

## LAS BELLAS ARTES COMO TERAPIA EN ARISTÓTELES.

SERGIO GONZÁLEZ A.

P. Universidad Católica de Santiago, Chile.

**Resumen:** Desde Homero en adelante, los textos griegos abundan en menciones a la función terapéutica de las bellas artes. En los diálogos platónicos se encuentra el sistema más acabado respecto a este tema en sus diversas manifestaciones, sin embargo los múltiples análisis aristotélicos se encuentran dispersos y aislados. Para empezar, se expone la visión de la salud como armonía en el pensamiento de Aristóteles, a continuación se describen y comparan los conceptos de *tékhne* y *phrónesis*, se demuestra la necesidad del arte para la *paideía*, y se detalla el uso terapéutico de diferentes artes para preservar o restaurar la salud.

**Palabras clave:** Aristóteles; C. Cavernós; bellas artes; terapia; medicina griega.

## THE FINE ARTS AS THERAPY IN ARISTOTLE

**Abstract:** From Homer onwards, Greek texts show abundant references to the therapeutic applications of the fine arts. The most complete system dealing with this issue in its diverse manifestations is to be found in the Platonic dialogues. However, Aristotle's manifold analyses are scattered and isolated. First, the view of health as harmony in Aristotle's thought is expounded, then the concepts of *tékhne* and *phrónesis* are described and compared, the necessity of art to *paideía* is demonstrated, and finally the therapeutic use of the different arts in order to preserve or restore health is *examined* in detail.

**Key words:** Aristotle; C. Cavernos; fine arts; therapy; Greek medicine.

**Recibido:** 13.01.10 - **Aceptado:** 17.03.10

**Correspondencia:** SERGIO GONZÁLEZ A. - [sgonzala@uc.cl](mailto:sgonzala@uc.cl) - Licenciado en Letras, Magíster en Estudios Clásicos, D.E.A. y Doctor (c) en Filología Hispánica. Profesor de la Facultad de Letras de la P. Universidad Católica de Santiago, Chile.

## Introducción.

El vínculo entre la exposición al arte (específicamente a obras de las llamadas bellas artes) y el estado del alma y el cuerpo no pasó inadvertido para los pensadores griegos desde épocas muy tempranas. En esto concordaron los helenos con numerosas otras culturas premodernas, cuya organización conceptual de los diferentes fenómenos que componen la realidad puede calificarse de holística: los individuos forman parte de un sistema mayor, y cualquier quiebre en la armonía entre el micro y el macrocosmos tiene como consecuencia la aparición de la enfermedad manifestada en sus diversos síntomas. Para recuperar o preservar dicho equilibrio (y por ende la salud) uno de los métodos aceptados lo constituía el recurso a las bellas artes como terapia.

Este tema, que podría haber llevado a la publicación de interesantes monografías por parte de estudiosos de diversas disciplinas, no ha hallado sino hasta recientemente a un autor, el profesor Constantino Cavarnós, quien, yendo más allá del restringido ámbito de las publicaciones especializadas y de difícil acceso, lo expuso a un público más amplio en formato libro. En lo que sigue adoptaré parcialmente su esquema, complementándolo cuando pareciera apropiado, describiendo, en primer lugar, aquellos conceptos aristotélicos relativos a la salud/enfermedad y a la concepción aristotélica del arte, para después comentar el efecto de cada arte en particular sobre el alma y/o el cuerpo.

### 1. Aristóteles.

Referencias a las bellas artes como terapia pueden hallarse en diferentes pasajes del vasto corpus aristotélico, y si bien no conocemos ninguna obra del Estagirita dedicada de manera exclusiva al ámbito de la terapia por medio del arte, no cabe duda de que se encontraba familiarizado con el tema, pues provenía de una familia de médicos, tanto en la rama paterna como en la materna. Su padre era médico personal del rey Amyntas de Macedonia, padre de Filipo y abuelo de Alejandro Magno (Guthrie, 1983: 20). Más precisamente, formaban parte del gremio de los asclepiadas (lo que los romanos llamaban un *collegium medicum*), llamados así en honor a Asclepio (latinizado como Esculapio). En este gremio la profesión de médico era hereditaria, lo cual explicaría en parte el discurso biológico de varios de sus escritos.

## 2. La salud como armonía en el pensamiento aristotélico.

“...encaja mejor con los hechos aplicar la palabra armonía a la salud”<sup>1</sup>  
(*Acerca del alma*, 408a1-2).

