alcancen su propósito último en la vida adulta, *i.e.* la *eudaimonía*. Cada uno de los aspectos que conforman el programa de educación musical guarda una estrecha correspondencia con la organización política de dicho régimen y responde a la organización jerárquica de sus funciones: el juego, la educación y el ocio.⁹ Sin embargo, su importancia filosófica no reside en su carácter lúdico —gracias al cual permite disfrutar del placer ingénito, universal y antropológico de la *mousiké*— ni en su propósito ético —en virtud del cual habitúa a los jóvenes en el ejercicio de la virtud—. Antes bien, se fundamenta en el hecho de que es la única de las disciplinas del currículo que introduce a los ciudadanos en la práctica del ocio, que es la forma más elevada de la acción, ya que no tiene otro propósito más allá de sí mismo. Aristóteles ofrece algunos indicios que abonan la idea de que este empleo de la *mousiké* prefigura el ejercicio de la forma más alta del ocio, esto es, la filosofía.¹⁰ Mediante la extensa argumentación que desarrolla en *Pol.* VII y VIII deja en claro que el currículo musical es parte constitutiva del mejor régimen y, por ende, de la forma de vida más elegible, *i.e.* el *bíos praktikós*.¹¹ El programa de educación pública que diseña es tan amplio que determina incluso hasta la propia existencia de los ciudadanos,¹² moldea el carácter virtuoso de estos,¹³ cimienta la naturaleza eminentemente pacífica del régimen y garantiza su estabilidad;¹⁴ pero es la naturaleza no instrumental del currículo musical la que hace posible que los ciudadanos alcancen el propósito último de la utopía aristotélica.¹⁵ En este sentido, no resulta aventurado afirmar que la educación musical es condición necesaria de la felicidad (*con Destrée*, 2018, p.183).

A diferencia de la detallada descripción de las distintas etapas y contenidos que conforman su propuesta pedagógica general, en la esquemática e inconclusa descripción del programa musical Aristóteles se limita a señalar los instrumentos, melodías y ritmos que forman parte del mismo (*Pol.* VIII 5-7). Las restricciones que establece respecto a los ritmos, las melodías, los géneros y los instrumentos de origen frigio revela que la moderación es el propósito de la educación musical en la infancia,¹⁶ mientras que los excesos o desbordes emocionales a los que dan lugar algunas prácticas culturales así como los espectáculos cómicos sólo pueden experimentarlos

⁹ Sobre las distintas funciones que Aristóteles le confiere a la *mousiké* en su programa educativo, cfr. Suñol (2020).

¹⁰ *Pol.* VII 15, 1334 a 23; *Protréptico* Frag. 44

¹¹ *Pol.* VII 3, 1325 b 16-20; *Pol.* VIII 1-2.

¹² *Pol.* VII 16, 1335 b 20-29.

¹³ *Pol.* VIII 5, 1340 a 1-28; 1340 b 10-19.

¹⁴ *Pol.* VIII 4, 1338 b 4-35.

¹⁵ *Pol.* VII 14, 1333 a 30 - b 5; *Pol.* VIII 3, 1337 b 27-1338 a 32.

¹⁶ *Pol.* VIII, 6 1341 a 17-25; 7 1342 a 28 - b 17.

los ciudadanos adultos, debido a que ya han sido (musical y éticamente) educados.¹⁷ La clara demarcación que establece entre, por un lado, el aprendizaje y la ejecución de instrumentos en la infancia y, por otro, el discernimiento o juicio musical en la vida adulta es uno de los principales aspectos de la propuesta pedagógica musical aristotélica. Esta alternancia etaria es el correlato musical de la alternancia política entre gobernantes y gobernados que caracteriza al mejor régimen. Más allá de su raigambre antropológica y de las implicancias ético-políticas e incluso filosóficas que conlleva el programa de educación musical, Aristóteles señala que su propósito es formar buenos jueces,¹⁸ es decir, preparar a los futuros ciudadanos para que sean capaces de discernir las bellas melodías.¹⁹ De ahí que la finalidad última de la *mousiké* se corresponde con el ideal aristotélico de la vida más elegible, en la medida que concibe a la actividad teórica como la forma más elevada de la acción.²⁰

En el contexto del creciente interés académico internacional por el estudio de la música griega antigua que se ha dado en las últimas décadas, el programa educativo musical aristotélico ha despertado interés en la literatura especializada.²¹ No obstante, son escasos los especialistas que se han detenido a analizar la imbricación teórica del proyecto educativo aristotélico y, en particular, de su currículo musical con su proyecto político y, de manera general, con su pensamiento práctico.²² Ahora bien, teniendo en cuenta la relevancia ético-político-pedagógica que — como vimos — Aristóteles le atribuye a la educación musical en *Política* VII-VIII resulta extraño que no haga mención a ella ni en sus obras éticas ni, sobre todo, en la *Poética*. La primera cuestión ha sido relativamente poco explorada por la literatura. Si bien algunos autores tienen perspectivas contrapuestas sobre las implicancias prácticas del currículo musical, coinciden en la dificultad o incluso en la imposibilidad de conectarlo expresamente con las obras éticas.²³ La segunda cuestión, esto es, el silencio político de la *Poética* es objeto de una amplia discusión. En los últimos

¹⁷ *Pol.* VII 17, 1336 b 15-23.

¹⁸ A diferencia de su maestro, Aristóteles admite en su programa educativo musical el empleo de armonías y cantos que no se ajustan al criterio de belleza propio de los ciudadanos, los cuales están destinadas al descanso de la clase de los espectadores vulgares, esto es, los asalariados y trabajadores manuales. *Pol.* VIII 7, 1342 a 18-25.

