



Universidad
de Navarra

Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Filosofía

La insuficiencia de la razón discursiva para la
obra de arte: un encuentro entre la razón
poética zambraniana y la *catarsis* aristotélica

Francisco Javier Ormazabal Echeverría

Trabajo de Fin de Grado
Dirigido por el Prof. Dr. Ricardo Isidro Piñero Moral
Pamplona, 2021



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Índice

1) Introducción	3
2) Vida y Pensamiento de María Zambrano	5
2.1) Vida de María Zambrano	5
2.2) Pensamiento de María Zambrano	6
3) Razón poética en María Zambrano	8
3.1) El enfrentamiento entre poesía y filosofía	8
3.2) Caracterización de la razón poética	10
3.3) El conocimiento de la verdad poética y lo divino	12
3.4) Alcance de la razón poética	16
4) <i>Catarsis</i> en Aristóteles	18
4.1) Argumento de la <i>Poética</i>	18
4.2) <i>Catarsis</i> en la <i>Poética</i> y la <i>Política</i>	19
5) Razón poética y <i>catarsis</i> : manifestaciones de la insuficiencia de la razón discursiva para la obra de arte	25
5.1) Razón poética en el arte	25
5.2) <i>Catarsis</i> en el arte y en su relación con la razón poética	30
6) Conclusión	37
7) Bibliografía	40

1. Introducción

En las siguientes páginas se intentará efectuar el análisis de dos nociones filosóficas de gran calado antropológico y epistemológico, si bien con el foco puesto especialmente en su relación con la experiencia artística. En el caso de la primera, la razón poética, se trata de un hallazgo epistemológico que ha venido cobrando más y más protagonismo en el panorama filosófico español de los últimos años desde que María Zambrano lo desplegara a lo largo de toda su obra. Cabe decir, incluso, que su trascendencia ha alcanzado también, aunque humildemente aún, parte de la academia anglosajona, sobre todo gracias a la Fundación María Zambrano y a su colaboración con sedes del Instituto Cervantes como la de Manchester, donde se impartió, a principios de 2021, una serie de seminarios bajo el título “María Zambrano: pathways to poetic reason”¹. En cuanto a la *catarsis*, su influencia ha traspasado sin duda alguna toda la estética filosófica desde la Antigüedad hasta nuestros días, y ya sea por reinterpretaciones, tergiversaciones, errores teóricos o simplemente ampliaciones de su sentido, ha acabado convirtiéndose en uno de los pilares básicos de los estudios de teoría del arte. Entre la razón poética y la *catarsis* quizás pueda advertirse un cierto suelo común, una *koiné* compartida que aquí se quiere explicitar y desarrollar, y cuyo rasgo más básico y central constituye lo ya nombrado en el título mismo del trabajo: una insuficiencia de la razón discursiva que se muestra inherente al accionar tanto de la razón poética zambraniana como de la *catarsis* aristotélica.

La motivación del trabajo responde en parte a una serie de reduccionismos referentes a la experiencia artística que residen quizás no tanto en la academia estético-filosófica sino en el pensar cotidiano. El discursivismo artístico, por ponerle un nombre, se desecha como tal popularmente y con facilidad desde el momento en que se repara en la potencia emotiva de las artes, pero sigue sobreviviendo de algún modo encapotado, escondido e inadvertido bajo las formas de moralismos y culturalismos artísticos, entre otros. El moralismo, entendido como la comprensión del arte como función moral o didáctica, se fijará en causas segundas del quehacer artístico, en efectos derivados de unos principios básicos y esenciales que se dejarán de lado, y hará recaer sobre el autor toda una libertad y una responsabilidad absolutas

¹ Algunas sesiones pueden encontrarse online en el canal de youtube del propio Instituto: <https://youtu.be/h9qiJTUrUFc>

en su producción artística. Es una posición que parece querer evitar la inmoralidad del artista, exigiendo de él una actitud que tenga a la humanidad como fin, digámoslo así, y no como medio para el arte. Veremos que, salvaguardando lo esencial del funcionamiento artístico en clave aristotélico-zambraniana, también es posible esquivar el riesgo mencionado. Por su parte, por “culturalismo” queremos referirnos a la opinión de que la parte “culturalmente” determinada de una obra de arte resulta tan significativa que el acceso a obras de arte extranjeras o antiguas es, aunque quizás hasta cierto punto factible, siempre imposible si el acceso ha de ser absoluto. Como veremos, la teoría artística implicada en las consideraciones siguientes hará frente a ambas posturas artístico-epistemológicas, y no colocará la piedra de toque de la creación y del conocimiento artísticos totalmente ni en la libertad del autor (como haría la primera postura) ni, todo lo contrario, en la cultura en tanto que externamente determinante (como haría la segunda).

La estructura del trabajo se ha diseñado como un desarrollo progresivo en el que, primeramente, se explicitarán y explicarán los rasgos esenciales de la razón poética y de la *catarsis*, en capítulos separados (y precedidos de un breve esbozo de la figura de María Zambrano como filósofa contemporánea y, desde luego, aún menos conocida que Aristóteles), para luego pasar a una aplicación de ambas nociones al terreno artístico, y para, tras un balance de ambos, ponerlos finalmente en relación. Para la razón poética zambraniana, si bien se ha intentado efectuar un análisis analítico, discursivo y ordenado, por el propio objeto de estudio se ha tenido que emplear de vez en cuando un lenguaje metafórico, poético, que no entorpecerá sino enriquecerá la comprensión de los temas principales. Asimismo cabe señalar que el último capítulo, especialmente el segundo subepígrafe -a saber, aquel en el que se exponen las relaciones entre la razón poética y la *catarsis*- lleva un carácter ciertamente especulativo y algo fenomenológico, puesto que se trata de una relación aún no plenamente estudiada y documentada, que exige por el momento más trabajo de pensamiento que de investigación.

2. Vida y Pensamiento de María Zambrano

2.1: Vida de María Zambrano

María Zambrano nació en Vélez-Málaga el 22 de abril de 1904. Su infancia fue un período fundamental, donde sus padres, ambos maestros de escuela, le revelarían su vocación filosófica. De su madre, doña Araceli Alarcón, heredaría su profundo sentido religioso (muchos consideran a Zambrano una mística); su padre, don Blas Zambrano, fue quien le inculcó un espíritu atento e inquieto, donde resonarían diversas preocupaciones metafísicas, muchas de ellas tratadas con su amigo Antonio Machado en casa de María, y relativas al sentido de la vida, al silencio de Dios... María estudió Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid, donde por aquel entonces trabajaban profesores como Ortega y Gasset, Zaragueta, García Morente, Zubiri... Pronto despiertan sus preocupaciones políticas y sociales, tan frecuentes en pensadores con gran sensibilidad estética, y ya en 1928 comienza a colaborar con medios como “El Liberal”, “La libertad” o “Cruz y Raya”. Realizó su tesis con Ortega y Gasset sobre Spinoza, y poco después publicó su primer libro: *Nuevo Liberalismo*, del que luego se alejaría intelectualmente. Durante sus primeros años como profesora en la universidad (profesora auxiliar de metafísica y sustituta de Zubiri), María invierte tiempo y esfuerzo en política. Se une al Partido Acción Republicana, aunque pronto lo deja por la pasividad de las autoridades republicanas ante la quema de iglesias. La decepción política de María Zambrano se refleja en su redacción del Manifiesto del Frente Español, que luego disuelve puesto que éste quería ser asumido por Primo de Rivera. María Zambrano intentará proponer alternativas tanto al “materialismo capitalista” como al “materialismo marxista”, apostando por “una defensa de los valores universales del espíritu frente a los materialismos que amenazan destruirlos”².

El exilio que sufrió a raíz del alce del franquismo no supuso para ella tan duro como podría esperarse. De él, María agradeció la libertad intelectual, que le impidió ser una mera continuadora del pensamiento de Ortega, y la inseguridad económica, que le obligaba a eludir la conformidad y las comodidades. Durante su exilio, pasó largos períodos de tiempo en México, Cuba, Chile, Francia e Italia, lugares en los que hizo grandes amistades de entre las

² Juan Fernando Ortega Muñoz. (2006). *Biografía de María Zambrano*. Málaga: Arguval. (p.55).

esferas intelectuales y artísticas. Su castigo más duro fue, según ella, el exilio intelectual, cuando Ortega, ya declarado franquista, le “acusó de no tener objetividad”³, de no haber comprendido en qué consistía la razón vital, de haber “escapado” de España... Aquello, junto con el vacío que Laín Entralgo le hizo en su *La espera y la esperanza*, hicieron que María sintiese el final de su discipulado y de su radicación en el *humus* intelectual español, aunque nunca dejase de considerar a Ortega su maestro. No obstante, la producción literaria en estos años fue mucho más fértil de lo que había sido en España, sobre todo durante la penuria económica sufrida en Roma, a la que se sumó una profunda depresión. La propia María diría que lo que entonces sucedió fue la pérdida del “último horizonte, que constituye lo divino”⁴. Su mismo testamento demuestra que nunca cortó con los lazos de la fe católica: “Declara que pertenece a la Iglesia Católica, Apostólica y Romana, en cuya fe y doctrina fue educada y en cuyo seno desea morir”. Tras esos años de la década de 1950, verían a la luz las obras de madurez intelectual; en especial, *El hombre y lo divino*, *Persona y democracia*, *La España de Galdós* y *Los sueños y el tiempo*. La publicación de esta última marcaría un cambio intelectual que se aleja de la metafísica occidental.

El crecimiento de su fama se debe mayoritariamente a la actividad de estudiosos como Juan Fernando Ortega Muñoz, José Luis L. Aranguren, José Ángel Valente o Alan Guy, y a la Fundación María Zambrano, iniciada como medio para traer a la filósofa de vuelta al país y hacerle entrega del doctorado *honoris causa* en la Universidad de Málaga. Así se hizo en 1987, cuatro años antes de su muerte, el 6 de febrero de 1991. En su tumba en el cementerio municipal de Vélez-Málaga hay un epitafio con un texto del *Cantar de los Cantares*, escogido por ella: “surge, amica mea, et veni”.

2.2: Pensamiento de María Zambrano

El pensamiento de María Zambrano se inscribe en la Escuela de Madrid, bajo la influencia de los profesores, pero pronto adopta caminos propios. La mayor herencia de su maestro Ortega es, probablemente, “el problema fundamental de la filosofía en la

³ Ibidem. (p.78).

⁴ Ibidem. (p.101).

modernidad: la vida humana como realidad radical”⁵. Esta problemática fundamental queda iluminada, en Zambrano, por su fundamento ulterior, lo divino, fondo último de lo real. Su obra es una imbricación de vitalismo y sensibilidad poética que muchas veces le valió el desdén intelectual y el menosprecio de su obra, etiquetada como “literatura” y arrebatada de su profundidad filosófica. La complementación de filosofía y poesía, que es para ella no una mezcla sino un pensar originario, han marcado en las nuevas corrientes de filosofía española una influencia decisiva. Este “pensar originario” le sirvió a Zambrano para superar el racionalismo moderno y proponer nuevas formas de filosofía, que poco a poco fueron adquiriendo la identidad que acabaría denominándose “razón poética”. En esto tuvo que ver la influencia de no sólo un autor o de un par de corrientes intelectuales, sino de tantas y tan heterogéneas lecturas. Se pueden destacar, por encima de otras influencias, el estoicismo de Séneca (íntimamente asumido por el pensamiento español), el interiorismo de San Agustín, el misticismo de San Agustín, la libertad en clave spinozista, el sentido de la vida en Bergson, el ordo amoris en Scheler, el pensamiento de sus maestros Ortega y Zubiri y de Miguel de Unamuno, y la inspiración poética de su amigo Antonio Machado⁶.