Para Aristóteles, como para Platón, existe una jerarquía entre los seres vivos y entre sus partes constituyentes. Por sobre las plantas estarían los animales, y por sobre estos, los humanos, compuestos de cuerpo y alma<sup>2</sup>. El alma humana predominaría sobre el cuerpo, y en ella, la parte racional (*lógon ékhon*) tendría preeminencia sobre la irracional (*álogon*). También en la parte racional existiría un orden jerárquico: su facultad científica (*epistemonikón*, la cual se ocupa de entes cuyos principios son de carácter necesario) sería superior a la razonadora o deliberativa (*logistikón*, la cual haría lo propio respecto de aquellos entes de carácter contingente). A su vez, la facultad científica poseería un grupo de funciones, mientras que la facultad razonadora contaría con otro, y de esta manera la subdivisión continúa refinándose hasta llegar a los más menudos niveles. En este esquema, la salud del ser humano depende de que cada elemento constituyente de su alma-cuerpo opere armónica y moderadamente al interior de dicho sistema jerárquico. Se la entiende como equilibrio (*isótes*) y orden (*táxis*), mientras que la enfermedad es concebida como una desviación del orden natural, sea a causa de una desmesura por exceso o por deficiencia, y lleva a que las funciones del cuerpo y del alma carezcan de orden (*átakta*).

De hecho, el filósofo se refiere a la salud del cuerpo como una *harmonía*, y ocasionalmente usa el mismo término para definir aquella relación entre las partes racional y afectiva (*pathetikón*) del alma<sup>3</sup> cuyo resultado es la moderación (*mesótes*), lo cual, por una parte, recalca la semejanza en la mirada al funcionamiento del cuerpo y el alma<sup>4</sup>, y, por otra parte, presenta la moderación como un concepto clave para que se genere dicha *harmonía*.

<sup>1</sup> *harmózei de mállon kath' hygieías légein harmonían*. Las traducciones corresponden a las publicadas por la editorial Gredos, a no ser que se indique lo contrario.

<sup>2</sup> Obviamente, en gran parte de lo que sigue el término ‘alma’ sería hoy entendido como ‘mente’.

<sup>3</sup> La parte no racional del alma se subdivide en dos: una porción capaz de participar en la razón (afectiva, *pathetikón*) y otra incapaz de hacerlo (la vegetativa, *phytikón*).

<sup>4</sup> El uso de terminología médica también es revelador: a pesar de que ‘salud’ y ‘enfermedad’ son usados exclusivamente en relación al cuerpo, a partir de un pasaje de la *Ética Nicomáquea* (1150b32-34) se puede inferir la semejanza de la salud (o enfermedad) del alma con la del cuerpo, pues en él se compara la maldad con enfermedades como la hidropesía o la tisis, y el desenfreno con la epilepsia.

Por otra parte, esta armonía, considerada como el orden natural, puede preservarse siempre que las facultades racionales y afectivas cuenten con las virtudes que les son propias: las intelectuales (*dianoetikáí aretaí*) y las éticas o morales (*ethikáí aretaí*) respectivamente. Estas virtudes, entendidas como disposiciones del alma, son capaces de regular las actividades del ser humano. Entre las virtudes intelectuales existen tres que nos permiten conocer la verdad, ocupándose de aquellos aspectos del universo que no admiten variación, (*epistéme, nous, sophía*) y dos relativas a lo que podemos crear o cambiar (*tékhne, phrónesis*). Esta última virtud, la sabiduría de orden práctico, se vincula estrechamente con las virtudes éticas, aquellas que nos ayudan a responder a situaciones de orden práctico (Hutchinson, 1995: 206).

Aristóteles afirma que la *phrónesis* es “un modo de ser racional, verdadero y práctico, respecto de lo que es bueno para el hombre” (*Ética Nicomáquea*, 1140b21-22), y permite una correcta apreciación de los hechos de la experiencia junto con la habilidad (*tékhne*) para realizar de manera correcta las inferencias acerca de cómo aplicar un conocimiento moral general a una situación concreta (Hutchinson, 1995: 207). Es decir, la sabiduría práctica actúa como una guía para adquirir las virtudes morales (valor, justicia, amistad, generosidad, veracidad, moderación y otras) y actuar de acuerdo a ellas. A su vez, en una suerte de retroalimentación, el ejercicio (*áskesis*) de las virtudes morales fomenta y ayuda a preservar la sabiduría moral.

La sabiduría práctica guía al hombre prudente (*phrónimos*), quien en la aplicación de una virtud moral busca el término medio entre dos extremos, el exceso (*hyperbolé*) y la deficiencia (*élleipsis*). Así, lo opuesto del valor no es la cobardía, pues toda virtud se encuentra entre dos extremos, y en este caso el valor debe demostrar moderación frente al miedo y la autoconfianza, por lo cual los verdaderos opuestos del valor serían la cobardía y la temeridad. Cuando por medio de la moderación se han logrado adquirir las virtudes morales, entonces la parte afectiva del alma se encuentra sana, lo cual obedece al orden natural (*katá phýsin*), y como consecuencia, no interfiere sino que posibilita el correcto funcionamiento de la parte racional del alma.

