



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

catarsis: Del griego *katharsis*: *purificación, purgación*. El término se conserva en la mayoría de las lenguas modernas como transliteración de la forma griega.

Purificación de los afectos, producida en el espectador de la tragedia como efecto del terror y la compasión que provoca (Aristóteles). Convertido en término literario universal de la crítica literaria, "catarsis" ha adquirido una extrema polisemia, siempre en el marco de la recepción.

La catarsis es, pues, un fenómeno de recepción de la obra de arte. Se ha estudiado particularmente en los efectos que la tragedia produce sobre los sentimientos y el ánimo de los espectadores, porque fue Aristóteles en su *Poética* quien identificó este hecho y quien propuso el término que lo denotaba, tomándolo del campo semántico de la medicina. Todos los géneros literarios tienen un modo específico de recepción y producen un efecto catártico sobre el lector, y el de la tragedia, seguramente por ser ésta un espectáculo público y de masas con repercusiones en la vida social, se ha estudiado amplia e intensamente, a partir de la propuesta aristotélica, desde dos perspectivas fundamentales: literaria y política.

Las interpretaciones muy diversas de la catarsis se han formulado a lo largo de la historia de la teoría literaria en el horizonte de referencias que en cada época dan sentido al arte. No es extraño, por tanto, que hoy el término sea polivalente y haga referencia a temas, matices y teorías muy diversas. Veremos en primer lugar cómo se formó el concepto, luego a su historia a través de las principales teorías de la literatura, y haremos finalmente una relación de las lecturas más destacadas.

El concepto de *catarsis*

La palabra *catarsis*, que algunos traductores conservan adaptándola del griego y otros traducen por *purificación*, se cita dos veces en la *Poética*: una, al definir la tragedia: "es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado [...] actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión (*elos*) y temor (*fobos*) lleva a cabo la purgación (*catarsis*) de tales afecciones" (1449b, 27 y 28); otra para referirse a la salvación de Orestes, aunque aquí el término es *katarseos* (1455b, 14) y tiene un sentido religioso de rito de purificación.

También dos veces se cita en la *Política*, cuyo libro octavo, dedicado a la educación de los jóvenes, y a propósito de los instrumentos musicales, dice que la flauta *no es un instrumento ético, sino más bien orgiástico, de modo que debe emplearse en aquellas ocasiones en que el espectáculo persigue más la purgación (catarsis) que la enseñanza* (VIII, 7, 1341b, 23-24). Poco más adelante, el texto habla de las finalidades de la música y remite a la *Poética*: la música debe cultivarse con vistas a la educación y a la catarsis *y qué queremos decir con el término "purificación", lo explicaremos, de nuevo, más claramente en la Poética.*

Las citas ponen en relación los mismos conceptos y vinculan casi siempre a la catarsis los mismos términos: *compasión y temor, ético y orgiástico*. Las referencias de la *Poética*, pasarán literalmente a las teorías literarias del Renacimiento, si bien en algunos casos algún traductor o tratadista cambia los términos por *misericordia y terror*, o por *conocimiento y deleite*.

Aristóteles analiza en la *Política* los efectos de la música sobre el ánimo de los oyentes en forma paralela a los análisis que hace en la *Poética* de los efectos que la tragedia produce sobre los espectadores. Señala que no todas las melodías deben utilizarse de la misma manera, sino que las más *éticas* sirven para la educación y las *orgiásticas* se dirigen a las pasiones, ante las cuales todos los hombres reaccionan de la misma manera, aunque en grados diversos, pues 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* y el *temor* 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 (catarsis)*. Esto mismo tienen forzosamente que experimentar los compasivos, los atemorizados y, en general, los poseídos por cualquier *pasión*, y los demás en la medida que cada uno es afectado por tales *sentimientos*, y en todos se producirá cierta *purificación (catarsis)* y alivio acompañado de placer. De modo análogo, también las melodías *catárticas* procuran a los hombres una alegría inofensiva. Por eso, los que ejecutan la música teatral en las composiciones deben caracterizarse por el uso de tales modos y de tales melodías (VIII. 7, 1342a, 1-18).