Además de en la razón poética, Zambrano invirtió gran parte de su pensamiento en lo sagrado y en sus manifestaciones en la cultura occidental, sobre todo en su obra *El hombre y lo divino*, donde expone una progresión histórica en la que distingue cinco pasos o manifestaciones sucesivas: 1) el poder dominante de la realidad, 2) el mito o las imágenes de los dioses, 3) la filosofía o el mundo de las ideas, 4) el amor del Dios cristiano, y 5) la nada⁷. Asimismo, no le fue indiferente la filosofía política, con toda una carga de compromiso de cambio; es por esto por lo que podemos afirmar que en Zambrano se encuentra una de las principales voces del debate contemporáneo que algunos llaman “El problema de España” o “España como problema”, es decir, el debate sobre las cuestiones de la historia española, sobre su identidad y futuro.

⁵ Manuel Suances Marcos. (2010). *Historia de la filosofía española contemporánea*. Madrid: Síntesis. (p.468).

⁶ *Ibidem*. (p.472).

⁷ *Ibidem*. (p.480).

3. “Razón poética” en María Zambrano

3.1: El enfrentamiento entre poesía y filosofía

En su reflexión acerca de la poesía, María Zambrano opera una búsqueda casi arqueológica de los orígenes de ésta y de su escisión respecto del pensamiento filosófico. El tono será siempre de lamentación, puesto que de lo que se trata es de encontrar en la poesía una respuesta a la crisis del pensamiento moderno. A lo largo de todo este recorrido, la síntesis pensamiento-poesía que se intenta efectuar revela una profunda “capacidad ontológica y gnoseológica de la poesía”⁸ que, quizás en un primer momento, había pasado inadvertida.

En *Filosofía y poesía*⁹, obra clave para comprender el *humus* en el que se cultiva la razón poética, María Zambrano describe una oposición frontal que se ha dado históricamente entre filosofía y poesía, y que tiene sus raíces ya en la Antigüedad clásica, y, concretamente, en las tesis de Platón. Estas dos disciplinas parecen revelar dos mitades del hombre: la parte concreta e individual (poesía), y el hombre en su historia universal (filosofía). En Platón lo que se dio fue una definitiva condenación de la poesía, con la correspondiente victoria del pensamiento filosófico. El conocimiento racional gobernará, a partir de ahí, todas las etapas de la historia de la filosofía occidental, imponiendo su modelo de construcción, una búsqueda y un requerimiento guiado por un método. A esta construcción Zambrano opone la noción de “nacimiento” que sería originaria en el saber poético, un conocimiento dado en el encuentro, en el don y en el hallazgo por gracia.

En la caracterización aristotélica del pensamiento se da también, según Zambrano, un salto injustificado: el saber filosófico, dice el Estagirita, deriva de la admiración, pero en medio debe haber algún otro paso, puesto que de otro modo no se explica el súbito surgimiento de tantos y tantos sistemas filosóficos. La admiración es, de suyo, infinita, y puede encontrar en el hombre una articulación que no sea necesariamente

⁸ Simona Langella. (2019). *The poetic logos and the philosophical logos in María Zambrano*. En *Revisiting Centres and Peripheries in Iberian Studies: Culture, History and Socio-economic Change* (177-188). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. (p.177). (La traducción es mía).

⁹ María Zambrano. (1993). *Filosofía y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

filosófico-sistemática; por eso Zambrano caracteriza a la filosofía como una violencia originaria que, más que en continuidad con aquel asombro primigenio, trataría de mantenerse alejado, combatiendo contra la superioridad de lo otro incomprendido. “La filosofía es un éxtasis fracasado por un desgarramiento”¹⁰, dice la filósofa, “un esfuerzo metódico por la captura de algo que no tenemos y necesitamos tener”. La unidad del ser alcanzada por el filósofo es absoluta, sin mezcla de multiplicidad, mientras que la unidad del poeta es incompleta; pero el poeta lo sabe, y se conforma con esta fragilidad. No se debe confundir a este poeta con una suerte de sofista o de escéptico; el poeta se sabe servidor de algo que no posee (al contrario que el filósofo), servidor de algo por lo que es poseído, lo cual explica las interminables alusiones poéticas a musas, fuerzas, divinidades, inspiraciones... No es aquí el hombre quien opera sobre el ser con sus conceptos y sus instrumentos, sino que es el ser quien opera sobre el hombre, y esto implica que el poeta tratará de compartir aquello que testimonia sin ningún tipo de mediación, sin manipulación, sin siquiera completa comprensión; intentará entregar lo que recibió tal y como se le dio.

También es importante dar de cada disciplina sus rasgos esenciales: si bien es cierto que el filósofo, en un abuso de sus capacidades de construcción y sometimiento del ser, puede entregarse al mero manejo de sistemas cerrados e independientes, la filosofía en su inicio actúa, optimista, en contra de lo angustioso de la poesía. La poesía griega constituía una constante lamentación dirigida a la fugacidad de la vida, la inminente destrucción de la belleza, nuestra condición de desprovistos de trascendencia... La poesía, dice Zambrano, “es la conciencia más fiel de las contradicciones humanas”¹¹, y en esa medida es un saber humilde y precario, que acepta la debilidad y la realidad tal como se da. Ante esto, la filosofía ha intentado siempre intercalar, entre la instancia de finitud (el hombre) y la instancia de eternidad (lo divino), un principio de orden y unidad que dé cuenta de nuestras contradicciones o que directamente las resuelva, que supere las lamentaciones y se aleje de la experiencia angustiosa de vivir en la tierra, que busque incesantemente por sentir su naturaleza alterada y por querer conquistarla. Que la poesía haya entrañado siempre el pecado y la caridad significa que la única unión posible, la única salida a la fatalidad de la condición humana, ha sido entendida por la poesía como el amor, única síntesis no dialéctica. Por eso, aunque la filosofía haya sido desde el inicio la actitud positiva y optimista, “en los tiempos modernos la desolación ha venido de la filosofía y el consuelo de la poesía”: la poesía, que

¹⁰ *Ibidem.* (p.16).

¹¹ *Ibidem.* (p.62).

“se aferra al instante y no admite la esperanza, el consuelo de la razón”¹², ha sido siempre una lamentación pero a través del amor: el amor a lo tenido, el amor a lo perdido, el amor a nuestra orfandad, el amor a lo inalcanzable... La filosofía, que en un primer momento se presentaba como forma de solución y victoria, ha elevado al hombre por sobre la realidad, negando sus connaturales debilidades y sumergiéndolo de lleno en sí mismo, en el fondo de un edificio sistemático del que no cabe salida; y es así como el hombre moderno, sin siquiera conciencia de lo perdido y de lo divino, se ha visto sin más compañía que sí mismo, y ha hallado como único consuelo el retorno a ese humilde saber poético, tan crudamente realista. Como en el amor subsiste siempre el objeto, lo que la filosofía ha hecho suyo por medio de una desfiguración y manipulación, la poesía lo ha mantenido lejano pero idéntico.

La poesía, más que “angustia”, habría de ser considerada “melancolía”, porque intenta volver a una unidad que nunca tuvo mientras vivió. “La poesía quiere reconquistar el sueño primario, el sueño de la inocencia anterior a la pubertad”¹³. Lo perdido es esa unidad, la inocencia pre-mundana. La verdadera fatalidad y angustia residen, pues, en la filosofía más sistemática, porque en ella lo que se busca es un alejamiento de ese “sueño primario”: rechazar el ser recibido, gratuito y extraño para sentirse poseedor de sí mismo. Es, según, Zambrano, la tentación de ser uno mismo su propio creador, mientras que en la poesía ha habido siempre una férrea conciencia de la imposibilidad de poseerse a sí mismo y en sí mismo. “Toda poesía no es sino servidumbre a un señor que está más allá del ser”¹⁴.

3.2: Caracterización de la razón poética

Con la razón poética, María Zambrano propuso una alternativa al reduccionismo racionalista, una propuesta de un modo de conocimiento que iba más allá de la razón discursiva. En este sentido, la razón poética se asemeja al conocimiento intuitivo en sentido clásico, anterior y sostenedor del conocimiento racional, y también a otras propuestas pre-rationales que podemos encontrar en Sartre, Julián Marías, Pieper, Scheler, Polo, Zubiri... Pero, como se verá más adelante, el ejemplo central con el que se la compara es el conocimiento místico. La razón poética es, “sin duda, una razón vital, inserta en la vida, pero

¹² Ibídem. (p.34).

¹³ Ibídem. (p.96).

¹⁴ Ibídem. (p.111).

que, a diferencia de la de su maestro, Ortega y Gasset, cabría calificar también de esencialmente generadora, esto es, dispuesta a acoger lo que la vida ofrece en una unidad de sentido y proyectarse a territorios tanto más amplios cuanto más profunda es su inserción”¹⁵. La filosofía moderna habría impedido cualquier margen para lo concreto, vital, movedizo, etc, en un progresivo movimiento comenzado por Descartes (que, en lugar de afirmar “no veo más”, afirmó “no hay más”) y culminado por la conquista racional de Hegel. En *Hacia un saber sobre el alma*, Zambrano habla de la razón poética como “pasión y razón unidas [...]: la razón disparándose con ímpetu apasionado para frenar en el punto justo, puede recoger sin menoscabo a la verdad desnuda”¹⁶. El solo uso de la razón se hace insuficiente para vérselas con el mundo, con el ser, con la vida, y a esta razón habría de acompañarle la poesía y la historia. En cuanto a la poesía, esta sería una suerte de “intuición de la sensibilidad”¹⁷.

Como primer rasgo del conocimiento poético, Juan Fernando Ortega, discípulo y seguidor central de Zambrano, propone la síntesis: “es en primer lugar un conocimiento sintético, frente al racional que es fundamentalmente analítico”¹⁸. Para Zambrano, un método de estilo cartesiano, basado en dividir y resolver separadamente, sería lo mismo que estudiar una mariposa atravesándola con un alfiler, convertida en un estático objeto de ciencia, despojada de sus notas más esenciales. Para hacerse de veras con el sentido de algo, este algo debe estar inserto en su marco de experiencia común para poder ser observado desde una altura suficiente, totalizadora. Por otro lado, el conocer poético se entiende también como un don gratuito, que se opone a la violencia y a la conquista legisladora. A esta actitud filosófica de la conquista y de la división se le suma la necesidad de la distancia, al menos una distancia suficiente como para observar cómodamente, aislada y cautelosamente; y ante esta forma de proceder la poesía constituye una completa inmersión en su objeto; la realidad habita al hombre mismo y viceversa, y en esta doble impregnación se da el conocimiento poético, que acoge y se recrea en lo recibido. “Por el conocimiento poético el hombre no se separa jamás del universo, y conservando intacta su intimidad, participa de todo, es miembro del universo, de la naturaleza, de lo humano y aun de lo que hay entre lo humano y aún más allá de él”¹⁹.

¹⁵ Carmen Revilla (ed). (1998). *Claves de la razón poética*. Madrid: Trotta. (p.13).

¹⁶ María Zambrano. (1950). *Hacia un saber sobre el alma*. Buenos Aires: Losada. (p.13).

¹⁷ Juan Fernando Ortega Muñoz. (1994). *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. (p.53).

¹⁸ *Ibidem*. (p.57).

¹⁹ María Zambrano, *Obras reunidas*, p.196. Citado en *Ibidem* (p.58).