Por otra parte, la moderación también puede aplicarse a actividades corporales, como la comida, la bebida o el ejercicio, con lo cual la parte afectiva contribuye a la salud del cuerpo. Aristóteles señala que “cuando comemos o bebemos en exceso, o insuficientemente, dañamos la salud, mientras que si la cantidad es proporcionada, la produce, aumenta y conserva” (*Ética Nicomáquea*, 1104a16-18). Por el contrario, la ausencia de moderación en la parte afectiva del alma se traduce en ausencia de salud, condición contraria al orden natural (*pará phýsin*) que lleva a la enfermedad del cuerpo.

### 3. El arte.

“Pero un médico, un maestro de gimnasia o cualquier otro experto puede tratar de la mejor manera a un individuo si tiene un conocimiento general de lo que es bueno para todos o para otros semejantes (pues se dice, y efectivamente es así, que las ciencias se refieren a lo universal)”<sup>5</sup> (*Ética Nicomáquea*, 1180b13-16, la traducción es mía).

Como ya se dijo, Aristóteles entiende la *tékhne* y la *phrónesis* como virtudes intelectuales de la facultad racional. Así como la *phrónesis* permite percibir lo que es éticamente bueno o malo y, a partir de ello, definir racionalmente el curso de acción correcto en una situación particular, así mismo la *tékhne* es entendida como una habilidad, una cualidad racional (*héxis metá lógou*) utilizada al crear algo (*poietiké*), sea material (como los zapatos para el zapatero) o inmaterial (la salud para el médico)<sup>6</sup>. Lo anterior conlleva: (i) la necesaria percepción del objeto a crear (su *eídos*, *morphé*, i.e. un universal), (ii) el conocimiento sistematizado de los teoremas y preceptos del arte particular que sea el caso, y (iii) la capacidad de razonar correctamente acerca del modo de aplicar dicho conocimiento al crear el objeto particular (Barnes, 1995: 259).

El paralelo entre la *tékhne* y la *phrónesis* se extiende a dos condiciones: el arte se asemeja a una virtud ética al requerir de práctica (*áskesis*) y regirse por el principio de la moderación (*mesótes*). Según Aristóteles, así como uno se convierte en un lirista tocando la lira, así también se convierte en una persona justa realizando actos justos o en una persona valiente realizando actos de valentía. En cuanto a la moderación, su presencia en la obra de arte es evidente en su perfección: nada le falta ni le sobra, cualquier alteración la vuelve imperfecta<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> *all' epimeletheie mén an árista kath' hén kai iatrós kai gymnastés kai pás állos ho kathólou eídos, ti pásin é toís toioisdi (tóu koinóu gár hai epístémai légontai te kai eistín)*. Respecto a la medicina y la gimnasia como artes, véase la nota siguiente.

<sup>6</sup> La *tékhne* griega no se hallaba restringida al ámbito estético con el cual hoy se asocia el término ‘arte’, sino que se refería a la técnica necesaria para desarrollar apropiadamente algún oficio, es por ello que la *poietiké tékhne* se podía referir a oficios como la carpintería o la herrería. Recién a fines del siglo dieciocho viene a plantearse la distinción entre las artes (i.e. técnicas) cuya finalidad es fabricar objetos de utilidad práctica y aquellas otras cuyas creaciones tendrían un valor estético. En el siglo diecinueve estas últimas serían finalmente designadas con el término genérico Arte, con A mayúscula y en su sentido moderno (Collingwood, 1950: 5-7, 36-41).

<sup>7</sup> De hecho, esa es precisamente la etimología de ‘perfecto’, algo completo, terminado a cabalidad. A *factus*, a , *um*, participio de *facere* (hacer) se le prefijó *per*, el cual servía “pour former une forme de superlatif absolu dans des formations en partie, mais non nécessairement, populaires ou familières, nombreuses dans Cicéron: *perfacilis* ‘facile de bout en bout, tout à fait facile’” (cf. Ernout & Meillet, 1959, s.v. *per*). Dentro del esquema aristotélico, una obra de arte ‘imperfecta’, por lo tanto, denota algo inacabado, no completado, pero no necesariamente por deficiencia, como sugiere la noción común, sino, opcionalmente, por exceso.