Este texto de la *Política* es el más amplio de los aristotélicos sobre la catarsis, y el que reconoce más relaciones y matices, a pesar de que su autor había anunciado que sería en la *Poética* donde explicaría más claramente lo que entendía por *catarsis*; pone de manifiesto los efectos

Catarsis

que produce la música sobre los sentimientos y su finalidad en la educación o en la alteración de los ánimos de los oyentes, que son semejantes a los efectos que produce la tragedia en el público del teatro.

Los textos confirman el campo semántico de la catarsis, suscitada ésta por la música o por la tragedia, y la abren a relaciones cada vez más amplias, pues a los términos más inmediatos, *compasión* y *temor*, se suman otros referidos al conocimiento y a los sentimientos, que hemos subrayado, y que se organizan en oposición, formando las dos partes del campo semántico, positiva y negativa, en torno a las palabras clave de cada uno: ético y orgiástico.

Aristóteles vincula directamente la *educación* con la ética, la razón, la serenidad y el saber, mientras que el *placer* lo relaciona con lo orgiástico, cuya palabra-clave es purgación (*catarsis*), y sus términos son sentimiento, pasión, compasión, temor, entusiasmo, alteración del ánimo. La oposición entre el conocimiento y el sentimiento, la razón y el placer, el saber y el disfrutar, la serenidad y la orgía, la educación y el ocio, lo ético y lo orgiástico, se prolonga incluso a los instrumentos musicales: la flauta y otros instrumentos, como la cítara, no deben utilizarse en la educación, porque no tienen carácter ético sino orgiástico y, según Aristóteles, soliviantan los ánimos de los músicos y de los oyentes.

Referida a las representaciones escénicas, la *catarsis* entra en el campo del teatro y más concretamente de la tragedia, donde amplía sus relaciones con términos como *fábula o mythos*, *caracteres*, *mimesis*, *pathos*, *peripecia*, *agnición*, *hybris*, etc., que han sido discutidos en la historia de la teoría literaria como fundamentales para explicar la naturaleza, construcción y finalidad de la obra dramática.

El término *catarsis* se utilizaba en Grecia en dos campos semánticos: el de la medicina, en la escuela de Hipócrates, para denotar la liberación de los malos humores físicos, y en el espiritual o psíquico para denotar también la liberación, por medio del arte (música / teatro), de las tensiones y pasiones que alteran la armonía y el equilibrio del ánimo. Platón en *La República* sigue de cerca las teorías médicas y mantiene la idea de que la salud es el equilibrio de los humores que componen el cuerpo humano; si el equilibrio se altera, aparece la enfermedad, y se hace necesario eliminar, mediante una purga, o catarsis, el humor o humores cuyo exceso provoca el desequilibrio.

Y hasta aquí el origen y contexto del concepto, pero hay que considerar también su evolución y sus matices en la historia, que tiene en este caso mucha importancia. Cuando Aristóteles concreta la palabra *catarsis* para referirse al efecto que la tragedia produce en el ánimo del espectador lo hace en el marco de una polémica de carácter político. Frente a la tesis platónica de que la poesía perturba el ánimo de los lectores, Aristóteles mantiene que la tragedia purifica al espectador por medio de los sentimientos de compasión y temor, que le suscita: el hombre, alterado por esas pasiones, se sosiega y queda purificado placenteramente mediante el efecto *catártico* que genera la tragedia.

Podemos interpretar todo el proceso catártico en la teoría aristotélica como una síntesis de orgía y ética, como una trayectoria que va de la pasión, que altera el ánimo, al saber, que lo sosiega. La compasión por el sufrimiento del inocente y el temor por la desgracia del semejante son pasiones que se sosiegan, y dejan el ánimo tranquilo, cuando la tragedia en el desenlace cierra el proceso de conocimiento y muestra al espectador que en la fábula representada se cumple la justicia: el héroe, aunque no sea consciente de ello, ha cometido un error, y merece castigo; por otra parte, el espectador se distancia de él, pues piensa que él no caerá en ese error: la compasión no implica disculpa, sino sufrimiento. El espectador ve que, una vez cometido un error, la justicia exige un castigo, pero si se ha cometido sin el conocimiento y sin la voluntad del héroe, el proceso no queda explicado en su raíz, y esa explicación no la da el teatro. La escena es el espacio en el que se plantean los problemas, no donde se resuelven. El espectador sufre, teme, y a la vez comprende la lógica de la justicia.