Retomando la alusión al conocimiento místico, María Zambrano distingue en su libro *Pensamiento y poesía en la vida española* dos tipos de mística: la alemana, herencia de la Reforma protestante, y la española. La mística alemana será ante todo una postura ante la absoluta soledad del hombre, alejado de Dios y angustiado por su ausencia. La mística española es, en cambio, un canto a Dios, sí, pero por mediación de las maravillas del mundo y sus criaturas, de la carne y su “palpitar”. Curiosamente, Zambrano explica que la razón poética siempre ha vivido, de un modo y otro, en el seno mismo de la historia de España, con la forma de un “materialismo” muy particular que no ha de ser comparado con naturalismos filosóficos ni con panteísmos. Es, por el contrario, un fuerte apego por la tierra y por las cosas humildes que, sin excluir el espíritu, lleva a cabo una mística sensualidad. Es un realismo en el que el más alto saber y el saber popular se identifican en un convencido rechazo al idealismo de los países del norte. Lo que permite este peculiar caso de España es un privilegiado ahondamiento en el funcionamiento de la razón poética, porque “al no tener pensamiento sistemático, el pensar español se ha vertido dispersamente, ametódicamente en la novela, en la literatura y en la poesía”²⁰. Y aquí Zambrano volverá a caracterizar la poesía como una revelación, un descubrimiento de la verdad sin abstracción ni fundamentación, y a España como aquel pueblo que “prefirió la pobreza del entendimiento”, “renunció a toda vanidad” y “no se ahondó soberbiamente en llegar a poseer por la fuerza lo que es inagotable”²¹, virtudes que harán que la realidad le salga al encuentro.

3.3: El conocimiento de la verdad poética y lo divino

El enfrentamiento entre poesía y filosofía que habíamos visto en *Filosofía y poesía* parecía irreconciliable por sus mismos rasgos esenciales. Sin embargo, Zambrano revela un origen común, una especie de puente entre lo místico y lo racional que viene a llamar “lo sagrado”, o la palabra. A Zambrano le interesa lo pre-racional, pre-lingüístico, pre-conceptual; es decir, le interesa el momento preciso entre nuestra radicación y completa unión con lo inexpresable y nuestra separación y súbita orfandad. Por eso, el método para dar con lo inefable no puede ser más que una razón poética que, despojada de a posterioris y de esquemas conceptuales, vaya directamente a los orígenes. La poesía, en lugar de establecer

²⁰ María Zambrano. (2003). *Pensamiento y poesía en la vida española*. Biblioteca Virtual Universal: Editorial del cardo. (p.26).

²¹ *Ibidem*. (p.28).

límites y vedar la realidad con orden y medida, es un encuentro de razón e intuición. Para Zambrano, la presencia buscada “se nos da siempre que liberemos a la mente de obstáculos para dejarla vacía y dispuesta a recibir la verdad, que es siempre un don, un regalo²²”. El primer obstáculo no sería otro que el ánimo de dominio propio de la filosofía moderna, que, para Zambrano, sería capaz de seguridad, de claridad y distinción, pero no de verdad. Por eso, en esto la filósofa parece recuperar algunas ideas dispersas en el *Eutifrón* y el *Crátilo* de Platón, puesto que se empieza a hablar de falta de método, de intuición intelectual, de “voz interior”²³ “que llena nuestros oídos de una divina sabiduría”²⁴ que llega de un lugar que desconocemos y al que no sabemos llegar por nosotros mismos. Para Platón esto sería *νόησι*, *noesis*, una luz inteligible, una aprehensión no mediada, y para Zambrano será “delirio”, una forma de conocimiento con todas las notas esenciales de la verdadera sabiduría. Sabiduría, también en este caso, se entiende como un conocimiento distinto de la ciencia, e incluso contrario, por cuanto mientras la ciencia ofrece un saber racional y distante, frío y calculado, la sabiduría integra razón y “corazón”, en sentido propiamente zambraniano. El corazón entendido como centro neurálgico del hombre, es decir, como ser personal, espíritu articulador, sería fuente de todo saber, integrando todas las dimensiones humanas, que por sí solas tienden a desligarse unas de otras. El corazón es centro, dice Zambrano, porque articula todo, llena todo hueco del cuerpo humano, sin tener él mismo centro. Atrae a sí todo, hace que todo se mueva sin él moverse, como una suerte de causa final aristotélica. “Aparecen estos soles, como centros luminosos, más o menos lucientes en el sentir y en todos los actos del conocimiento que al sentir siguen y obedecen, y su irradiar está ligado con la función del corazón, con su poder vivificante”²⁵. Se revela así el corazón no como una instancia sentimental o meramente emocional, sino como el órgano que el hombre, más que tener, es. Por eso pensamos que las contradicciones y los enfrentamientos, poesía y filosofía, tienen siempre su resolución en el suelo común del corazón, y que el acto de conocimiento intuitivo propio de la sabiduría sólo puede darse con una completa integración de facultades dada en el seno del corazón.

En ese delirio se puede dar la verdad desnuda en su totalidad, porque no hay instrumento racional alguno que seleccione y divida la realidad en partes más pequeñas. La

²² J. F. Ortega. *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. (p.68).

²³ Platón, *Eutifrón*, 3a.

²⁴ Platón, *Crátilo*, 396a-c.

²⁵ María Zambrano. (2018). *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra. (p.181).

verdad, más grande que el hombre en el caso del conocimiento poético o el delirio, se da como absoluto. “El absoluto, cuando se manifiesta a la mente humana, es como un vislumbre o un destello que se da en un instante, un instante único de verdad”, que se da, naturalmente, “más allá de todo método”²⁶. Por eso puede ser importante señalar en este punto que la razón poética no se asemeja a la razón histórica de Ortega, si bien es, como se ha dicho anteriormente, una razón vital; la razón histórica se explica como un método para la correcta comprensión de la historia, de modo que la razón poética se distingue de ésta y de otras razones “metódicas” en que no está bajo el dominio del hombre, sino que se da como un conocimiento previo e involuntario, lo cual no significa que excluya una posible guía, orientación, preparación o, si se quiere, entrenamiento.

Cuando se han expuesto la filosofía y la poesía como una suerte de dialéctica histórica, ya se ha hecho ver que la poesía tiene un fuerte vínculo con el lamento y la carencia, la orfandad. Lo que en Europa continental fue angustia, que en España fue traducida en mística melancólica, nostálgica, hace referencia a algo que en los textos de Zambrano se describe implícitamente (algunas veces de modo expreso) como filiación en sentido cristiano, coexistencia con lo “inexpresable”: lo divino. Pero en Zambrano lo divino no es sólo objeto de lamentación, sino que la otra cara de ésta es siempre la esperanza. Es decir, María Zambrano, al principio de un modo marcadamente fenomenológico, estudia la experiencia del vacío y de la esperanza en sus momentos más íntimos, y va más allá del simple sentir para concluir que hay en ellos una esencial intencionalidad referente a lo divino. En la experiencia del vacío y la esperanza se da una remitencia a Dios, es decir, se da una presencia de la ausencia, y el anhelo connatural a este vacío es motor de acción en el hombre. El anhelo, la esperanza, el vacío, se manifiestan así, más que como sentimientos puntuales y superables, como fondos de experiencia del hombre, que constituyen su ser mismo, de forma que lo divino es la razón de ser y la puesta en marcha de la razón poética. La razón poética recoge paulatinamente las implicaciones de la coexistencia con lo divino, que originariamente fue una unión completa, y estas implicaciones o notas de lo divino, virtualmente infinitas, van apareciéndosele al hombre al modo de *anamnesis* o rememoraciones platónicas.

“El anhelo es la manifestación difusa, primaria, superficial de la esperanza, que es su foco, su hogar y su raíz última. Si el hombre se diferencia del animal porque anhela, es

²⁶ María Zambrano. (1973). *El hombre y lo divino*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. (p.343).

porque más allá del anhelo, como su foco, está la esperanza”²⁷. Por eso en Zambrano la poesía tiene un vínculo tan estrecho con la mística, y por eso se habla del corazón como un lugar sin centro, una oquedad: “lo que acomete en el sentir primero de esta pulsación es su extraña vulnerabilidad, el brotar como en un extraño confín de la nada o con el vacío; con el no ser o con la muerte”²⁸. Es evidente que el discurso y el estudio de esta presente ausencia no puede darse por medio de razones y conceptos, como ya lo descubriera Wittgenstein, tanto en su *Tractatus* como las *Investigaciones*. De modo semejante a como él, que primeramente prefería callar sobre lo desconocido, pasó a invertir tiempo y esfuerzo en la lectura de literatura mística, así Zambrano (aunque ella desde el inicio) tuvo la convicción de que este conocimiento místico, poético, sólo podía llevarse a cabo por alegorías, analogías y símbolos, y que con ellos y de ellos había que esperar una inminente luz intelectual, directa y no mediada. “El místico se sitúa paradójicamente entre el silencio y la locuacidad”²⁹ porque un conocimiento así es incomunicable, de modo que ante él sólo cabe callar o, todo lo contrario, presentarlo tal y como se dio, esperando que lo mismo suceda en quien escucha, guiándolo y orientándolo para que así sea. De esto último se trata el sueño creador de la poesía, la labor propia del quehacer poético y artístico.

Lo “sagrado”, es decir, la experiencia mística, “puede ser analizada, diríamos, como desde fuera, lo que advertimos externamente, lo residual, las expresiones culturales en que la vivencia de lo sagrado se manifiesta”³⁰. Esta sería la primera forma de estudio del vacío, del anhelo y de la esperanza como motores dirigidos por esencia a Dios; se trata, como puede verse, de una posible investigación que aún no puede articular la experiencia en sí, la vivencia incomunicable, sino sólo el fenómeno cultural, estudio emprendido por Zambrano en *El hombre y lo divino*. Sin embargo, también cabe otro modo de articulación, más profundo, más complejo y más verdadero. La intimidad de la experiencia mística es compartible por medio de la poesía, de esa guía o preparación ya mencionada, una mostración (más que exposición o explicación) de lo divino anhelado y rememorado, cuyo entendimiento no puede ser automático (porque rebasa la reducción a universalidades) sino que sólo se da en aquellos con una intuición y sensibilidad similar o, al menos, con la

²⁷ María Zambrano. (1958). *Persona y democracia*. San Juan de Puerto Rico: Departamento de Instrucción Pública. (p.51).

²⁸ M. Zambrano. *Claros del bosque*. (p.183).

²⁹ María Zambrano. *Miguel de Molinos reaparecido*, Ínsula, enero de 1975.

³⁰ J. F. Ortega. *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. (p.72).

suficiente capacidad como para llegar a acceder en propia carne y alma a la misma vivencia de quien la sintió en primer lugar.

3.4: Alcance de la razón poética

La razón poética es una “forma de conocimiento en que lo humano, inaccesible, se manifiesta más adecuadamente, y que, más que conocimiento objetivo, es expresión. Y podríamos sorprender en la visión el carácter peculiar del conocimiento que el hombre alcanza a tener de su propia realidad, una especie de revelación que padece al tiempo que realiza”³¹. Aquí aparecen, implícitas, en potencia, unas ideas que luego se desarrollarán con más extensión en *Persona y democracia*. “Aquí reside lo trágico de la condición humana, que el hombre se conoce a sí mismo, antes que pensando, actuando, haciendo, es decir, que sabe después de haber actuado. Que cuando hace algo, aquello que más responde a sus pasiones, a sus anhelos, lo hace sin saber qué está haciendo”³². La razón poética se revela aquí como la primera forma de conocimiento, seguida luego por los conceptos. En un primer momento, la razón poética capta de modo transparente, de un modo que a veces el sujeto no advierte conscientemente. Por eso se trata de un saber siempre contextualmente situado, o, más aún, siempre vitalmente inmerso, en el que no hay lejanía distante entre sujeto y objeto, sino siempre contemplación apasionada, interesada.