La consecución de un estado armónico del cuerpo y el alma también requiere de práctica y moderación, proceso que para el ciudadano de la *pólis* involucraba una educación en la que estaban incluidas las bellas artes, pues ellas, siendo capaces de afectar al cuerpo, los sentimientos y al carácter moral (cuyo asiento está en la parte afectiva del alma), podían influir en la salud. Cabe recordar que en la antigua Grecia el término educación (*paideía*) no se hallaba restringido al tipo de instrucción formal con la cual hoy la asociamos. La *paideía* incluía una amplia gama de influencias culturales a las que se veía expuesto desde su niñez el habitante de la *pólis*.

Esta educación procedía en un orden ascendente: la del cuerpo precedía a la del alma, y en esta, la parte irracional a la racional. Al considerar al cuerpo como un instrumento del alma, la educación de aquel (*gymnasía*) no constituye un fin en sí mismo, sino un medio para la salud de esta. Aparte de estimular el valor, la gimnasia tenía como objetivo primario los bienes del cuerpo: salud (*hygiéia*), belleza (*kálllos*) y fuerza (*iskhýs*). Esta gimnasia incluía caminatas, carreras y la lucha que llamamos grecorromana, actividades en todas las cuales debían observarse los principios de la moderación y de lo adecuado (*to prépon*). La moderación permite evitar tanto la debilidad como un exceso de fuerza bruta, tal como aparece en la *Ética Nicomáquea*, 1104a15-16: “el exceso y la falta de ejercicio destruyen la robustez”. Por otra parte, así como la medicina premoderna no prescribía tratamientos estándar para todos, sino que analizaba la constitución física y psíquica de cada individuo, recomendando curas y dosis acordes en cada caso, así también el *gymnastikós* discernía la cantidad y el tipo de ejercicios apropiados para cada persona. Este era un principio general, como se aprecia en la *Ética Nicomáquea*, 1180b7-8, donde se estima que un tratamiento individual es superior a uno común, tanto en la enseñanza como en la medicina<sup>8</sup>.

En los libros VII y VIII de la *Política*, Aristóteles hace referencia a la educación del alma. A partir de los cinco años, los niños deben ser expuestos a relatos históricos y mitos, esculturas y pinturas de tema apropiado para su edad. Desde los siete años, y siguiendo la costumbre ateniense de su época, las áreas involucradas serían la lectura y escritura, la música, gimnasia y, en ocasiones, el dibujo. Tres años después de la pubertad, el muchacho se adentraría en otros temas, los cuales Aristóteles no menciona, pero el profesor Cavernós supone que, dado el sistema aristotélico, serían aquellas relacionadas con la razón: las matemáticas, ciencias físicas y lógica (Cavernós, 2001: 52). Para la última etapa se mencionan ejercicios duros y un régimen alimenticio riguroso, sin proporcionar mayor información,

<sup>8</sup> *éti dé kai diaphérousin hai kath' hékaston paideíai tón koinón, hósper ep' iatrikés.*

aunque Cavarnós piensa que probablemente se refería al entrenamiento militar, el cual duraba hasta los veintiún años (Cavarnós, 2001: 53).

Como se ve, el uso de las artes en la educación desde temprana edad no obedece necesariamente a un intento de contrarrestar los efectos negativos de una enfermedad. El término ‘terapia’ no debe ser entendido exclusivamente como la cura para un desorden del cuerpo o el alma una vez que este ya se ha producido. El *therápon* homérico designa al compañero del guerrero, su escudero (tal como Patroclo y Automedonte lo son de Aquiles), adquiriendo posteriormente el sentido de ‘sirviente, esclavo’. El denominativo *therapéuein* significa cumplir las funciones de *therápon*, implicando todas ellas algún tipo de cuidado, siendo solo uno entre los varios posibles los prodigados a un enfermo, de ahí su significado de ‘cuidar, asistir, atender’. Sin embargo, el derivado *therapeía* (‘servicio, cuidado’) acabó refiriéndose tanto a los cuidados para mantener como restaurar la salud. Esta última idea se expresaba mediante el verbo *iásthai* (tratar médicamente, sanar, curar), de donde el griego moderno *iatrós* (médico) y el sufijo *-iatría*, de gran productividad en el ámbito de la medicina. En el griego tardío la oposición *therapéuein* – *iásthai* se resolvió con la desaparición de la segunda forma y la adopción de su significado por parte de la primera (cf. Chantraine).

#### 4. Las bellas artes como terapia en Aristóteles.

“El arte es causa de la salud”  
(*Retórica*, 1362a4).