¹⁹ Sobre el juicio o discernimiento ético y estético al que da lugar la *mousiké*, véase *Pol.* VIII 5, 1340 a 17 y *Pol.* VIII 6, 1341 a 14, respectivamente. Este propósito último permitiría conectar la propuesta musical aristotélica con el programa de la *Poética*, cuyas indicaciones sobre la composición trágica no solo estarían destinadas a los poetas, sino probablemente también a un auditorio educado.

²⁰ Sobre las correspondencias que puede establecerse entre el proyecto político y el ideal de vida más elegible con el programa educativo musical aristotélico, cfr. Suñol (2017).

²¹ Al respecto, véanse West (1992); Lynch & Rocconi (2020).

²² Además de los ya clásicos trabajos de Lord (1982) y Depew (1991), más recientemente se destacan los de Ford (2004, 2017) y, en especial, los de Destrée (2013, 2017, 2018).

²³ Sobre esta cuestión, cfr. Cagnoli Fieconi (2016), Hitz (2012) y Brüllman (2013). Para un resumen de estas interpretaciones, Suñol (2020, p. 129 n. 31).

treinta años los intérpretes han recurrido a explicaciones antropológicas, performativas, ético-dramáticas e incluso ideológicas para intentar elucidar el vínculo entre ambas obras. Sin embargo, la principal conexión la ofrece el propio Aristóteles cuando en *Pol.* VIII 7, 1341 b 36-40 promete explicar con mayor claridad qué entiende por *kátharsis* en sus escritos sobre poética. En efecto, las conecta a través del concepto más elusivo y que desde el Renacimiento más atención ha suscitado en la *Poética*. La continuidad implícita que traza entre ambas obras revela a la vez semejanzas y diferencias en lo que respecta a las emociones que, en cada caso, están involucradas en la *kátharsis*. En la *Poética* le otorga un papel casi excluyente a la piedad y al miedo, mientras que en *Pol.* VIII 7 —si bien las menciona— el entusiasmo es la emoción que de manera paradigmática representa la experiencia catártica. El propósito del presente artículo es señalar los principales puntos de contacto entre el programa de educación musical y las consideraciones expuestas en la *Poética*, atendiendo no solo a los distintos aspectos destacados por las interpretaciones más recientes, sino en especial al vínculo que el propio Estagirita establece y que permite pensar dicha conexión a partir de las emociones que la *kátharsis* pone en juego. Con vistas a ello, en primer lugar, enumero brevemente las similitudes y las diferencias más importantes que es posible establecer entre ambas obras. En la segunda parte, me focalizo en la *kátharsis* como eje de la conexión que el propio Aristóteles establece entre *Política* VII-VIII y *Poética*, ahondando en el análisis de las diferentes emociones que de manera preeminente involucra la *mousiké* y la tragedia en cada obra, con el propósito de determinar las singularidades que conlleva la experiencia emocional en cada caso.

1. De la *Política* a la *Poética*: puntos de contacto y diferencias

La relación entre las reflexiones sobre la *mousiké* que Aristóteles expone en el final de la *Política* y su análisis de las artes miméticas en la *Poética* es compleja, porque si bien ambas obras tratan sobre un tema común, no es posible hallar una conexión sistemática entre ellas. También difieren en sus propósitos: la primera, tiene una finalidad pedagógico-política y la segunda, tiene un carácter más bien histórico y prescriptivo que está dirigido a los poetas, incluso podría pensarse que apunta a los espectadores educados a los que aspira a preparar en el mejor régimen. En consecuencia, no parece viable el intento de establecer una correspondencia estricta entre ambas. Sin embargo, se pueden identificar puntos de convergencia así como de diferenciación, algunos de los cuales presento brevemente.

Una de las mayores dificultades que plantea el intento de vincular la *Política* y la *Poética* reside en que Aristóteles no deja en claro si esta singular disciplina de su programa educativo incluye

o no a la tragedia o solo alude a la música instrumental.²⁴ De hecho, existe una amplia discusión en torno a la amplitud semántica de *mousiké* en *Política* VIII, ya que para muchos intérpretes el empleo del término que allí hace sólo refiere a la música instrumental, tal como sugieren algunos pasajes en los que se centra en los ritmos y melodías;²⁵ mientras que para otros, comprende al canto e incluso al teatro,²⁶ como sugiere la clasificación de los tipos de espectadores que Aristóteles propone en *Pol.* VIII 7, 1342 a 18-20. Si tomamos el término en sentido amplio, la *Poética* versa sobre la *mousiké*, pero si nos atenemos a una definición más estrecha, ella pareciera ocupar un lugar subsidiario entre los elementos que componen la tragedia. A pesar de sus numerosas apariciones y de la importancia que le otorga en *Política*, solo es mencionada una vez en la *Poética*.²⁷ De hecho, allí la considera como el principal de “los aderezos” de la tragedia (*Po.* 6, 1450 b 16), lo cual la diferencia e incluso determina su superioridad respecto de la épica, pero resulta subsidiaria en relación con la trama.²⁸ Otro indicio de su importancia lo ofrece en *Poética* 4 cuando afirma que la armonía y el ritmo, al igual que la capacidad mimética, son connaturales y constituyen una de las dos causas de la poesía.²⁹ Asimismo, el hecho de que vincule el origen de la tragedia al ditirambo no se condice con el rol secundario que tradicionalmente se le ha atribuido al aspecto musical.³⁰ En un trabajo reciente, Destrée (2016) pone en tela de juicio la interpretación que tradicionalmente se ha dado sobre el papel secundario de la música en la *Poética* al demostrar que ella permite potenciar el placer propio de la tragedia. Si bien es cierto que Aristóteles admite la posibilidad de que la tragedia sea leída, Destrée destaca que sólo la representación dramática acompañada por música nos ofrece una experiencia genuina del género, pues asegura que una tragedia sin música sería como un plato sin condimentos (2016, p. 238).