La tragedia suscita la compasión y el temor y a la vez libera el ánimo mediante el conocimiento de la verdad, pero aboca al problema de la libertad; para tener libertad el hombre ha de tener conocimiento y poder elegir conscientemente entre el bien y el mal; en este esquema no cabe el error, que, sin embargo, forma parte de la conducta humana. La grandeza de la tragedia está en que el error es insuperable para el hombre, que puede caer en él, sin que su conocimiento o su voluntad pueda evitarlo. Es de compadecer, es de temer, pero es un hecho.

En el libro III de la *Ética a Nicómaco* (1110 a) distingue Aristóteles dos tipos de acciones, las voluntarias *que son objeto de alabanza o reproches*, y las involuntarias que lo son de *indulgencia y a veces de compasión*. El héroe que actúa por error realiza una acción involuntaria, y puede ser objeto de compasión, pero no puede obviar la justicia.

Catarsis

Los procesos trágicos se ofrecen a la consideración de los espectadores en su apariencia (representación de la historia), en su interpretación (recepción del público) y en sus posibilidades de análisis y estudio (comprensión). La catarsis es un fenómeno muy complejo que afecta a todas las fases del conocimiento y de la conducta humana, reproducida miméticamente en la comunicación dramática. Por tanto, tiene además de unos aspectos literarios, unos problemas éticos y políticos.

Implicaciones políticas de la *catarsis*

Las representaciones escénicas tuvieron en Grecia una dimensión pública muy destacada, que no han vuelto a tener en otras culturas y se le daba mucha importancia social y política al efecto que la tragedia producía en los espectadores, ya que la alteración o el sosiego del público podía repercutir en la paz de la *polis*. Estas posibilidades suscitan una querrela política acerca de las ventajas o desventajas de las representaciones en la gobernabilidad del pueblo y en la paz social. Las posiciones de Platón y Aristóteles fueron opuestas en la conveniencia de prohibir o favorecer el espectáculo dramático público; sus seguidores las mantuvieron a lo largo de los siglos, según prueban las Poéticas clasicistas y las diversas interpretaciones que se han formulado sobre los efectos catárticos del teatro a lo largo de la historia hasta hoy.

Platón condena moralmente la tragedia por el ambiente pasional en que actúan los héroes y que transmiten al público. La República ideal debe procurar calmar los ánimos, no excitarlos con historias. La paz o su alteración podían vincularse en algunos momentos a los efectos que la representación escénica tenía sobre los espectadores, cuyos ánimos podían apasionarse o calmarse ante las desgracias y los sufrimientos de los personajes inocentes, a la vez que sentían temor al pensar que esos mismos males podían sucederles a ellos, que, al fin y al cabo, también eran hombres. Platón consideraba que el público corría el riesgo de perder el equilibrio emocional, y, como la asistencia al teatro era masiva, la paz de la *polis* podía verse alterada.

Aristóteles mantuvo siempre que las pasiones compartidas producían una *catarsis* que purificaba el espíritu y lo liberaba de excesos pasionales, a la vez que lo fortalecía, induciéndolo a la conformidad, la paciencia, el equilibrio; en este sentido, el teatro, que era un espectáculo *orgiástico*, apto para producir placer, era también espectáculo *ético*,

capaz de enseñar. La dimensión de la tragedia excede el arte literario (poética) y lingüístico (retórica), excede la *paideia* (ética) y adquiere una dimensión política, puesto que podía influir en la paz de la *polis*.