El anterior es quizá el único testimonio que establece la relación entre salud y arte de manera inequívoca en los escritos aristotélicos. Los restantes casos, laboriosamente recogidos por el profesor Cavarnós, son de naturaleza indirecta y están insertos en contextos que les son mayormente ajenos (como el mismo ejemplo antes citado).

La primera etapa de la educación ateniense seleccionaba del corpus literario disponible aquellas historias (*lógoi*) y mitos (*mýthoi*) que carecieran de un lenguaje indecente (*aiskhrología*) o que sugirieran bajeza, depravación o maldad. Habiendo definido en la *Poética* al hombre como el más imitativo de los seres<sup>10</sup>, Aristóteles

<sup>9</sup> *hygieías mén gár tékhne aítta.*

<sup>10</sup> *toúto diaphérousi tón állon zóon hoti mimetikótatón esti* (*De Arte Poetica*, 1448b6-7).

encontraba de toda razón no exponerlo durante su formación a obras que a su vez eran imitaciones (*mimoúmena*) de acciones, personalidades o emociones que pudieran afectar negativamente la parte afectiva del alma y fomentar el surgimiento de cualidades negativas o vicios. La explicación para este efecto de las artes en el alma está expuesto de manera más explícita en los escritos del maestro de Aristóteles, en lo que el profesor Cavarnós considera un principio psicológico y pedagógico: el Principio de Asimilación, según el cual la constante contemplación provoca la paulatina asimilación a lo contemplado. En ese sentido, Platón propone que la ciudad ideal contenga obras de arquitectura, pintura y escultura cuya creación se haya regido por principios surgidos de la parte racional del alma y guiados por la sabiduría, y que los ciudadanos se vean expuestos a ellas desde su niñez (Cavarnós, 1998: 42). En la *República*, 500c-d, Sócrates sostiene el siguiente diálogo con Adimanto:

...mirando y contemplando las cosas que están bien dispuestas [o sea, en orden: *kósmo*] y se comportan siempre del mismo modo, sin sufrir ni cometer injusticia unas a otras [es decir, preservando su armonía], conservándose todas en orden y conforme a la razón [*katá lógon*], tal hombre las imita y se asemeja a ellas al máximo [*tauta mimeísthai te kaí ho ti málista aphomoioústhai*]. ¿O piensas que hay algún mecanismo por el cual aquel que convive con lo que admira no lo imite?

- Es imposible.

- Entonces, en cuanto el filósofo convive con lo que es divino y ordenado [*theío de kaí kosmío*] se vuelve él mismo ordenado y divino, en la medida que esto es posible al hombre [*philósophos homilón kosmíos te kaí theíos eis to dynatón anthrópo gígnetai*].

En estas líneas se transparenta la fraseología pitagórica respecto al orden y la armonía, cuya contemplación lleva a la asimilación con lo contemplado. Lo divino y ordenado mencionados por Platón constituyen el objeto de expresión del verdadero arte, a cuya contemplación deben ser expuestos los ciudadanos de la ciudad ideal.

Para Aristóteles el arte es conocimiento de universales<sup>11</sup>, formas aprehendidas intelectualmente. Este rechazo del realismo en la representación, el desdén por los objetos particulares percibidos por los sentidos, lo lleva a un marcado idealismo

---

<sup>11</sup> *he mén empeiría tón kath' hékastón esti gnósis, he dé tékhne tón kathólou* (*Metafísica*, 981a15-16).



según el cual los mejores poetas tienden a representar a los hombres mejores de lo que son. Es evidente, entonces, que la comedia, al representar a los hombres peores de lo que son<sup>12</sup> debía ser excluida del currículum ideal. En el caso de los adultos, la comedia no parece perniciosa, ya que la (buena) educación que han tenido los ha vuelto insensibles (*apatheis*) a las tendencias dañinas de tales obras. A pesar de que lo anterior parece apoyar el común y no informado prejuicio respecto a Aristóteles (aplicado también a Platón) como portavoz de un discurso inusualmente severo, lo cierto es que la risa y el humor no están excluidos de lo que se considera aceptable. En el caso del Estagirita, este incluye entre las virtudes éticas la *eutrapelía*, la gracia entendida como una jocosidad agradable, alejada del extremo del exceso (la bufonería) y la deficiencia (la tosquedad). La función de la *eutrapelía* es proporcionar entretención y la consiguiente relajación (considerada esta como un tipo de medicina).