Otro punto de diferenciación entre ambas obras reside en el papel del ocio. A diferencia de *Política* VII–VIII, en donde este es el fin último no solo de la *mousiké* sino de manera más amplia del programa educativo e incluso del proyecto político, en la *Poética* Aristóteles no hace ninguna

²⁴ Lord (1982, pp. 29, 146-150) es el principal representante de una comprensión amplia de *mousiké* que incluye a la tragedia, mientras que Ford (2004, p. 309) defiende una interpretación estrictamente instrumental del término. La mayoría de las lecturas más recientes se inclinan por esta última, v.gr. Lockwood (2020), Destrée (2016), etc.

²⁵ *Pol.* VIII 5, 1340 a 18; 1340 a 39 - 1340 b 19; 1341 b 23-26.

²⁶ *Pol.* VIII 5, 1339 b 20-25.

²⁷ La palabra *mousiké* solo es mencionada en *Poética* 26 1462 a 15, mientras que el término *melopoiía* es el que más veces es empleado en la obra: *Po.* 1449 b 34-35, 1450 a 10, 1450 b 16-17, 1459 b 10. Sobre el vínculo entre ambos, cfr. Destrée (2016).

²⁸ *Po.* 1462 a14-16.

²⁹ *Po.* 1448 b 20.

³⁰ *Po.* 1449 a 10-11.

alusión expresa a él. Si bien es cierto que el tema del ocio no está presente como tal en la obra, hay algunos indicios que de manera tácita remiten a esta noción. En primer lugar, es posible establecer una analogía entre la *kátharsis* (independientemente de cómo este concepto sea entendido) y el ocio, en la medida en que ambos aluden a actividades que se completan a sí mismas. Mediante esta analogía no me refiero a la lectura recientemente propuesta por Ferrari (2019), quien identifica el empleo de *kátharsis* de *Pol.* VIII 7, 1341 b 39 con la función musical más alta, sino simplemente a la autocompleción que caracteriza tanto a la experiencia catártica como a las actividades ociosas. Sin embargo, se diferencian por su finalidad. En efecto, el carácter autotélico del ocio se contrapone al alivio emocional al que apunta la *kátharsis*, ya sea que esta se produzca en un contexto cultural, musical o dramático. Por otra parte, el conocido pasaje de *Poética* 25, 1460 b 13–15 en el que Aristóteles distingue la corrección de la política y de cualquier otro arte respecto de la poética puede considerarse como otro indicio significativo. Este pasaje continúa abonando las interpretaciones esteticistas de la obra, pero el reconocimiento de una corrección propiamente poética no implica la autonomía disciplinaria de esta respecto de la política. Por el contrario, refiere a que la poética tiene reglas que la rigen de manera interna, pero que no eliminan su necesaria e inevitable conexión con el contexto político en que se produce y recibe la obra. Nuevamente aparece aquí la idea de una actividad que se autocompleta y que, en este sentido, es análoga al ocio. Las interpretaciones más recientes y en muchos aspectos contrapuestas —como las de Ferrari (2019), Veloso (2018; 2019; 2022) y Destrée (2021)— difieren respecto a cómo entienden esta noción, pero coinciden en que el propósito ocioso está presente en ambas obras. De hecho, el propio Aristóteles confirma esta lectura cuando en el *Protréptico* reconoce que el teatro no tiene una finalidad instrumental:

[...] viajamos a Olimpia por el espectáculo mismo, aun cuando nada más vaya a haber fuera de él —pues su misma contemplación es mejor que numerosas riquezas— y no contemplamos las Dionisias para conseguir algo de los actores [...] así también hay que estimar más la contemplación del universo que todas las cosas tenidas por útiles. (*Protréptico*, Frag. 44)³¹

Con respecto al aspecto político, el vínculo entre ambas obras es aún hoy objeto de debate. Desde hace casi tres décadas, la discusión académica sobre la relación entre ambas obras gira en torno a la provocativa pregunta formulada por Hall (1995): “Is there a polis in Aristotle’s *Poetics*?”. La autora ofrece una respuesta taxativa al afirmar que no es posible identificar ninguna *pólis* ni concreta ni abstracta a lo largo de la obra. Aristóteles, condicionado por su afiliación al

³¹ Empleo la traducción de Regino Rodríguez (Aristóteles 2006), quien adopta la numeración de los fragmentos propuesta por Düring (1961).