La razón poética también es descrita como un saber de reconciliación, que hace referencia a una unidad perdida en algún momento de la historia. Del conocimiento poético dice Zambrano que es un “conocimiento del hombre que no será sino el movimiento de reintegración, de restauración de la unidad humana hace tiempo perdida en la cultura europea”³³. La poesía se define entonces como fundamento del saber filosófico en primer lugar, y, después, del saber científico. La razón poética, si ha de convertirse en método (insistimos en que aquí método no puede significar un completo dominio de un instrumento del saber, sino una preparación, una guía, la puesta en marcha de una cierta actitud que posibilita el acceso poético), ha de implicar la erradicación del “orgullo” racionalista. “La irracionalidad profunda de la vida que es su temporalidad y su individualidad, el que la vida

³¹ M. Zambrano. *El hombre y lo divino*. (p.246).

³² M. Zambrano. *Persona y democracia*. (p.50).

³³ M. Zambrano. *Pensamiento y poesía en la vida española*. (p.28).

se dé en personas singulares, inconfundibles e incanjeables, es el punto de partida dramático de la actual filosofía, que ha renunciado así, humildemente, a su imperativo racionalista”³⁴. Se muestra claro que aquí la razón poética, ya no sólo como primer orden del saber, más allá de la conciencia del hombre, sino también como toma de conciencia de su primacía convertida en “método”, pretende constituirse como una forma reconciliadora, integradora, unificadora, de conocimiento, anterior por naturaleza y posterior en su puesta en marcha voluntaria. Con la toma de conciencia de que existe un saber más completo y más verdadero que la razón instrumental, racionalista, utilitarista, etc, viene la posibilidad de volverlo a poner en funcionamiento, de llenar el hueco dejado por el racionalismo. El conocimiento poético, que ya se ha visto como un saber principalmente remitente a lo divino, no debe confundirse, como puede ocurrir, con un método de acceso al arte o a la poesía únicamente; es un saber acerca de la relación del hombre con Dios, y esto, a su vez, no debe confundirse con un método cuyo único objeto sea Dios: precisamente porque la razón poética va a lo más profundo del hombre, que es su intimidad coexistente con Dios, anhelante y desiderante, da luces sobre toda dimensión del hombre, todo ámbito del saber, desde la metafísica hasta la política pasando por la sociología, las artes...

No se trata de una revolución o de un comienzo desde cero al modo cartesiano, sino de un retorno a los orígenes, como una reconciliación del hombre consigo mismo: “este saber nuevo tendrá que ser un saber de reconciliación, de otro entañamiento”, una oportunidad de volver a radicarse por un momento en el seno del Creador. Esta oportunidad permite al hombre saberse a sí mismo como un ser que “padece su propia trascendencia”³⁵, un ser que “siempre alborea” o que camina entre dos mundos. Se manifiesta en este punto la profunda influencia de Heidegger en la filósofa, que acaba resolviendo la posibilidad del acceso al ser del ser en el conocimiento poético. Pero este acceso, en el caso de un ser que se trasciende y que tiende a lo infinito, no puede ser, por esto mismo, absoluto: el hombre aparecerá en el corpus zambrano como un pordiosero que mendiga el saber y su propio ser, que, “arrojado” en el mundo, pide recordar la paternidad primigenia, el entañamiento.

³⁴ *Ibidem.* (p.8).

³⁵ *El hombre o bien difiere de su propio ser o bien dentro de su ser hay algo que le exige ir más allá de él, trascenderlo, trascenderse.* María Zambrano. (1986). *El sueño creador*. Edición digital: Titivillus. (p.44).

4. *Catarsis* en Aristóteles

4.1: Argumento de la *Poética*

La *Poética* es un pilar fundamental de los estudios de estética, teoría del arte y teoría de la literatura. Fue escrita como una serie de apuntes para clase en los que, más que carácter prescriptivo, se da un carácter predominantemente descriptivo. Lo que Aristóteles lleva a cabo en esta obra es un estudio de los rasgos característicos de la tragedia. Es cierto que el objeto de la *Poética* es, en general, la *mímesis*, que tiene como formas diversas la epopeya, la poesía trágica, la comedia, la ditirámica, la aulética y la citarística, pero es en la poesía trágica donde se coloca el foco de atención central. Como rasgo común, estas diversas formas coinciden en la “imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados”³⁶.

En la *Poética* se explican primeramente los orígenes de la poesía trágica, sus diferencias respecto de otras artes, sus rasgos esenciales y sus diversos elementos. Se habla, también, sobre la estructura general de la acción dramática, sobre la unidad de la obra y sobre las diferencias entre tipos de tragedia (complejas o simples, carentes de peripecia y agnición). Como elementos dramáticos básicos de la tragedia se enumeran la peripecia (cambio de la acción en sentido contrario), la agnición (cambio desde la ignorancia al conocimiento) y el lance patético (acción destructora o dolorosa: muertes, tormentos, heridas...). Hay algún capítulo que sí puede considerarse hasta cierto punto como prescriptivo: Aristóteles explica qué se debe buscar y qué evitar al construir los dramas, cómo hacer nacer la compasión o conmiseración, cómo diseñar los caracteres de los personajes, e incluso da algunos consejos a los poetas. También se explican a fondo elementos de la elaboración poética como el coro, el pensamiento y la elocución.

³⁶ Valentín García Yebra. (2018). *Poética de Aristóteles*. Barcelona: Gredos. (p.128).

4.2: *Catarsis en la Poética y la Política*

El origen de la palabra puede rastrearse hasta los ritos griegos que rodeaban a la corea. Según el médico y escritor polaco Andrzej Szczeklik, esta “mezcla de danza y música, de canto y poesía”, que se practicaba en el contexto de unas celebraciones rituales en honor a Dioniso, “servía para aplacar y aliviar los sentimientos”³⁷. En este marco, en el que no existía escisión entre religión y medicina, los ritos celebrados no sólo constituían formas de agradecimiento o petición de buenas cosechas, sino que tenían también un efecto curativo en los participantes. Una gran tradición que tuvo la catarsis como un cierto elemento central de su actividad fue la escuela pitagórica. Éstos, al igual que Aristóteles, consideraban que “bajo la influencia de una melodía que extasía el alma, alguna gente encuentra alivio, como si hubiera tomado una medicina o un sedante”³⁸. Sin embargo, en el caso de Aristóteles, la noción adquiere nuevas notas, y sentidos más amplios, y es claro que su abordaje ha sido el que más dudas, estudios e interés ha suscitado a propósito de la catarsis.

La “catarsis” o “purgación” no aparece en la *Poética* más que una sola vez, en la cláusula 49b27-28: “que mediante la compasión y el temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”. No obstante, ha sido la noción más extensamente tratada y discutida por los comentaristas de la *Poética*. El marco de su aparición corresponde al capítulo VI, donde Aristóteles, antes de pasar a explicar los elementos de la tragedia, ofrece la clásica definición de la misma como “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”³⁹. La catarsis parece remitir a una suerte de purificación en la que los afectos excesivos del espectador o lector son erradicados o moderados a través de una identificación con los personajes trágicos. En la posterior explicación de este fenómeno, Aristóteles incide en una serie de ejemplos que un lector contemporáneo puede fácilmente relacionar con el principal mecanismo de identificación espectador-personaje: la empatía, que en Aristóteles figura como “simpatía”. En estos ejemplos, Aristóteles trata de hacer ver que el

³⁷ Andrzej Szczeklik. (2010). *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte*. Barcelona: Acantilado. (p.107).

³⁸ *Ibidem*. (p.113).

³⁹ V. G. Yebra. *Poética de Aristóteles*. (p.145).

proceso catártico sólo será posible si el personaje o la víctima de los sucesos trágicos a) no sea un hombre virtuoso pasando de la dicha al infortunio (algo que genera repugnancia, pero no temor y compasión) y b) no sea un malvado pasando del infortunio a la dicha, lo cual no podría despertar ninguna simpatía. Más adelante añade otras indicaciones referentes al modo más eficaz de generar tal purgación: en la representación de ataques, venganzas, traiciones y, en general, lances, el poeta debe procurar que éstos ocurran, no entre enemigos o personas indiferentes, sino entre amigos: “la compasión y el temor que la contemplación de tales desgracias inspiraba, purgaban en los espectadores las afecciones que podían causarlas”⁴⁰.

No merece la pena insistir en más consejos de este tipo, pero sí cabe señalar que todos ellos indican una importancia determinante en la identificación espectador-personaje, en la simpatía o empatía. Eduardo Sinnott, en su traducción y comentario de la *Poética*, también pone de relieve, como fin inmediato de la poesía trágica, este suscitar conmiseración y temor en el espectador, y, como fin mediato, “provocar la *kátharsis* o purificación de esos afectos”⁴¹. La inmensa mayoría de los comentaristas clásicos de la *Poética* concuerdan en esta concepción de la catarsis como purificación de las emociones y, en su caso, la principal discrepancia entre unos y otros se sitúa en si la purificación actúa como erradicación de esos afectos desordenados, o como una moderación de los mismos. La noción común se mantiene, pues, a lo largo de todo el Renacimiento, en autores como Vincenzo Maggi⁴², Giovambattista Giraldi Cintio⁴³, Pietro Vettori⁴⁴, Giovanni Battista Pigna⁴⁵... Hasta el siglo XIX, con Samuel Butcher como principal comentarista de la *Poética*,

⁴⁰Ibidem (p.289).

⁴¹ Eduardo Sinnott. (2006). *Poética de Aristóteles*. Buenos Aires: Colihue. (p.41).

⁴² “como en la definición de la tragedia se dice que, por medio de la misericordia y el terror, expurga el ánimo de perturbaciones, habrá que establecer como fin esta expurgación y no el placer”.

Vincenzo Maggi, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes* (1550), p.219 (cit. por V. G. Yebra, p.353).

⁴³ “la tragedia, con el horror y la compasión, mostrando aquello de lo que debemos huir, nos purga de las perturbaciones en que han incurrido los personajes trágicos”. Giovambattista Giraldi Cintio, *Discorsi intorno al comporre delle comedie, et delle tragedie* (1554), p.219 (cit. por V. G. Yebra, p.353).

⁴⁴ “la tragedia [...] mitiga todas las perturbaciones... pues cura la violencia y el exceso de todas las perturbaciones por medio de dos que excita y modera con los hechos que pone en escena, es decir, por medio de la misericordia y del miedo”. Pietro Vettori, *Comentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum* (1560), p.56 (cit. por V. G. Yebra, p.355).

⁴⁵ la tragedia purga porque “mientras nos atrae aquel espectáculo, nuestra mente enferma se repone y abandona sus duros pensamientos, de suerte que el ánimo se despoja de toda inquietud, y así se purga”. Giovanni Battista Pigna, *Poetica Horatiana* (1561), p.76 (cit. por V. G. Yebra, p.355).

se ha mantenido este consenso sobre la catarsis, al menos en sus notas más esenciales: también Butcher, sobre la función de la tragedia, describe la catarsis como un cierto mecanismo en el cual “los poetas encontraron cómo el transporte de la compasión humana y el temor humano pueden, bajo la excitación del arte, disolverse en alegría, y el dolor liberarse en la corriente purificada de la simpatía humana”⁴⁶.