Al igual que ocurría en el caso de la literatura, las pinturas y las estatuas a las cuales es expuesto el niño en sus primeros años no deben contener representaciones física o moralmente feas. (De hecho, Aristóteles llama éticos a aquellos pintores o escultores que representan a las personas mejores de lo que son)<sup>13</sup>. Aparte de la percepción de la belleza pictórica, Aristóteles también se refiere la enseñanza de la pintura (o quizá más probablemente el dibujo). Para Cavarnós, la relevancia de lo anterior está en el beneficio para el alma de aprender a discernir entre belleza y fealdad, pues ello implica distinguir entre la forma y lo amorfo, el orden y el desorden, lo ideal y lo imperfecto, la proporción y la desproporción, ya que tal habilidad es necesaria para llevar una vida sana (Cavarnos, 2001: 61).

La música ocupa un lugar preeminente en las discusiones respecto a las artes, tanto en extensión como en profundidad. Para Aristóteles, como para su maestro, la música se halla indisolublemente asociada con la poesía, es decir se trataba del canto, el cual podía ir o no acompañado de instrumentos, aunque los griegos estimaban el sonido de la voz humana superior al de los instrumentos<sup>14</sup>. El filósofo considera que mientras las artes visuales proporcionan signos (*semeía*) o indicaciones del carácter y los sentimientos de las imágenes, la música puede realmente representarlos<sup>15</sup>. Pasajes de música pueden representar virtudes,

<sup>12</sup> *en auté dé té diaphorá kai he tragodia prós tén comodían diésteken: he mén gár kheirous he dé beltious mimeísthai bouletai tón nýn* (*De Arte Poetica Liber*, 1448a16-18).

<sup>13</sup> Esta perspectiva ética no era privativa de Aristóteles: la finalidad de la educación griega era, para Marrou, “primariamente moral, consistía en la formación del carácter y el desarrollo de la personalidad [...]” (Marrou, 1964: 57, la traducción es mía).

<sup>14</sup> Cf. la *Política*, 1341a24-25, donde se estigmatiza el uso de la flauta, aduciendo entre otras razones que “conlleva un elemento contrario a la educación, el impedir servirse de la palabra cuando se toca”.

<sup>15</sup> El ritmo en la danza también considera una forma de imitación.

cualidades éticas o emociones, lo cual Aristóteles infiere de que incluso la sola melodía de un pasaje musical (i.e. sin los versos cantados) puede alterar nuestro estado de ánimo. Diferentes ritmos producen diferentes efectos en el alma, lo cual es de capital importancia durante el proceso educativo. Por ejemplo, al discutir los ‘modos’ musicales (*harmoníai*), señala que los éticos (*ethikaí*) expresan el carácter y son óptimos para fines educativos, como el modo dórico, mientras que los prácticos (*praktikaí*) expresan acciones y los apasionados (*enthousiastikaí*) expresan emociones, pero su utilidad está en la entretención (entendida como una función de la música) y la catarsis.

En la *Política*, 1337b38-42, se describe cómo las diferentes ocupaciones van acompañadas de fatiga y esfuerzo y necesitan del descanso, para lo cual la entretención (como música) puede ser usada como remedio (*pharmakeía*), una forma de curar (*iatreía tis*), pues producen, por medio del placer, una relajación del alma y, por consiguiente, el descanso del cuerpo. El valor terapéutico de la música es evidente también en lo que se refiere a la catarsis, cuyo relajante efecto puede ayudar a eliminar preocupaciones y tensiones. Según Aristóteles, la *kátharsis*, purificación o remoción de lo que de dañino haya en el cuerpo y el alma, puede lograrse por medio de la música, restaurándose la salud como si el individuo hubiera seguido un tratamiento médico (*iatreía*). Lo anterior es, por cierto, reminiscente del pensamiento pitagórico, como se puede constatar en el párrafo 111 de la *Vida Pitagórica*, donde Jámblico señala que para el filósofo de Samos existían diferentes melodías para las diferentes afecciones del alma (ira, angustia, etc.). Según el profesor Cavernós, en cada uno de esos casos “los ritmos, las melodías, los modos y las palabras de los versos que se cantaban debían ser del tipo apropiado” (Cavernós, 1994: 37, la traducción es mía).

El pasaje más famoso en el cual se menciona la catarsis es sin duda aquel de la *Poética* donde se alude a la compasión y al temor como los instrumentos por medio de los cuales la tragedia efectúa una purificación de esas emociones y otras semejantes. La ausencia de una explicación respecto a cómo ocurriría tal purificación ha dado lugar a un interminable debate a lo largo de los siglos, sin embargo en su reciente obra el profesor Cavernós ofrece una razonable y lúcida hipótesis. Como se sabe, Platón había criticado las tragedias de su tiempo, pues, a su parecer, estas promovían miedos irracionales, autoconmiseración y una tristeza desmedida que llevaba a los espectadores a autoinflingirse golpes y mutilaciones, sollozando constantemente, sin embargo, en la *Poética* Aristóteles reivindica este género dramático, entre otras cosas porque en ellas se representaban acciones bellas realizadas por personas de un carácter superior<sup>16</sup>. Para aclarar dicho pasaje, el profesor Cavernós propone analizar

<sup>16</sup> Según Aristóteles, los poetas de carácter más noble escribían himnos, encomios y tragedias, mientras que los inferiores se limitaban a sátiras y comedias.

lo que se dice acerca de la compasión y el temor en otros escritos para después abordar el concepto de catarsis a través de la música.