expansionismo macedónico, adopta —según la autora— una perspectiva transhistórica y apolítica, que refleja el proceso de despolitización conceptual que la tragedia experimentó a partir del siglo IV antes de la era común. En un trabajo posterior, Hall (2017) profundiza su lectura al asegurar que Aristóteles elaboró una nueva teoría de la tragedia que dio soporte ideológico a las obras producidas bajo los regímenes autocráticos en los teatros helenísticos. Sin embargo, la supuesta adhesión al expansionismo macédonico —ya defendida por Kelsen (1977)— es desmentida por el propio Aristóteles en su tajante condena al dominio despótico,³² la inclusión de los macedónicos entre los pueblos cuyas prácticas belicistas censura³³ y el carácter instrumental que le confiere a la guerra.³⁴ Aunque en la *Poética* no hace ninguna alusión expresa a su proyecto del mejor régimen, sus consideraciones sobre el origen,³⁵ desarrollo y las características de las artes miméticas (en especial, los distintos géneros poéticos y sus respectivas clases de personajes³⁶ y tipos de espectadores³⁷) dejan en claro que su comprensión de dichas artes y, en particular, de la tragedia está atravesada por los mismos supuestos ético-políticos que intervienen en el final de la *Política* y en sus obras éticas.³⁸

La interpretación ideológica propuesta por Hall no encontró consenso, pero sigue suscitando respuestas en la literatura más reciente. En un artículo de 2009, Heath modifica y amplía el interrogante planteado por Hall al preguntar si debería haber una *pólis* en la *Poética* de Aristóteles (“Should there have been a polis in Aristotle’s *Poetics*?”). El autor adopta una perspectiva antropológica, mediante la cual demuestra que la poesía está inseparablemente vinculada a la política, tanto internamente por los valores éticos que incorpora, como externamente, por el carácter arquitectónico que el Estagirita le confiere a esta. No obstante, resalta el hecho de que la poética conserva cierta autonomía, ya que no es coextensiva con la ética. En 2020 se publicaron dos trabajos que se ocupan del tema y toman como punto de partida ambos artículos. Por un lado, Lockwood, invirtiendo el planteo de Hall, pregunta si hay una *Poética* en la *Política* (“Is there a *Poetics* in Aristotle’s *Politics*?”) y centra su atención en las restricciones que en ambas obras el filósofo establece sobre los aspectos performativos de la tragedia y de la música, respectivamente. Lockwood (2020) reconoce la necesidad de explicar el silencio de la *Poética*

³² *Pol.* VII 2, 1324 b 22 - 1325 a 7; VII 14, 1334 a 2-10.

³³ *Pol.* VII 2, 1324 b 15-17.

³⁴ *Pol.* VII 14, 1333 a 35; 15, 1334 a 15.

³⁵ *Po.* 4, 1448 b 24 - 1449 a 6.

³⁶ *Po.* 2, 1448 a 1-9.

³⁷ *Po.* 13, 1453 a 33-35.

³⁸ Para la *Poética* he consultado la edición de Kassel (1968) y las traducciones de García Yebra (1992), Sinnott (2009) y Destrée (2021).

sobre los aspectos performativos y políticos de la tragedia ateniense. Si bien admite que ambas obras intersecan en numerosas formas, sostiene que son tres las razones que han determinado la exclusión de la tragedia del programa de educación pública en *Política* VIII. En primer lugar, aduce que la tragedia, a diferencia de la música, no parece ser capaz de introducir a los futuros ciudadanos en el ejercicio del ocio. Pero, como hemos visto en la sección anterior, el propio Aristóteles desmiente esta afirmación, pues si bien los escasos ejemplos que ofrece en la *Pol.* remiten al canto del aedo en el simposio,³⁹ no caben dudas de que también concibe al teatro como una actividad ociosa. Segundo, refiere al hecho de que en ambas obras está preocupado por los potenciales efectos vulgares de la performance musical y trágica; por ello, en la *Poética* “extirpa” los elementos performativos de la tragedia, mientras que en *Política* “inocula” a la performance musical, al permitir que los jóvenes participen de la ejecución, pero excluyéndolos de la competencia performativa. Lockwood supone que Aristóteles evita la práctica no profesional en producciones dramáticas por los potenciales efectos que la personificación tiene en el alma. Por último, señala que la constitución de un buen escucha musical es cronológicamente anterior y más simple que la de ser un buen espectador trágico.⁴⁰ Por su parte, Destrée (2020) también responde al desafío planteado por Hall. Si bien admite que en *Poética* la *pólis* no juega un rol importante, niega que haya un completo divorcio entre poética y política. La conexión entre tragedia y política se manifiesta en el énfasis que Aristóteles confiere al *páthos* trágico familiar. Esta insistencia en las muertes intra-familiares como eje de la tragedia tiene profundas resonancias, pues no se trata de una cuestión privada, sino que hiere los fundamentos de la comunidad política. En efecto, Destrée encuentra en los vínculos comunitarios e intra-familiares de los miembros de la *pólis* y de los personajes de las mejores tragedias una conexión no tan visible, pero profunda que conecta ambas obras.

2. De la *Política* a la *Poética*: la *kátharsis* según Aristóteles

Más allá del debate que en los últimos treinta años se ha dado sobre el vínculo entre ambas obras, es el propio Aristóteles quien las conecta cuando en *Pol.* VIII 7, 1341 b 36-40 promete explicar con mayor claridad qué entiende por *kátharsis* en sus escritos sobre poética.

Decimos que es preciso emplear la μουσική no con vistas a una sola utilidad, sino para muchas (no solo en virtud de la educación y de la catarsis (καθάρσεως) –a qué llamamos κάθαρσιν, ahora [lo diremos] de manera general

³⁹ *Pol.* VIII 3, 1338 a 21-30.

⁴⁰ Respecto a la “simplicidad” y, de manera general, la singularidad de la experiencia musical en sentido estricto respecto de la tragedia me ocupó en la segunda parte del capítulo.