Es interesante observar el debate en el siglo XX, sobre todo el caso de Gerald F. Else, quien desafía la concepción general de la catarsis, tratándola como un prejuicio. Según Else, la catarsis es una función de la estructura de la trama⁴⁷, y se refiere más a las acciones dentro de la trama que a los sentimientos de los espectadores, que residen fuera⁴⁸. “La catarsis no es un cambio o resultado en el alma del espectador, o en el temor y compasión de su alma, sino un proceso llevado a cabo en el material emotivo de la obra por sus elementos estructurales, sobre todo por el reconocimiento”⁴⁹. La lectura que hace Else de la *Poética* lleva consigo una interpretación de la catarsis mucho más simple y pegada al texto: la catarsis sería, según él, no una purificación por la que pasa el espectador, sino una función de la propia tragedia, no trascendente (respecto de la propia acción dramática) sino inmanente. Es decir, la lectura de Else responde a la necesidad de mostrar que la catarsis no es un resultado automático de toda tragedia, y que la purgación toma lugar no por efecto del decorado, o por el texto, o por el espectáculo, sino por la imitación del paso de la hamartia a la anagnórisis (el paso de la ignorancia o error al reconocimiento, como ocurre en el caso de *Edipo Rey* cuando toma conciencia de su crimen). El principal fragmento que le obliga a esta interpretación es *Aristóteles 53b8ss*: “lograrlo por medio del espectáculo es menos artístico, y necesita sólo de los recursos del corego. Los que por medio del espectáculo no procuran lo temible sino únicamente lo monstruoso, nada tienen que ver con la tragedia, ya que no debe buscarse extraer de la tragedia cualquier especie de placer, sino sólo el que le es propio. Y como el poeta debe procurar el placer que deriva del temor y de la conmiseración a través de la imitación, es evidente que eso debe incorporarse en las acciones”.

⁴⁶ Samuel Henry Butcher. (1895). *Aristotle's theory of poetry and fine art*. London: Macmillan. (La traducción es mía).

⁴⁷ Gerald F. Else. (1967). *Aristotle's Poetics: the argument*. Cambridge: Harvard University Press. (p.232).

⁴⁸ *Ibidem*. (p.231).

⁴⁹ *Ibidem*. (p.439). (La traducción es mía).

En efecto, una concepción más clásica de catarsis podría correr el riesgo (para Else) de ser compatible con el automatismo de la purgación, puesto que ésta podría generarse en virtud del decorado, o del espectáculo, y, como el acento estaría puesto en el sujeto paciente de tal purgación, también sería posible que malas tragedias diesen lugar a la catarsis. Parece que Else quiere evitar estos problemas, y que por eso coloca la catarsis no como algo que suceda en el espectador, sino como función interna de la trama. Sin embargo, aunque el propio Else se considere más fiel al texto que la mayoría de comentaristas, de su lectura surgen otros muchos problemas: primeramente, porque habría que admitir que la catarsis sólo toma lugar en las mejores interpretaciones trágicas, cuando parece que también sucede en la mera lectura de tragedias; el segundo problema, y el más grave, es la falta de coherencia entre esta interpretación y la que puede hacerse de *Política* 8.7.1342a5ss: “la emoción que se presenta en algunas almas con mucha fuerza se da en todas, pero en una en menor grado y en otra en mayor grado, como la compasión, el terror y también el entusiasmo. Algunos incluso están dominados por esta forma de agitación, y cuando se usan las melodías que arrebatan el alma vemos que están afectados por los cantos religiosos como si encontraran en ellos curación y purificación. Esto mismo tienen forzosamente que experimentarlo los compasivos, los atemorizados y, en general, los poseídos por cualquier pasión, y los demás en la medida en que cada uno es afectado por tales sentimientos, y en todos se producirá cierta purificación y alivio acompañado de placer”. El mismo Else es consciente de este conflicto entre los sentidos en que encuentra usado el término⁵⁰. Además, cabría decir que la interpretación de Else impide no sólo una aplicación de la catarsis a terrenos artísticos ajenos a la tragedia (ya se ha mencionado la música), sino también cualquier consideración sobre una posible diversidad en la naturaleza de los efectos que produce la catarsis. Es decir, mientras que Else parece apostar por cierta unilateralidad en la naturaleza de la catarsis, en realidad ésta no tiene lugar sólo en una amplia diversidad de artes, como muestra el ya citado pasaje de la *Política*, sino que además puede operar de distintos modos dentro de un mismo campo artístico (en diversidad de obras de una misma disciplina, o incluso en diversidad de momentos de una misma obra), como puede mostrar *Política* 1340a40-1340b5: “la naturaleza de los modos musicales desde el origen es diferente, de modo que los oyentes son afectados de manera distinta y no tienen la misma disposición respecto a cada uno de ellos. Respecto a algunos se sienten más tristes y más graves, como ante el llamado mixolidio; ante otros,

⁵⁰ “Parece claro que catarsis en la *Política* significa algún tipo de purgación de las emociones del sujeto, o al menos un cierto tipo de tratamiento terapéutico de ellos”. *Ibidem.* (p.441). (La traducción es mía).

sienten más lánguida su mente, como ante los relajados, y en otros casos, con un estado de ánimo intermedio y recogido, como parece hacerlo el modo dorio únicamente, y el modo frigio inspira el entusiasmo”. Más adelante se comprenderá que, a pesar de tener tan diversos efectos, el fenómeno es uno y el mismo.

Desgraciadamente, aunque Aristóteles prometiera en la *Política*⁵¹ desarrollar el tema más ampliamente en la *Poética*, no lo hizo, o quizás lo hizo en el segundo libro de la *Poética*, que no nos ha llegado. Jacob Bernays, a cuya interpretación se oponía directa y expresamente Else, descarta la tendencia moralista en la interpretación de la “catarsis”, según la cual la función de la catarsis es exclusivamente la generación de virtudes mediante la purificación de afectos desordenados, dando una importancia mayor al pasaje de la *Política* que al de la *Poética*. Justo antes de la mención del término, en *Política* 8.1341b32 Aristóteles dice que los autores versados en filosofía “distinguen melodías éticas, prácticas y entusiásticas, y atribuyen a cada una de estas clases una naturaleza peculiar de los modos, un modo respondiendo a una clase de melodía”, y también afirma que la música debe usarse para muchos y diversos fines, de modo que parece claro que, al menos en lo que a música se refiere, la catarsis toma lugar en multitud de contextos artísticos, y no sólo como “mecanismo de educación”. En líneas generales, seguiré aquí la definición de catarsis dada por Bernays en su *On Catharsis: from fundamentals of Aristotle's lost essay on the "effect of tragedy"*, no sólo porque mantiene la comprensión clásica del término, sino porque se opone frontal y expresamente a las interpretaciones literalistas, según las cuales “κάθαρσις” es única y exclusivamente aplicable al campo de la medicina, y de ningún modo al de la estética. En Bernays, tenemos la “κάθαρσις” como “una designación traspuesta de lo somático a lo mental por el tipo de tratamiento al que se somete la persona angustiada, que no busca transformar o suprimir aquello que lo angustia, sino más bien despertarlo y conducirlo hacia afuera, y así traer el alivio del angustiado”⁵². También Valentín García Yebra considera que el sentido primario, fisiológico, de “catarsis”, da lugar, primero, a otro uso por analogía (un sentido

⁵¹ *Política* 8.7.1341b36ss: “la música debe practicarse no a causa de un solo beneficio, sino de muchos (pues debe cultivarse con vistas a la educación y a la purificación; qué queremos decir con el término purificación, que ahora empleamos simplemente, lo explicaremos, de nuevo, más claramente en la *Poética*”.

⁵² Jacob Bernays. (2004). *On Catharsis: from fundamentals of Aristotle's lost essay on the "effect of tragedy"*. *American Imago*, 61, p.329. Sobre esto, también dice: “porque en cuanto κάθαρσις se reconoce como una metáfora médica, ni el gramatista más fastidioso se atrevería a objetar nada” (p.330). (Las traducciones son mías).

religioso: expiación); y en segundo lugar, de aquí a un tercer uso análogo, en un sentido psíquico: “así como se purgan los humores del cuerpo para evitar o curar enfermedades, también se purgan las pasiones o las afecciones del alma, para curarla de sus dolencias”⁵³.

Ángel Sánchez Palencia, en un pequeño artículo titulado “*Catarsis*” en la *Poética de Aristóteles*, considera que el solo uso de “catarsis” de esta manera por parte de Aristóteles ya implica de por sí una cierta novedad y originalidad “que lo hacen irreductible, sin más, a los anteriores [sentidos]”⁵⁴, y que la razón de esta originalidad radica, precisamente, en que Aristóteles fue lo suficientemente astuto y observador como para descubrir en la tragedia un cierto valor singular. Por eso, la lectura que aquí se hará de la catarsis aristotélica no ofrece, en ese sentido, novedad alguna, al menos no en el plano etimológico o semántico. Donde sí se tratará de ir más allá (que no “en contra”) del sentido clásico de “catarsis” es en un cierto intento de penetrar en su realidad más profunda como fenómeno estético, del que se intentarán explicar sus implicaciones relativas al acceso epistemológico de la obra de arte. En este sentido, se tratará de poner de manifiesto un elemento de cierta trascendencia en el fenómeno catártico en el que es posible que Aristóteles no pensase al usar el término.

⁵³ V. G. Yebra. *Poética de Aristóteles*. (p.381).

⁵⁴ Ángel Sánchez Palencia. (1996). *Catarsis en la "Poética" de Aristóteles*. Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, UCM., 13, p.144.

5. Razón poética y *catarsis*: manifestaciones de la insuficiencia de la razón discursiva para la obra de arte

5.1: Razón poética en el arte

A continuación se intentará llevar a cabo una suerte de aplicación de la razón poética zambranianiana a la crítica y teoría artísticas. Lo primero que resulta indispensable para orientar las siguientes líneas es que la razón poética se revela no sólo como un saber que accede adonde la razón discursiva no llega, sino también como un saber inasible por la razón discursiva, un modo de conocimiento difícilmente expresable en formas racionalistas de pensamiento: es decir, sólo la razón poética puede dar cuenta de sí misma, explicarse según sus propios modos de proceder. Esta necesidad de recurrir a la razón poética toma lugar, como se ha ido mostrando, en las indagaciones referentes a lo divino y a lo humano (a su intimidad o corazón), pero también al campo de las artes.

Recuperemos en primer lugar un fragmento de los “Segundos Analíticos” de Aristóteles para ilustrar la diferencia entre lo discursivo y lo intuitivo:

“Por otra parte, puesto que, de los modos de ser relativos al pensamiento por los que poseemos la verdad, unos no son siempre verdaderos y están expuestos a <incurrir en> lo falso, v.g.: la opinión y el razonamiento, mientras que la ciencia y la intuición son siempre verdaderas, que ningún otro género de saber es más exacto que la intuición, que los principios son más conocidos que las demostraciones, y que toda ciencia va acompañada de discurso, no habrá ciencia de los principios; y, comoquiera que no cabe que haya nada más verdadero que la ciencia, excepto la intuición, habrá intuición de los principios, tanto a partir de estas consideraciones como <del hecho de> que el principio de la demostración no es la demostración, de modo que tampoco el de la ciencia es la ciencia. Si, pues, no poseemos ningún otro género verdadero aparte de la ciencia, la intuición será el principio de la ciencia. Y aquélla será el principio del principio, en tanto que ésta se comporta, en cada caso, de manera semejante respecto de cada cosa”⁵⁵.

⁵⁵ Aristóteles. (1875). *Tratados de Lógica (Organon)*. Traducción de Patricio de Azcárate. Madrid: Biblioteca Filosófica, Medina y Navarro, Volumen 8. (pp.128-9).