El texto más productivo en este sentido resulta ser la *Retórica*: en 1382a21-25 se define el miedo como “un cierto pesar o turbación, nacidos de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso”, uno que tiene “capacidad de acarrear grandes penalidades o desastres, y ello además si no aparecen lejanos, sino próximos, de manera que estén a punto de ocurrir”; y en 1385b13-16, la compasión es descrita como “un cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o uno de nuestros allegados, y ello además cuando se muestra próximo”. Aristóteles no considera al miedo y la compasión como males en sí mismos, sino solo cuando se manifiestan en un grado excesivo o tienen un objeto inadecuado. Es decir, el espectador de la tragedia, o bien ve moderados estos sentimientos, purificándolos del carácter dañino que habían adquirido a causa de su exceso, o bien los canaliza en la dirección correcta al proporcionarles un contexto racional. En el primer caso, al percibir los peligros que acechan a otra persona, el espectador se da cuenta que los temores que comúnmente lo asaltan no son nada en comparación, por lo cual el exceso de miedo se ve disminuido. En el segundo, al observar las desgracias que le sobrevienen al héroe, el espectador abandona la debilitante y nociva autocompasión, transformándola en compasión por otro ser, lo cual es perfectamente sano (Cavarnós, 2001: 80).

A primera vista, la defensa aristotélica de la tragedia contrasta claramente con la crítica a la cual es sometida por parte de Platón, sin embargo existen dos maneras de someterse a una terapia: intentado anular los síntomas (como hace la medicina alopática moderna) o abordando el origen y causa del desorden. Son comprensibles las objeciones platónicas si el alivio producto de la catarsis es meramente temporal y debiera recurrirse periódicamente a más episodios catárticos. Por otra parte, si lo que se busca es una cura definitiva que restaure el estado natural que es la salud, entonces debe aplicarse un tratamiento integral, para el cuerpo y el alma, dentro del cual habría cabida, por cierto, para tragedias en las cuales el héroe no se viera sobrepasado por la calamidad, sino que demostrara dominio sobre sus emociones, como la *Apología*, el *Critón* o el *Fedón* platónicos (Cavarnós, 2001: 82).

## Conclusión.

Un presupuesto fundamental que subyace a las argumentaciones previas relativas a la utilidad de las artes como manera de preservar y/o restaurar la salud

es la inexistencia de un abismo insalvable entre el cuerpo y el alma (o, como se diría modernamente, el cuerpo y la mente). En contra de lo anterior se encuentra la herencia cartesiana presente, por ejemplo, en la concepción de organismos vivos como máquinas compuestas de bloques materiales aislados, la cual aplicada al ser humano determina su estructura en dos entidades discretas: la *res cogitans* y la *res extensa*. Sin embargo, el reduccionismo y la fragmentación de la teoría cartesiana están ausentes en el análisis aristotélico, marcado por la interacción del cuerpo y el alma. Para Aristóteles, el alma es la causa del cuerpo, aquella a partir de la cual este adquiere movimiento<sup>17</sup>. Idealmente el alma debe regir al cuerpo, pero lo contrario también es posible, aunque no deseable, como es el caso del efecto del vino en la parte racional y no racional del alma. En la *Política*, 1339a 7-10, se puede constatar la posibilidad de esta mutua influencia al leer que “no se debe trabajar duramente a la vez con la mente y con el cuerpo [...] el trabajo del cuerpo es un obstáculo para la mente y el de esta para el cuerpo”<sup>18</sup>.