(απλῶς), pero hablaremos de nuevo más claramente en los <escritos> acerca de la poética (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς) – tercero (τρίτον), para el pasatiempo (πρὸς διαγωγὴν), para la relajación (πρὸς ἄνεσίν) y para el descanso de las tensiones (πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν). (*Pol.* VIII 7 1341b36-40)

Los intérpretes mayoritariamente consideran que refiere a alguna sección perdida de la *Poética*, pero podría pensarse que está aludiendo a algún otro de sus escritos dedicado al tema como podría ser *Sobre los Poetas* o, de manera menos probable, algún argumento ulterior del capítulo final e inacabado de la *Política* (Destrée, 2011, p. 25, n. 1). Aristóteles admite que inaugura un sentido técnico de la *kátharsis*, el cual explicita en alguna obra o en algún pasaje de *Poética* y, a pesar de que no disponemos de ellos, es posible entender el concepto a partir de los rasgos generales que ofrece en *Pol.* VIII 7. Aunque pueda parecer banal señalarlo, es importante tener presente que la comprensión simplificada (*haplôs*, *Pol.* 1341 b 39) que ofrece en *Pol.* VIII 7 subsume a la consideración más detallada del término actualmente perdida. Aun si no refiere efectivamente a *Poética*, es evidente que de manera tácita establece una continuidad en el empleo de este término en el que confluyen ambas, pues no parece probable que utilice un sentido del término en ésta (o en cualquier otra obra) que contradiga la comprensión simplificada expuesta en el final de la *Pol.*

Desde que en el siglo XIX Jakob Bernays (2006) reconociera la importancia del pasaje de *Pol.* VIII 7, muchos intérpretes han apelado a él para elucidar el empleo de *kátharsis* en *Poet.* 6. Sin embargo, un aspecto en que se distinguen reside en las emociones que la *kátharsis* involucra en cada una.⁴¹ En efecto, en la *Poética* le otorga un papel casi excluyente a la piedad y al miedo como las emociones que inducen a ella. En *Pol.* VIII 7 también menciona esta dupla, pero el entusiasmo es la emoción que de manera paradigmática representa a la experiencia catártica.⁴² En lo que sigue ahondaré en el análisis de las diferentes emociones que de manera preeminente involucra cada género en cada obra con vistas a entender por qué Aristóteles remite a sus obras poéticas para una consideración más precisa del término. En primer lugar, analizo la descripción del proceso emocional que se pone en juego en la *mousiké* tal como Aristóteles lo presenta al final de

⁴¹ Tanto en *Política* como en *Poética* el empleo del término resulta problemático. En el caso de *Política* se evidencia en el hecho de que ya en el capítulo 6 emplea el término sin ninguna aclaración sobre su significado, mientras que en el siguiente capítulo lo presenta y remite a una consideración más clara en otra obra. En *Poética* 6 resulta extraño que analice y defina todos los términos que forman parte de la definición de tragedia, pero no haga ninguna alusión ni aclaración sobre la *kátharsis*, a pesar de que pareciera atribuirle la finalidad última del género.

⁴² Cabe aclarar que no me ocupo aquí de elucidar el significado de *kátharsis* en *Política* y en *Poética* ni de la inabarcable historia de las interpretaciones, me interés se centra en cómo este concepto permite vincular ambas obras y, a la vez, mostrar algunas diferencias a partir de las emociones que dicha experiencia suscita en cada caso.

la *Política*. Luego, me ocupo de la consideración de las emociones que presenta en distintos pasajes de la *Poética*, con especial atención a la definición de la tragedia.

3. Emociones en *Pol. VIII 7*: el entusiasmo como paradigma de la experiencia emocional de la *mousiké*

En el complejo y extenso pasaje que dedica a las emociones en el final de la *Política* VIII 7, 1342 a 4–16, Aristóteles presenta en primer lugar una distinción de grado respecto a la intensidad con la que estas se experimentan.

La emoción (πάθος) ocurre en algunas almas fuertemente, existe en todas, pero difiere en el menos y en el más, tal como la piedad y el miedo y, además, el entusiasmo (ένθουσιασμός). Pues, algunos son poseídos por este movimiento, a partir del efecto de los cantos sagrados, observamos que cuando estos emplean las melodías que ponen el alma fuera de sí son tranquilizados (καθισταμένους), como (ώσπερ) si ocurriera cura (ίατρείας) y catarsis (καθάρσεως). Necesariamente, esto mismo padecen los piadosos y los miedosos y, en general, las personas emocionales (παθητικούς), y los otros, en cuanto estas afecten a cada uno, y a todos les acaece cierta catarsis (τινα κάθαρσιν) y alivio con placer. De igual modo, también las melodías catárticas producen goce inofensivo a los hombres. (*Pol. VIII 7, 1342 a 4 -16*)