De aquí se desprende la clásica distinción entre *dianoia* y *nous*, razón discursiva e intuición intelectual, que puede guiar la aplicación de la razón poética al arte. El *nous* se aplica a la razón poética con mucha mayor adecuación que la *dianoia*, en tanto que, como se ha visto, la razón poética no discurre desde premisas hasta conclusiones, sino que es un conocimiento sin mediación, sin progresión o pasos epistémicos. Sin embargo, como la razón poética no es dominable y no puede manipularse a voluntad, la guía o preparación que precisa quien quiera acceder o comunicar lo poético ha de venir necesariamente por la vía de la metáfora. La metáfora funciona aquí como indicación que permite atisbar un contenido intelectual; si quien la mira no ve, a través de ella, lo señalado, no puede esperar más que a un eventual momento de vislumbre, si es que llega. Es esta una clave en el conocimiento poético: si el cognoscente recoge instancias poéticas de manera intuitiva, y no puede comunicarlas discursivamente mediante explicaciones ordinarias, la manera que tiene de hacerlo es entonces por la metáfora, una forma de completa mostración, despojada de mediación epistemológica, y es este el terreno del arte: mostración y metáfora. La metáfora, en efecto, “como exaltación del carácter intuitivo del lenguaje, y mediante su vis poética puede conjurar la realidad viva de un modo que le está vedado a las proposiciones literales y abstractas”⁵⁶. La metáfora es esa guía de la que hablábamos, que no hace más que orientar una visión que, o se da sin mediación y de inmediato, o no se da en absoluto. La metáfora es, entonces, el puente entre el lenguaje y lo inefable.

La metáfora es, en este sentido, aplicable a toda forma de arte en tanto que mostradora de un sentido sin mediaciones discursivas, que construye imágenes (poesía, escultura, pintura, danza, cine, fotografía...), acciones dramáticas (danza, narrativa, drama, cine...) y/o melodías (música, poesía...)⁵⁷ que apuntan al objeto poético. La aspiración última de la metáfora, del arte, es entonces ser transparente: no sólo apuntar sino dejar ver algo en su completa desnudez y pureza, sin trastocarlo ni manipularlo. Entender el arte desde esta perspectiva poética permite, entre otras cosas, un acento en la universalidad de la obra de arte, y así los riesgos de culturalismo quedarían superados. Con esto queremos decir que si en

⁵⁶ D. Romero de Solís. (1981). *Poiesis*. Madrid: Taurus. (p.238). Citado en J. F. Ortega. *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. (p.79).

⁵⁷ Es evidente que esta aproximación no puede abarcar en este punto todos los matices de un tratado de arte, sino tan sólo hacer un panorama general en el que, claro está, las artes pueden combinarse, cruzar sus respectivas fronteras, integrar distintas formas en una única obra...

la obra de arte se transparenta una verdad poética, entonces sólo basta un primer “nivel de lectura”⁵⁸ que lleve sin mediación al acceso poético, sin riesgos de una imposibilidad de acceso interpersonal, interespacial, intertemporal o, en definitiva, intercultural. En esta humilde aplicación de la razón poética a la teoría del arte se pretende proponer un marco general para la comprensión del funcionamiento del arte en clave zambraniana, y por eso mismo y por su consciente universalidad no puede cubrir la complejidad real y particular del arte fáctico: por caso, no se atiende al problema del “mal artista”, en cuyo lugar no se daría, por falta de competencia, una metáfora adecuada, o se daría una metáfora muy difícilmente transparente.

La manera más esclarecedora de adentrarse en el funcionamiento del arte en este marco es, sin ninguna duda, la recurrencia a *Claros del bosque*, que en más de una ocasión efectúa una aproximación al arte y al saber poético por medio de la razón poética misma puesta en juego.

“Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos. Nada determinado, prefigurado, consabido”⁵⁹.

Estas palabras ya nos hablan del arte (no tan sólo el arte, sino todo encuentro poético) como un cierto lugar en el que nos introducimos por puro placer, sin deseos ni intenciones concretas: *Claros del bosque* parte ya desde un inicio de la actitud que precisa el que se acerca al arte, que ha de estar desprovista de preconcepciones, prejuicios y, por supuesto, de cualquier instancia de saber racional-científico que pueda entorpecer la transparencia artística.

“Todo alude, todo es alusión y todo es oblicuo, la luz misma que se manifiesta como reflejo se da oblicuamente, mas no lisa como espada. Ligeramente se curva la luz arrastrando consigo al tiempo. Y no se olvidará nunca que la curvatura de luz y

⁵⁸ La única concesión que podemos hacer aquí a las propuestas culturalistas es que, como es natural, el arte (la metáfora) no transparentará ni señalará su sentido si el receptor no entiende siquiera lo más básico de la metáfora, que es su propia literalidad, el sentido del objeto metafórico como objeto, ya no como símbolo de otro objeto.

⁵⁹ M. Zambrano. *Claros del bosque*. (p.121).

tiempo no es castigo, o que no lo es solamente, sino testimonio y presencia fragmentada de la redondez del universo y de la vida, y que el temblor es irisación de la luz que no deja de descender y de curvarse en todo recoveco oscuro, que se insinúa así, ya que directamente no puede sin violencia arrolladora permitirse entrar en nuestro último rincón de defensa. Y los colores mismos nacen para hacernos la luz aseQUIBLE. Y el Iris resplandece, antes que arriba en los cielos, abajo entre lo oscuro y la espesura, creando así un imprevisible claro propicio”⁶⁰.

Con estas líneas, que recuerdan a mística y que son poesía, arte, porque son metáfora y alegoría, Zambrano nos habla del arte como un claro en el que todo es alusión y testimonio del “universo y de la vida”. Se trata, como no podía ser de otro modo, de una descripción sutil, nunca literal, nunca discursiva, que precisamente por esto guarda una mayor fidelidad al arte tal y como es.

“Y se recorren también los claros del bosque con una cierta analogía a como se han recorrido las aulas. Como los claros, las aulas son lugares vacíos dispuestos a irse llenando sucesivamente, lugares de la voz donde se va a aprender de oído, lo que resulta ser más inmediato que el aprender por letra escrita, a la que inevitablemente hay que restituir acento y voz para que así sintamos que nos está dirigida. [...] A los claros del bosque no se va, como en verdad tampoco va a las aulas el buen estudiante, a preguntar”⁶¹.

La primacía de la voz sobre la escritura quiere aludir aquí a la pura inmediatez de la revelación poética como un sentido que se da directamente ante el hombre atento. Por otro lado, también se refiere al buen estudiante como aquel hombre que está dispuesto, no a llevar, sino a ser llevado por lo poético, y que, a la vez, tiene la sensibilidad e intuición precisas para ver a través del cristal de la metáfora. Asimismo, el alumno sediento de saber tiene un paralelo claro con el hombre mendigo en busca del ser, el hombre que, una vez asumida su condición de despatriado, va a los claros del bosque a recoger instancias y memoraciones de su Paternidad. En el caso de quien ya ha recogido de esos lugares los recuerdos de lo divino y quiere compartirlos, la forma de hacerlo es una suerte de confesión: mediante la metáfora, el artista apunta a lo poético, sí, pero no es capaz de hacerlo sin manifestar un

⁶⁰ *Ibidem.* (p.123).

⁶¹ *Ibidem.* (pp.126-7).

aspecto de su propia e íntima vinculación con lo divino. Es así como la manifestación de una verdad desnuda pasa por una manifestación de la propia verdad desnuda (de uno mismo), una confesión o conversación con el mismo Dios que constituiría el quehacer artístico.

Afortunadamente también disponemos de una aplicación de la razón poética a la crítica artística llevada a cabo por la propia María Zambrano. En *Algunos lugares de la pintura*, por caso, contamos con una serie de comentarios de cuadros españoles en los que se ponen en juego profundas reflexiones a propósito del mito, de la tradición, de los distintos movimientos artísticos... Aquí Zambrano nos ofrece una serie de matizaciones respecto a otras obras. Sobre la razón poética, se nos explica que ésta toma lugar antes que la producción artística, de manera que ésta es guiada y orientada por aquélla. En cada arte hay una cierta medida de distancia entre el contenido poético aprehendido y la producción a la que conduce: en el caso de las artes plásticas, explica Zambrano, “son obra, trabajo”⁶². La proximidad del contenido poético con otras artes como la literatura (sobre todo en el caso de la poesía) es, según Zambrano, mayor. Sin embargo, esto no implica una forma de privilegio de unas artes sobre otras, como si las capacidades de transparencia de algunas fueran mayores que otras, sino que simplemente se ponen de relieve las notas esenciales de las distintas artes bajo el criterio de su relación con la razón poética. En este sentido, en toda forma de arte toma lugar no una traducción de un contenido previo, como ya se venía apuntando en los rasgos del conocimiento y la expresión poéticos, sino una mostración; no una transcripción de un lenguaje a otro, sino que el arte mismo permite el acceso a contenidos poéticos que, en esa misma medida, son aprehendidos no como conceptos o ideas sino como melodías, como imágenes, en fin, como metáforas sentidas. La traducción es, por esto mismo, inexistente, en la medida en que el músico “piensa”⁶³ en el lenguaje de las melodías, o el fotógrafo en el de las imágenes. Lo interesante es que en la puesta en marcha de la razón poética se da una equivalencia entre conocer y expresar, encontrar e inventar. A la vez se da, como es evidente, una cierta rehabilitación de la idea de “inspiración” en el terreno de las artes.

En la inspiración o acceso poético del artista, el artista conoce sin mediación discursiva en virtud de la palabra: “Lo nuevo que en el hombre habita, la palabra, mas no las

⁶² *España y su pintura*. En María Zambrano. (2013). *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Eutelequia.

⁶³ En sentido poético, con “pensar” queremos decir pensar, sentir, querer, todo ello a la vez en un único acto.

que decimos, o al menos como las decimos, sino una palabra que sería nueva solamente por brotar ella, porque nos sorprendería como el albor de la palabra”⁶⁴. En la creación artística se da, entonces, el conocimiento del contenido poético, pero en esta cita se hace evidente que la palabra no es directamente la articulación lingüística, sino una instancia pre-lingüística y pre-racional, cuya condición de posibilidad es precisamente la inspiración: en un primer momento, el hombre inspirado conoce (sintiendo y creando a la vez, pero por gracia de lo divino) el contenido poético en la forma misma de una metáfora, es decir, conoce la palabra (que puede ser la melodía, la imagen, etc), y en segundo lugar, este mismo hombre, queriendo comunicar esta misma palabra, no tiene más que exteriorizarla en la forma misma en la que fue concebida, en su misma pureza y desnudez, con la misma metáfora. Esto no quiere decir, no obstante, que el artista no precise un entrenamiento, una cierta técnica en su trabajo; recuérdese que el conocimiento y la expresión (integradas de este modo tan particular) atañen al hombre tanto más cuanto más formada esté su intuición y sensibilidad. En cualquier caso, la palabra, la metáfora, se revela como el constitutivo formal de la razón poética tanto en su cara cognoscente como en su cara *poiética*. Esta integración de creación y conocimiento, *poiesis* y *praxis*, se da, como ya se ha ido viendo, en virtud no de la “orgullosa” autonomía del hombre, sino, al contrario, de su profunda indigencia, de su constante anhelo de lo divino. El hombre, por la privilegiada razón poética que ha recibido, va por un segundo al seno de lo divino, y vuelve a la orfandad *ipso facto*, ahora con la oportunidad de iluminar el vacío con el objeto de la esperanza: “Vivir es encontrar en el infierno de cada instante la huella del paraíso perdido y padecer, desde el paraíso, el infierno de la temporalidad instantánea”⁶⁵.