Este dogma cartesiano dominó y aún domina gran parte del quehacer de la comunidad científica occidental, a la luz de lo cual cabe preguntarse si la medicina griega era realmente una ciencia. A no ser que estemos dispuestos a sucumbir al prejuicio etnocéntrico, para contestar esta pregunta puede considerarse una discusión semejante respecto a la medicina tradicional china, cuya efectividad no siempre ha podido ser explicada de acuerdo a parámetros occidentales. Por ejemplo, en la teoría médica china no existe el concepto de un sistema nervioso o un sistema endocrino y no se reconoce al *Streptococcus pneumoniae* como la causa de la neumonía, sin embargo se ha comprobado que puede tratar desórdenes neurológicos, endocrinos y la neumonía<sup>19</sup>. En el clásico *The Web That Has no Weaver. Understanding Chinese Medicine* (Kaptchuk, 1983: 18-19), su autor se pregunta:

¿Es la medicina china un arte? ¿Es una ciencia? Si entendemos por ciencia el relativamente reciente desarrollo intelectual y tecnológico de occidente, la medicina tradicional china no es científica. En lugar de eso, es una tradición precientífica que ha sobrevivido en la era moderna y continúa siendo una manera alternativa de hacer las cosas. Sin embargo, sí se parece a una ciencia al estar basada en una observación consciente de los fenómenos, guiada por un proceso de pensamiento racional, lógicamente consistente y comunicable. Tiene un corpus de conocimientos con estándares de medición que permiten a sus

<sup>17</sup> *ésti dé he psykhé tou zóntos sómatos aítia kaí arkhé* (Acerca del alma 415b8).

<sup>18</sup> *háma gár té te dianoía kaí tó sómati diaponéin ou déi [...] empodízon ho mén tou sómatos pónos tén diánoian ho dé taútes tó sóma.*

<sup>19</sup> Cf. Kaptchuk, 1983: 25, n. 1-3.

practicantes describir, diagnosticar y tratar enfermedades de manera sistemática. Sus mediciones, sin embargo, no son las varillas lineales de peso, número, tiempo y volumen usados por la ciencia moderna, sino más bien imágenes del macrocosmos (la traducción es mía).

La visión holística del ser humano presente en Aristóteles retiene no pocos elementos que desde un reduccionismo materialista también pueden parecer precientíficos (la salud como armonía, la mutua influencia del cuerpo y el alma), sin embargo la conservación de elementos arcaicos y tradicionales en la filosofía griega, aparte de ser un hecho conocido, se puede constituir en una oportunidad de reevaluar nuestra noción de ciencia y salud, de educación y arte.

## Bibliografía

- ARISTÓTELES. (1979). *De Anima*. Oxford: Oxford U.P.
- ARISTÓTELES. (1979). *Ethica Nichomachea*. Oxford: Oxford U.P.
- ARISTÓTELES. (1991). *Ars Rhetorica*. Oxford: Oxford U.P.
- ARISTÓTELES. (1991). *De Arte Poetica*. Oxford: Oxford U.P.
- ARISTÓTELES. (1992). *Metaphysica*. Oxford: Oxford U.P.
- ARISTÓTELES. (1992). *Política*. Oxford: Oxford U.P.
- ARISTÓTELES. (1985). *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES. (1999). *Política*. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES. (1990). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES. (2003). *Acerca del alma*. Madrid: Gredos.
- BARNES, J. (1995). Rhetoric and Poetics. En Jonathan Barnes (Ed.), *The Cambridge Companion to Aristotle* (Cap. 9, pp. 259-285). Cambridge: Cambridge U.P.
- BARNES, J. (Ed.). (1995). *The Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge U.P.
- CAVARNOS, C. (1994). *Pythagoras on the Fine Arts as Therapy*. Massachusetts: Institute for Byzantine and Modern Greek Studies.
- CAVARNOS, C. (1998). *Fine Arts as Therapy. Plato's Teaching Organized and Discussed*. Massachusetts: Institute for Byzantine and Modern Greek Studies.
- CAVARNOS, C. (2001). *Aristotle's Theory of the Fine Arts*. Massachusetts: Institute for Byzantine and Modern Greek Studies.
- CHANTRAINE, P. (1990). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- COLLINGWOOD, R.G. (1950). *The Principles of Art*. Oxford: Oxford U.P.
- ERNOUT, A. & MEILLET, A. (1959). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. (3a. ed.). Paris: Klincksieck.
- GUTHRIE, W. K. C. (1983). *Aristotle. An Encounter*. Vol. 6 de *A History of Greek Philosophy*. Cambridge: Cambridge U.P.
- HUTCHINSON, D.S. (1995). Ethics. En Jonathan Barnes (Ed.), *The Cambridge Companion to Aristotle* (Cap. 7, pp. 195-232). Cambridge: Cambridge U.P.
- JÁMBLICO. (1991). *La vita pitagorica*. Milán: Biblioteca Universale Rizzoli.
- KAPTCHUK, T. J. (1983). *The Web That Has no Weaver. Understanding Chinese Medicine*. New York: Congdon & Weed.
- MARROU, H. I. (1964). *A History of Education in Antiquity*. New York: Mentor.
- PLATÓN. (2000). *República*. Madrid: Gredos.