Esta escala emocional parece estar determinada por la disposición propia de cada una de las almas de las personas. En función de ello habla de algunos que son poseídos por los movimientos del entusiasmo, de los piadosos, los miedosos y, en general, de los que experimentan emociones (*pathetikούς*), frente a los cuales contrapone un grupo al que designa como “los otros” (*toùs d’ άλλous*, *Pol. VIII 7, 1324 a 12*). A continuación, describe con cierto detenimiento el mecanismo que se pone en juego en la experiencia emocional del entusiasmo, mediante el ejemplo de los cantos sagrados, cuyo sonido tiene un efecto extático, ponen al alma fuera de sí. Si bien no explica cómo estos cantos logran tranquilizar a quienes experimentan esta emoción extrema, teniendo en cuenta su origen cultural podemos suponer que son vencidos por el cansancio luego de sumergirse en danzas frenéticas, lo que produce un efecto análogo a la cura y la *kátharsis*. Este empleo es el que ha alimentado la interpretación médica del término, aun cuando se trata de una mera comparación. El hecho de que utilice este vocabulario revela que Aristóteles concibe en términos casi patológicos a los hombres que experimentan emociones de manera intensa, mientras que cuando refiere a las otras personas, es decir, a los emocionalmente sanos, ya no habla de cura. No obstante, advierte que el proceso emocional es el mismo en todas las almas independientemente de la intensidad y de la disposición de cada una de ellas. En virtud de

lo cual, concluye que a todos los que integran esta escala emocional o sea a todos los hombres les ocurre *cierta kátharsis*. Mediante esta forma calificada Aristóteles refiere efectivamente a lo que él entiende por *kátharsis*, es decir, su empleo técnico. De manera muy breve, pero contundente agrega que produce “alivio con placer” (*kouphizesthai meth’ hedonês*, *Pol.* VIII 7, 1342 a 14 –15). El pasaje no deja en claro si su análisis del proceso catártico se limita a los cantos sagrados o bien se aplica a toda experiencia emocional. En este último caso, todas las emociones estarían mediadas por esta forma singular de *kátharsis*, pero el contexto sugiere que refiere a distintos tipos de experiencias musicales.

El entusiasmo no es mencionado en la *Poética* y está ausente de su listado de emociones en *Retórica* II. De hecho, sus apariciones en el corpus son muy escasas, pero en *Política* VIII 5, 1340 a 11 - 12 claramente lo identifica como una emoción. Es la afección extrema propia de la experiencia ritual, que por su carácter extático Aristóteles excluye del programa educativo del mejor régimen y la limita a determinados ámbitos religiosos a los que solo pueden acceder los ciudadanos adultos.⁴³ Más allá de la importancia que el pasaje antes citado de *Pol.* VIII 7 tiene en la comprensión de la *kátharsis*, significativamente también pone de manifiesto que el entusiasmo es el modelo de la influencia directa, inmediata y simpática de la *mousiké* en el carácter.

4. Emociones en *Poética*: la piedad y el miedo como emociones propias de la tragedia

En el famoso pasaje de *Poet.* 6 la *kátharsis* está gramaticalmente unida a la piedad y el miedo. Tal es la importancia de este proceso emocional que forma parte de la definición misma del género trágico. A lo largo del tratado, presenta estas emociones de manera correlativa, como si se tratara de dos aspectos de un mismo fenómeno (Destrée, 2020, p. 66). De hecho, en la consideración más detallada de estas emociones que presenta en el segundo libro de la *Retórica*, también se evidencia que piedad y miedo son emociones complementarias o, como señala Racionero (1990, p. 353 n. 18), conforman una unidad pasional basada en el carácter originario del miedo. Difícilmente dicha unidad permita por sí sola elucidar el significado del empleo de *kátharsis*, pero incluso en el contexto retórico se manifiesta la conexión intrínseca que la piedad guarda con el teatro.⁴⁴

⁴³ Sobre esta cuestión, véase Kubatzki (2016).

⁴⁴ *Po.* II 8, 1386 a 35. Sobre las emociones “estéticas”, cfr. Konstan (2020).

Aristóteles admite que la piedad y el miedo pueden suscitarse a partir del espectáculo, pero asegura que deben surgir de la estructura misma de los hechos que narra la tragedia, esto es, de la trama. Con vistas a ello ofrece una detallada lista de recomendaciones técnicas para componer una tragedia perfecta que inspire estas emociones en el auditorio. Dichas prescripciones atañen a las características éticas y sociales de los personajes;⁴⁵ los distintos tipos de desenlaces y hasta la distancia que el poeta debe guardar respecto a los deseos de los espectadores.⁴⁶ Además de estas características internas, la definición de tragedia necesariamente involucra la respuesta de su espectador o lector. Éste es el encargado de valorar a los personajes, sus acciones y las situaciones que les acaecen y el final de la trama. Sólo a partir de esta valoración se suscitan en él las emociones trágicas: la piedad, cuando considera que se trata de un inocente; el miedo, cuando reconoce su semejanza con el personaje.⁴⁷ Aunque como tales la piedad y el miedo son dolorosas, el carácter mimético de la representación trágica las torna placenteras. De hecho, ellas constituyen el placer propio de la tragedia.⁴⁸ Como muy acertadamente resume esta paradoja Destrée (2020), se trata de “disfrutar de la puesta en escena ficcional de la peor desgracia concebible como parte de nuestra felicidad” (p. 127).

Si bien en *Poética* no ofrece ninguna definición ni consideración general de lo que entiende por la *kátharsis*, Aristóteles no deja dudas respecto al hecho de que en el caso de la tragedia la *kátharsis* involucra un complejo entramado conceptual, emocional, ético y cognitivo por parte del poeta y del receptor para que ella se produzca. Las características propias del género trágico determinan que la *kátharsis* sea más compleja que su análogo musical. A pesar de su fuerte impacto emocional, el influjo de las emociones trágicas parecería no tener la intensidad física y psíquica a la que da lugar la *kátharsis* musical, no solo debido a que no provoca una experiencia extática como lo hacen los cantos sagrados, sino a la naturaleza misma de la *mousiké* respecto de las restantes artes miméticas, tal como Aristóteles lo explica en *Pol.* VIII 5, 1340 a 28 – b 19 cuando destaca la singularidad de la percepción musical entre los sentidos y su carácter ético. En el caso de la tragedia esta dupla emocional presupone un proceso cognitivo más elaborado y mediato, que es sustancialmente más complejo que el que aparece sintetizado en la conocida frase de *Poética* 4: este es aquel (*hoûtos ekeînos*, 1448 b 17), propio de las artes visuales. Por el

⁴⁵ *Po.* 13 y 14.