5.2: *Catarsis* en el arte y en su relación con la razón poética

La *koiné* compartida entre razón poética y *catarsis* ya se ha descrito como la insuficiencia de la razón discursiva, insuficiencia que se ha mostrado suficientemente para el caso de la razón poética, y que en este caso se revela definitiva en las siguientes palabras de Aristóteles: “Se contraponen aquí las acciones trágicas al discurso ajustado a los preceptos de la Retórica. [...] La diferencia está en que, en la tragedia, los efectos deben nacer espontáneamente de la acción, sin que hayan de ser objeto de enseñanza, mientras que, en el discurso, el que habla debe buscar tales efectos y producirlos deliberadamente con sus

⁶⁴ M. Zambrano. *Claros del bosque*. (p.178).

⁶⁵ M. Zambrano. *España y su pintura*.

palabras”⁶⁶. De todos modos, no basta con referir a estas líneas que, si bien puedan indicar ya desde un inicio los rasgos esenciales de la tragedia como arte singular con sus propias reglas, no discursivas, no implican que la cuestión no haya de ser explicada con más profundidad y detalle. La diferencia más patente que se encuentra entre la catarsis y la razón poética es que la catarsis, más que como un modo de conocimiento, debe describirse como una suerte de resorte automático de las pasiones humanas en su colisión con la experiencia estética. No obstante, si volvemos a las explicaciones dadas por Jacob Bernays, o por Valentín García Yebra, nos encontramos con que las similitudes entre una y otra son más que notables.

En primer lugar, la catarsis funciona como un mecanismo de activación involuntaria, automática, para la cual sólo cabe una cierta preparación, no sólo por parte del artista (del dramaturgo, del músico, etc), sino también por parte del espectador, al que se le exige atención y un mínimo de sensibilidad. De este modo, la necesidad de intuición y de sensibilidad, así como de la inmediatez del efecto, coinciden en ambos casos como características centrales. La catarsis se ha concluido a propósito de la *Poética* como un elemento estético “que mediante la compasión y el temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” en el contexto de la tragedia, y a propósito de la *Política* como un efecto estético en virtud del cual “cada uno es afectado por tales sentimientos, y en todos se producirá cierta purificación y alivio acompañado de placer” (en el caso de la música). Hemos visto que en el caso de la tragedia, la catarsis o purificación viene principalmente por la vía de la identificación espectador-personaje, pero que el mismo fenómeno también se da, según Aristóteles, al menos en la música. En el caso de la tragedia podemos afirmar por el momento que, aunque la catarsis no sea de suyo un modo de conocimiento, trae consigo de hecho conocimientos, puesto que en el tránsito de la *hamartia* a la *anagnórisis* (el paso de la ignorancia o error al reconocimiento por parte del personaje), detonante primario de la catarsis, el espectador, por medio de la empatía o simpatía, siente el dolor del lance dramático como si fuese suyo. Es, así pues, un sentir, un proceso afectivo en el que las emociones son despertadas y conducidas hacia afuera por efecto de una identificación, y esto trae consigo un saber, mas no un saber teórico, lógico, científico. El saber que se efectúa en el accionar catártico es un saber de experiencia, vitalmente inmerso, puesto que lo que aprehende el espectador es el caso particular y concreto del drama padecido por un personaje; dicho de otro modo, el espectador tiene, por un momento, la oportunidad de vivir la vida del otro,

⁶⁶ V. G. Yebra. *Poética de Aristóteles*. (p.331).

sufrir sus penas, etc. En esto se manifiesta con meridiana claridad que la experiencia catártica es, de hecho, una instancia de la propia razón poética, o, mejor, un detonante de ella, que se activa sin mediación discursiva en virtud de la simpatía o la empatía en el drama. Inmediatez, conocimiento no universal sino concreto y vitalmente situado, acceso a la intimidad inarticulable; son todos rasgos que ya se habían explicitado a propósito de la razón poética, y vemos aquí que todos se cumplen en la purgación o catarsis.

En el caso de la música, es evidente que la catarsis no se activa por una identificación espectador-personaje, pero del mismo modo se opera el despertar de unos sentimientos. La conducción de estos se realiza ya simplemente con la catarsis en su sentido meramente medicinal, primario: la música alegre conduce y plenifica los sentimientos del oyente alegre, mientras que la música triste hace lo mismo con el oyente triste, de modo que sus sentimientos son liberados y, en el caso del oyente triste, son purificados por un mecanismo de integración y aceptación de la pena. En cualquier caso, no observamos aquí, de momento, la instancia de trascendencia hallada en la tragedia, no parece haber paso a un ulterior conocimiento. Sin embargo, también puede tomar lugar otra clase de catarsis, una no meramente curativa sino esencialmente artística: cuando la melodía se aprehende como símbolo, metáfora, entonces la melodía sí es propiamente y, en sentido artístico, música. Es este el caso de una melodía fruto de una experiencia estética, poética, del músico; la música es aquí símbolo en sentido acotado, “metáfora”, no sólo señalador de otro contenido sino el contenido mismo, por cuanto ya veíamos que el conocimiento poético es, a la vez, creación, y que lo es precisamente por la intrínseca imposibilidad de articulación de los contenidos poéticos bajo formas lógicas o racionales. La melodía o música es entonces la melodía misma y, a la vez, su propio sentido, y de ahí que su sentido no pueda revelarse como un contenido pre-creacional, pre-artístico, susceptible de ser definido a priori ni traducido a posteriori mediante categorías discursivas, bajo criterios argumentales. En este plano del experimentar musical la melodía es, por usar términos ya desplegados, pura transparencia del contenido poético, metáfora tanto más idéntica con el contenido poético cuanto más plenamente artística sea, cuanta menos mediación se dé en ella; todo ello inmediatamente captable en un captar o “conocer sentiente” o “sentir cognoscente”, como Zambrano diría; es decir, en un conocimiento que se dispara a raíz del mecanismo catártico. También aquí hay una posibilidad de vivir la experiencia ajena, la vivencia estética del músico, puesto que, como se

explicaba en el subepígrafe 3.4⁶⁷, la captación del contenido poético no se da en el arte más que en virtud de la experimentación de una relación (ajena en un principio, puesto que es la relación del artista, pero que se hace propia en virtud del arte que ese mismo artista crea) del hombre con Dios, o, mejor, de un aspecto de esa relación. El contenido poético, entonces, siguen siendo aquellas instancias o rememoraciones de la “Paternidad perdida”, pero en la forma en que éstas son sentidas en la vida concreta y real de un individuo particular, a través de la pena sentida en una traición, o de la alegría sentida en un momento de paz, o de la inquietud sentida ante la duda... Del mismo modo en que veíamos que la palabra (en sentido zambraniano, la metáfora) es un puente entre el lenguaje y lo inefable (entre lo material y lo inmaterial, entre lo finito y lo infinito, entre el sonido, o la imagen, o el idioma, y lo divino...), en todo este plano de experiencia observamos que la catarsis funciona también como un puente entre la experiencia ordinaria y la experiencia estética: si antes podíamos preguntarnos de qué modo la razón poética podía ponerse en marcha, o prepararse, o guiarse, o entrenarse, o compartirse (siendo un conocer no manipulable, no mediato y sujeto a lo que comúnmente llamamos “inspiración”), lo que aquí se pone de manifiesto es que la catarsis tiene la función de ser el detonante mismo de la razón poética, que se activa como un conocimiento vital, experiencial, sentimental, pero siempre referente a lo sobrenatural e inefable. Lo cierto es que donde en la tragedia la catarsis se operaba por la identificación espectador-personaje, aquí en la música se opera de manera mucho más sencilla y automática: la identificación espectador-personaje es en la tragedia (y, por extensión, en la narrativa, en el cine y en cualquier arte con base en la acción dramática) la vía por la que el hombre se sumerge afectivamente. En otras palabras, la identificación espectador-personaje es el elemento *sine qua non* de la experiencia estética de la tragedia, el imperativo de atención al arte del drama, la vía de entrada emocional; en la música, en cambio, basta una atención despierta y abierta, puesto que la música es un arte de inmediata apelación al sentimiento, mientras que el drama exige algo más que la pura presencia ante la obra, exige una voluntad de inmersión que es, como se ha dicho, la identificación por medio de la

⁶⁷ “El conocimiento poético, que ya se ha visto como un saber principalmente remitente a lo divino, no debe confundirse, como puede ocurrir, con un método de acceso al arte o a la poesía; es un saber acerca de la relación del hombre con Dios, y esto, a su vez, no debe confundirse con un método cuyo único objeto sea Dios: precisamente porque la razón poética va a lo más profundo del hombre, que es su intimidad coexistente con Dios, anhelante y desiderante, da luces sobre toda dimensión del hombre, todo ámbito del saber, desde la metafísica hasta la política pasando por la sociología, las artes...”. Es decir, el objeto intencional no es tanto el mismo Dios como la relación hombre-Dios, el vacío, el anhelo, la orfandad, la esperanza, etc.

empatía. En cualquier caso, basta esta atención⁶⁸ para que en ambos casos arranque, por medio de la catarsis (que es un despertar de pasiones), el acceso poético.

Puede ser preciso ahora, después de haber pasado en líneas generales por las artes del drama y de la melodía (o ritmo, si se quiere), prestar atención por último a las artes de la imagen. Con la pintura como paradigma de éstas, podemos comenzar diciendo que el cuadro es origen de catarsis de un modo intermedio entre la pura apelación emotiva de la música y la atención al lance dramático de la tragedia. Cabe matizar que en la pintura también pueden darse, como en otras artes sucede, elementos de narratividad, de drama, o de musicalidad (tomada en sentido amplio como consecución de orden y proporción), y que, según la forma y complejidad de la obra, el resorte del sentimiento será soltado en virtud de una armonía matemática, o de una figuración serena, o de un aparente caos formal... Baste esto para señalar que en ningún caso esta descripción filosófica, marcadamente fenomenológica en el presente apartado, pretende cubrir la concreción y la infinita potencialidad catártica y creativa del arte.

Lo que la pintura revela de modo más eminente y singular que el resto de ejemplos expuestos es que la catarsis toma lugar por un exceso de realidad ante el que el hombre es colocado, arrojado, inmerso. La pintura romántica es en este punto especialmente esclarecedora, en tanto que ejemplos como J. M. W. Turner o John Martin muestran sin margen de dudas que el sentir cognoscente (conocer sentiente) es despertado en momentos en los que el hombre se enfrenta a algo cuya enormidad lo supera. Es lo que los románticos llamaron “lo sublime”, que en el caso de la pintura romántica se patentiza con claridad (por su “enormidad”⁶⁹), como lo inasible y lo temible, pero que revela en cualquier caso que también en todas las demás instancias de experiencia artística se da la presencia de lo “grande”, no tanto en cuanto magnitud como en cuanto misterio. El misterio, que es lo que nos supera, lo inasible, lo que permanece indominable e incluso lo que amenaza a nuestra “orgullosa” seguridad autónoma y conquistadora, es el objeto por el que la catarsis se dispara como una liberación emocional ante un exceso de realidad que el hombre no puede gestionar, ni guardar, ni reprimir... Lo excesivo, lo no-susceptible de pausa o de control por parte del hombre, conduce al despertar afectivo, tanto más cuanto más supere el objeto a las

⁶⁸ Siempre acompañada, insistimos, por una competencia de ambas partes, con la intuición y sensibilidad precisas del artista y del oyente (o espectador, o lector...).

⁶⁹ Piénsese, por ejemplo, en “El caminante sobre el mar de nubes” de Caspar David Friedrich.

capacidades racionales en su ambición de articulación discursiva. Aquí ya se observa que esta incapacidad de articulación, este exceso irrefrenable, ineludible, se identifica precisamente con el objeto propio de la razón poética, aquellas instancias de relación con lo divino ante las que sólo cabe un conocer sentiente o un sentir cognoscente. De modo semejante a como en Heidegger la angustia abre al Dasein como ser posible, esto es, como aquello que puede ser desde sí mismo, así la presencia ante lo “grande” (que podríamos llamar “temor”) lleva, junto con la conciencia de su propia pequeñez, al conocimiento poético, catárticamente detonado, de lo inefable. El temor es, así pues, un elemento clave de la catarsis y de la razón poética, que se constituye de este modo como el elemento “sentiente” de la cláusula “conocer sentiente”, el *humus* emotivo en el que el conocer poético se activa ante la inabarcabilidad de, pongamos por caso, el vacío, el anhelo, la pequeñez, etc. El temor se da en la tragedia como la inarticulabilidad, el exceso inasible, la falta de recursos discursivos y racionales ante la enormidad del lance dramático o del paso de la *hamartia* a la *anagnórisis*. No debe confundirse el temor con el terror y pensar por ello que sólo el arte de dimensiones masivas o de elementos espeluznantes es fuente de catarsis y objeto de razón poética. El temor debe entenderse aquí como la inasibilidad, que se da tanto ante lo grande enorme como ante lo pequeño minúsculo, siempre y cuando en ambos casos haya huellas de algo incomprensible, inarticulable, misterioso: también la melodía plácida puede recoger aspectos de la intimidad del hombre (coexistencia con lo divino) que, precisamente por ser un “ser que padece su propia auto-trascendencia”, no alcanza a abarcar y asumir; o también el cuadro campestre puede, por medio de elementos tan variados, pequeños y grandes, como flores, árboles, montañas, arco iris, etc, recordar en su inherente “grandeza” (en tanto que inasibilidad, ingobernabilidad) los rasgos olvidados de una primigenia Paternidad.

De esta forma se ha puesto de manifiesto que la catarsis es el detonante, en el campo artístico, del conocimiento poético, que el temor es la forma de la emotividad catártica, y que lo excesivo, lo grande, lo inasible, etc, es el objeto que en el arte trae al conocimiento poético los diferentes aspectos propios de la relación hombre-Dios, objeto central de la razón poética. Tanto en las artes dramáticas, como en las melódicas, como en las visuales, lo temible activa la catarsis, que funciona como resorte remitente a la transparencia metafórica, simbólica, del contenido poético, aprehensible por la razón poética de un modo emocionalmente situado. El temor se nos ha mostrado en este último momento, entonces, como un catártico accionar del conocimiento poético que funciona, por seguir el ejemplo, de modo similar a como “con la

angustia la familiaridad cotidiana se derrumba y nos entregamos a nosotros mismos”⁷⁰. De forma semejante el temor derrumba no la comodidad sino el “orgullosa” racionalismo, a través de la toma de conciencia (sentiente) de la pequeñez, la orfandad, el vacío, etc; y así nos hace entregarnos no a nosotros mismos sino precisamente a lo completamente otro, a lo divino, lo inefable, a la Paternidad perdida.

⁷⁰ Eduardo Schele. (2016). *Heidegger y la angustia*. 21/05/2021, de Estudios Cavernarios. Sitio web: <https://bit.ly/3fBhXSI>.

6. Conclusión

Hasta aquí se han descrito y desarrollado los rasgos esenciales, implicaciones y relaciones de dos conceptos filosóficos que, como se ve, guardan un lugar de alto valor filosófico en su aplicación a la crítica artística. La insuficiencia de la razón discursiva para la obra de arte ha quedado patente en ambos casos en tanto que la obra de arte es tanto creada como aprehendida en virtud de operaciones sostenidas por una inteligencia intuitiva y sujeta a “inspiración”, y posibilitadas por un “don de gracia” o un despliegue de metáforas o símbolos que, más que discurrir y permitir la comprensión, muestran (transparentan) y permiten la captación. La catarsis, vista como detonante, por medio del temor, del conocimiento poético, también ha subrayado la imposibilidad de hacerse con el contenido poético a través del uso de instrumentos discursivos o racionales.

Tomando aquellas dos posturas populares de la introducción, el “moralismo” y el “culturalismo”, se puede ahora observar la huella discursivista que en ambas pervive. En el caso del moralismo artístico, sería el artista el que, con una libertad y una responsabilidad total por sobre el contenido poético, podría modelar este contenido de tal forma que, teniendo ya una cierta intención, una cierta idea en mente, su cometido sería la transcripción del lenguaje racional de las ideas al lenguaje artístico de la pintura, de la música, del drama, etc. Lo cierto es que, apelando a lo ya expuesto en estos capítulos, no existe en la experiencia creadora una instancia *a priori* de la producción artística, no hay contenido racional traducible porque el mismo contenido de la obra es contenido poético, contenido que ya se encuentra en la forma de una imagen, de una melodía, etc; y porque, como hemos visto, el hallazgo del contenido poético no es en modo alguno una invención a voluntad del creador, ya que ni siquiera es él el principal motor del quehacer artístico, sino que toman lugar en el arte unos elementos de pura trascendencia que, estando fuera del alcance de las capacidades naturales del hombre, son ofrecidos a él por gracia, por experiencia mística. Contra el moralismo, entonces, podemos, en general, arrebatar a la idea de arte toda noción que recuerde a una suerte de plataforma de propaganda (sea política, proselitista, etc) en la que el hombre hiciese uso y abuso del arte en orden a la expresión de ideas propias, puesto que el contenido poético no es propio, sino ajeno y hecho propio en virtud de Otro. En cualquier caso, el elemento moral del arte sigue en pie siempre y cuando el artista, humilde testigo y

servidor del contenido poético, comparta esa su experiencia artística remitente a lo divino, experiencia cuya “comunicación artística” no puede sino ser, por trascendente, moralizante.

En cuanto al culturalismo, ya se ha puesto de manifiesto que una experiencia como la que toma lugar en el arte, no puede ser más que trascendental, y, por ello, intrínsecamente universal. El acceso a las obras de arte culturalmente lejanas está únicamente mediado por la posibilidad de una primera lectura que, es cierto, en muchos casos es complicada. Sin embargo, lograda esta primera lectura, el contenido poético se revela como algo que apela a todo hombre, y no sólo a unos pocos pertenecientes a un tiempo o lugar acotados, porque las instancias de trascendencia o rememoraciones de la relación hombre-Dios tienen su origen en una radicación primigenia, en una Paternidad universal a la que ningún hombre puede ser ajeno. Lo que en el moralismo se postulaba como una afirmación total de la libertad creativa (en sentido racionalista, de poder y dominio) del hombre, en el culturalismo se convierte en todo lo contrario: una afirmación absoluta de la cultura (en la que se incluye el historicismo) como determinante de la obra. Además del hecho de la consecuente completa negación de la libertad en el quehacer artístico, el culturalismo sigue apoyándose en principios discursivistas: es el hombre cultural el que con su lenguaje y sus ideas (éstas con una importancia decisiva) crea una obra, -traducción, en efecto, de esa su cosmovisión- que por idiosincrática acaba siendo ajena a todo hombre que no caiga en el rango de arraigo de la cultura en cuestión.

En síntesis, la aplicación de la razón poética y de la catarsis al arte deja fuera de juego a toda posible concepción racionalista, discursivista, instrumentalista, del arte. En la experiencia creativa sería lo divino el que, por vía mística, diese al hombre un contenido de captación no mediada, no lógica ni argumental. Que esta experiencia de captación sea, siguiendo la doctrina zambrana, conocimiento a la vez que creación, implica que el lenguaje y los *a priori* del arte no puedan ser de una naturaleza racional, lógica, discursiva, que su lenguaje no pueda asemejarse en absoluto al tratado filosófico o a la argumentación. El lenguaje del arte, el puente entre lo finito y lo infinito, es la palabra, que en lenguaje zambrano es la transparencia metafórica, simbólica, y es esto lo que definitivamente sustituye la mediación discursiva propia de la argumentación y del pensamiento racional por la inmediatez simbólica propia de la alusión, de la mostración. El artista no sería entonces un orador provisto de herramientas persuasivas o disuasivas, ni tampoco un portador de una cosmovisión culturalmente ya dada y ahora traducible, sino un servidor de la trascendencia

que le brinda la experiencia estética del conocimiento poético. En virtud de la equivalencia conocer-crear que se da en el seno de la razón poética, podemos afirmar que la mencionada “traducción” queda suplantada por la “transparencia”, porque en vez de *a priori* previo y manipulable, lo que hay es un contenido poético cuya comunicación (cuya creación artística) es la pura mostración, la pura fidelidad a la forma misma en que se ha manifestado poéticamente en un primer lugar.

7. Bibliografía

Bibliografía primaria

María Zambrano:

- (1950). *Hacia un saber sobre el alma*. Buenos Aires: Losada.
- (1958). *Persona y democracia*. San Juan de Puerto Rico: Departamento de Instrucción Pública.
- (1973). *El hombre y lo divino*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1975). *Miguel de Molinos reaparecido*, Ínsula, enero de 1975.
- (1986). *El sueño creador*. Edición digital: Titivillus.
- (1993). *Filosofía y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (2003). *Pensamiento y poesía en la vida española*. Biblioteca Virtual Universal: Editorial del cardo.
- (2013). *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Eutelequia.
- (2018). *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra.

Aristóteles:

- (1875). *Tratados de Lógica (Organon)*. Traducción y notas de Patricio de Azcárate. Madrid: Biblioteca Filosófica, Medina y Navarro, Volumen 8.

- (2006). *Poética*. Traducción y notas de Alfredo Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- (2018). *Poética*. Traducción y notas de Valentín García Yebra. Barcelona: Gredos.
- (2019). *Política*. Traducción y notas de Patricio de Azcárate. Barcelona: Austral.
- (2019). *Retórica*. Traducción y notas de Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Alianza.

Bibliografía secundaria

- Barrio Maestre, J. M. (2020). *La Catarsis aristotélica*. En *Belleza y realidad. Elementos de Estética filosófica*.(19-23). Buenos Aires: Colección Educación, Universidad Austral.
- Bernays, J. (2004). *On Catharsis: from fundamentals of Aristotle's lost essay on the "effect of tragedy"*. *American Imago*, 61, 319-341.
- Bobes Naves, M. C. (2008). *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco Libros.
- Butcher, S. H. (1895). *Aristotle's theory of poetry and fine art*. London: Macmillan.
- Else, G. F. (1967). *Aristotle's Poetics: the argument*. Cambridge: Harvard University Press.
- García-Noblejas, J. J. *Pensar hoy un sentido trascendente para la catarsis aristotélica*. En Faro, Giorgio (Ed.). *Lavoro e vita quotidiana*, vol. IV, Roma, Edizioni Università della Santa Croce, 1ª, (2003), pp. 265-292.
- Labrada, M. A. (1992). *Sobre la razón poética*. Pamplona: EUNSA.

- Langella, S. (2019). *The poetic logos and the philosophical logos in María Zambrano*. En *Revisiting Centres and Peripheries in Iberian Studies: Culture, History and Socio-economic Change (177-188)*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Maillard, M. L. (1997). *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Ortega Muñoz, J. F. (1994). *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega Muñoz, J. F. (2006). *Biografía de María Zambrano*. Málaga: Arguval.
- Revilla, C. (ed). (1998). *Claves de la razón poética*. Madrid: Trotta.
- Sánchez Palencia, A. (1996). *Catarsis en la "Poética" de Aristóteles*. Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, UCM., 13, 127-147.
- Schele, E. (2016). *Heidegger y la angustia*. 21/05/2021, de Estudios Cavernarios.
- Suances Marcos, M. (2010). *Historia de la filosofía española contemporánea*. Madrid: Síntesis.
- Szczeklik, A. (2010). *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte*. Barcelona: Acantilado.