⁴⁶ *Po.* 13, 1453 a 34-35.

⁴⁷ *Po.* 13, 1453 a 1-7.

⁴⁸ *Po.* 13, 1453 b 12-13.

contrario, en el proceso emocional que conlleva la *kátharsis* musical la influencia y el reconocimiento es inmediato y universal. En un trabajo reciente, Sinnott (2020) atribuye este mayor grado de fuerza expresiva de la *mousiké* a su vínculo con la voz:

La mimesis musical representa, pues, un límite máximo en la presentación inmediata, y por eso dotada con el grado máximo de vivacidad de los contenidos afectivos y éticos, que, [...] en la percepción se perciben investidos casi con el vigor de los contenidos vividos. (Sinnott, 2020, p. 64)

De ahí que su recepción esté asociada a la dimensión temporal del presente y simultáneo, mientras que la significación icónica visual remite al pasado y a lo imaginario (Sinnott, 2020, p. 63).

La intensidad de la *kátharsis* musical está determinada por la disposición emocional del oyente, pero en el caso de la *kátharsis* trágica, Aristóteles emplea un vocabulario más abstracto referido a la estructura de la composición, que es la que determina la respuesta del espectador/lector.⁴⁹ En realidad, Aristóteles no distingue entre dos formas de la *kátharsis* musical y trágica. De hecho, hemos visto que la propia referencia aristotélica a sus escritos poéticos revela una continuidad de lo que entiende por este concepto en ambas obras. En efecto, cualquiera sea su significado refiere a un alivio emocional que resulta placentero, que se suscita y desarrolla en un contexto mimético sea musical sea teatral, con lo cual refiere a una experiencia que se autocompleta. A pesar de esta unidad conceptual, las diferencias en el tipo de emociones que predominan y las características de la experiencia emocional están determinadas por el género en que se produce la *kátharsis*. Las reacciones emocionales trágicas presuponen un juicio ético en el contexto de una experiencia ociosa. En el caso de las emociones que suscita la *mousiké* no requieren de mediación ni “reflexión identificatoria” gracias a su naturaleza simpatética (Sinnott, 2020, p. 43 y 51). En definitiva, la mayor complejidad del proceso que involucra la *kátharsis* trágica es probablemente la razón por la cual Aristóteles promete desarrollar su comprensión del tema en sus escritos sobre poética. A la luz del corpus que actualmente disponemos se trata de una promesa incumplida, pero los intérpretes no renuncian al intento de conciliar su proyecto político-educativo con su análisis del arte poético como un ámbito que se rige por reglas propias.

⁴⁹ Sobre el carácter abstracto de la *kátharsis* en *Po.* 6, véase Hall (2017, p. 41).

Abreviaturas

Para las obras de Aristóteles se han empleado las siguientes abreviaturas: *Pol.* (Política), *Rh.* (Retórica) y *Po.* (Poética), que se citan seguidas de la numeración de la edición clásica de Bekker, I. (1831). *Aristotelis Opera edidit Academia Regia Borussica*. Berlín, Vol. II.

Referencias

- Aristóteles (1957). *Aristotelis Politica*. (Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit W. D. Ross). Oxford: Clarendon Press.
- Aristóteles (1968). *Aristotelis de arte poetica liber*. (Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R. Kassel). Oxford: Clarendon Press.
- Aristóteles (1992). *Poética de Aristóteles*. (Intr., trad. y notas V. García Yebra). Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2005). *Política*. (Intr., trad. y notas M. I. Santa Cruz y M. I. Crespo). Buenos Aires: Losada.
- Aristóteles (2006). *Protréptico* (Intr., trad. y notas C. Megino Rodríguez). Madrid: Abada.
- Aristóteles (2009). *Poética* (Intr., trad. y notas E. Sinnott). Buenos Aires: Colihue.
- Aristóteles (2021). *Poétique* (Intr., trad. y notas P. Destrée). París: Flammarion.
- Bernays, J. (2006). Aristotle on the effect of tragedy. En A. Laird (Ed.), *Ancient Literary Criticism* (pp. 158-172). Oxford: Oxford University Press.
- Brüllmann, P. (2013). Music Builds Character Aristotle, *Politics* VIII 5, 1340a14–b5. *Apeiron*, 46 (4), pp. 345-373.
- Cagnoli Fieconi, E. (2016). Harmonia, Melos and Rhythmos. Aristotle on Musical Education, *Ancient Philosophy*, 36 (2), 409-424.
- Depew, D. J. (1991). Politics, Music and Contemplation in Aristotle's Ideal State. En D. Keyt, D. y F. D. Miller (Eds.), *A Companion to Aristotle's Politics* (pp. 346-380). Oxford: Blackwell.
- Destrée, P. (2011). La purgation des interprétations: conditions et enjeux de la catharsis poétique chez Aristote. En J.-Ch. Darmon (Ed.), *Littérature et thérapeutique des passions: La catharsis en question* (pp. 13-35). París: Hermann.
- Destrée, P. (2013). Education, leisure, and politics. En M. Deslauriers & P. Destrée (Eds.), *The Cambridge Companion to Aristotle's Politics* (pp. 301-323). Cambridge: Cambridge University Press.
- Destrée, P. (2016). Aristotle on the Power of Music in Tragedy, *Greek and Roman Musical Studies*, 4, 236-237.
- Destrée, P. (2017). Aristotle and Musicologists on Three Functions of Music. A note on *Pol.* 8, 1341b401, *Greek and Roman Musical Studies*, 5, 35–42.
- Destrée, P. (2018). Aristotle on Music for Leisure. En A. D'Angour & Th. Philips (Eds.), *Music, Texts, and Culture in Ancient Greece* (pp. 183-202). Oxford: Oxford University Press.
- Destrée, P. (2020). Family Bounds, Political Community, and Tragic Pathos. En P. Destrée, M. Heath & D. L. Munteanu (Eds.), *The Poetics in its Aristotelian Context* (pp. 113–128). New York: Routledge.
- Diógenes Laercio (2007). *Vida y opiniones de los filósofos ilustres*. (Intr., trad. y notas C. García Gual). Madrid: Alianza.

- Düring, I. (1961). *Aristotle's Protrepticus. An attempt at reconstruction* (Studia graeca et latina gothoburgensia XII), Göteborg: Institute of Classical Studies.
- Ferrari, J. (2019). Aristotle on Musical Catharsis and the Pleasure of a Good Story, *Phronesis*, 64, pp. 117–171.
- Ford, A. (2004). Catharsis: The Power of Music in Aristotle's *Politics*. En P. Murray & P. Wilson (Eds.), *Music and the Muses* (pp. 309–336). Oxford: Oxford University Press.
- Ford, A. (2016). Catharsis, Music, and the Mysteries in Aristotle, *Skenè*, 1 (1), pp. 23–41.
- Hall, E. (1995). Is There a Polis in Aristotle's Poetics? En M.S. Silk (Ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond* (pp. 295–309). Oxford: Clarendon Press.
- Hall, E. (2017). Aristotle's Theory of Katharsis in its Historical and Social Contexts. En E. Fischer-Lichte & B. Wihstutz (Eds.), *Transformative Aesthetics* (pp. 26–47). New York, Routledge.
- Hitz, Z. (2012). Aristotle on Law and Moral Education, *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, XLII, 263–306.
- Kelsen, H. (1977). Aristotle and the Hellenic-Macedonian Policy. En J. Barnes, M. Schofield & R. Sorabji (Eds.), *Articles on Aristotle*, Vol. 2: Ethics and Politics (pp. 170–194). New York: Duckworth.
- Konstan, D. (2020). Aesthetic Emotions. En P. Destrée, M. Heath & D. L. Munteanu (Eds.), *The Poetics in its Aristotelian Context* (pp. 51–65). New York: Routledge.
- Kubatzi, J. (2016). Music in Rites. Some Thoughts about the Function of Music in Ancient Greek Cults, *Etopoi*, 5, pp. 1–17.
- Lockwood, Th. (2020). Is there a Poetics in Aristotle's Politics? En P. Destrée, M. Heath, M. & D. L. Munteanu (Eds.) *The Poetics and its Aristotelian Context* (pp. 129–144). New York: Routledge.
- Lord, C. (1982). *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*. New York: Cornell University Press.
- Lynch, T. & Rocconi, E. (Eds.) (2020). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken: Wiley.
- Racionero, Q. (1990). *Aristóteles, Retórica*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.
- Rocconi, E. (2015). Music and Dance in Greece and Rome. En P. Destrée & P. Murray (Eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics* (pp. 81–93). Hoboken: Wiley.
- Sinnott, E. (2020). *Acerca de la iconicidad en Aristóteles*. En V. Suñol & M. Berrón (Comps.), *Educación, arte y política en la filosofía antigua: Actas del IV Simposio Nacional de la AAFA* (pp. 39–65). Santa Fe: AAFA. <https://www.aafa.org.ar/archivos/4simpaafa-actas.pdf>
- Suñol, V. (2015). La educación como fundamento del (mejor) régimen político en Aristóteles, *Éndoxa: Series Filosóficas*, 36 (54), 53–76.
- Suñol, V. (2017). La educación musical en Aristóteles: su correspondencia con la vida mejor en el mejor régimen, *Boletín de estética*, 13 (41), pp. 8–37.
- Suñol, V. (2020). Las funciones de la *mousiké* en *Política VIII*. La relevancia de la educación musical en Aristóteles. En V. Suñol y L. R. Miranda (Eds.), *La educación en la filosofía antigua* (pp. 119–139). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Suñol, V. (2024). Dalla *Politica* alla *Poetica*: l'educazione musicale in Aristotele. En G. Angelini (Ed.), *Ricerche aristoteliche: studi sulla paideia* (en prensa). Pistoia: Petite Plaisance.
- Veloso, C. W. (2018) *Pourquoi la Poétique d'Aristote? Diagòè*. París: Vrin.

- Veloso, C. W. (2019) Catharsis: qvovsque tandem [...] Réponse à “G.R.F. Ferrari, «Aristotle on Musical Catharsis and the Pleasure of a Good Story », *Phronesis*, 64, 2019, p. 117–171”, *Kentron*, 35, 235–258.
- Veloso, C. W. (28 de octubre de 2022). *A Poética de Aristoteles não é mais a mesma*. Conferencia dictada para el Grupo de Estudios Aristotélicos (CIF, INEO/CONICET). <https://www.youtube.com/watch?v=9uuiA2l6rIM>.
- West, M. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press.