El arte es una creación que refleja y compromete a todo el ser del hombre, el consciente y el inconsciente, lo individual y lo social; el arte dramático construye, mediante la mimesis, un mundo de ficción en el que, como en la vida, además del bien, de la verdad y de la bondad, existe el dolor y el mal, la fatalidad del destino, la *hybris* y la culpa, la *hamartía* y la maldad, el error y la verdad. Si el hombre tiene una conducta culpable, aunque no sea consciente de su exceso, de su maldad, o de su error, debe ser castigado para que se cumpla la justicia. El castigo resulta inexorable en el destino del hombre, aunque en principio pueda parecer un efecto del azar, incontrolable, fuera de las relaciones de causalidad, lo que produce un gran desconcierto en el espectador, porque no alcanza a dar explicaciones razonables. La tragedia descubre qué razones existen para el castigo y, al verlas, los ánimos de los espectadores superan el desasosiego que les produce la desgracia no explicada. El espectador sufrirá una purificación de sus propias pasiones si ve objetivadas en una fábula las acciones culposas (conscientes o inconscientes; voluntarias o involuntarias) y si comprende que el castigo es justo, pues les corresponde.

La catarsis es, por tanto, según la teoría de Aristóteles, un hecho social beneficioso para lograr el equilibrio de los ánimos, y para satisfacer el placer del conocimiento y la exigencia de justicia que el público sentía a partir del esquema de relación causal entre la culpa, o el error, por parte del héroe y el castigo que procedía de los dioses, que no pueden ser injustos. La razón quedaba sosegada con las explicaciones que ofrecía la tragedia, y se liberaba de las pasiones que experimentaba, la compasión y el temor. No pueden impedirse los sufrimientos de las tragedias, pero pueden explicarse en sus orígenes y efectos, y esto tranquiliza los ánimos.

Precisamente la *Poética* de Aristóteles se conservó no como un tratado de teoría literaria, sino en un volumen de obras retóricas y políticas, de varios autores, según nos explica García Yebra en el prólogo de la edición trilingüe; y su auge en la segunda mitad del siglo XVI, pienso que puede explicarse también por razones políticas, que prolongaban de algún modo la querrela platónico-aristotélica. Las Poéticas clasicistas quisieron justificar las representaciones escénicas por su valor artístico, pero también por valores éticos y lúdicos, ocio y entretenimiento, políticos y didácticos; por sus efectos sobre la razón

(conocimiento) o sobre el sentimiento (pasiones). La *Poética* tenía, sin duda, una dimensión teórico literaria, y también unas derivaciones políticas que contribuyeron a su difusión y a su aprecio a lo largo de los siglos.

Interpretaciones de la *catarsis* en el Renacimiento italiano

La *Poética* llegó a ser uno de los libros más difundidos en la Europa del Renacimiento. La primera edición impresa del texto griego se publicó en Venecia en 1508, como parte de un volumen, *De Rhetores*. Los editores del siglo XVI se limitaron a copiar esta primera edición. En 1536 se publicó también en la Imprenta aldina, la primera edición bilingüe, hecha por Alessandro de Pazzi; en la dedicatoria, fechada en 1527, explica que había preparado la edición en Roma, en 1524. La *Poética*, presentada en un tomo, era de tamaño muy manejable, lo que contribuyó a su difusión: se reimprimió en 1537 en Basilea, en 1538 en París, y muchas otras veces, y se convirtió en el texto canónico de los estudiosos de teoría literaria. Trissino pudo conocerla antes de escribir su *Poetica*, publicada en 1529, y terminada en 1525, según dice.

A partir de estas fechas, proliferan las traducciones, interpretaciones, comentarios, paráfrasis y copias, que son muy numerosas en la segunda mitad del siglo XVI; también se escriben nuevas poéticas inspiradas en el texto aristotélico, orientadas directa y preferentemente a los problemas literarios, en interpretaciones que tendían a ver el texto, no tanto como una teoría literaria, sino como una preceptiva que considera los enunciados descriptivos aristotélicos como normas para la creación poética.

El interés por un tratado, que había estado dormido y olvidado durante tantos siglos, obedece a la convergencia de varias razones, una de ellas relacionada con la catarsis y la finalidad social del teatro.

Conviene recordar que el máximo inspirador del primer renacimiento italiano fue Platón, y que Aristóteles lo desplaza del primer plano en el interés de eruditos y poetas en la segunda mitad del siglo XVI, después de que el Concilio de Trento (1545-47 / 1551-52 / 1562-63,) pusiera sobre la mesa el tema de la finalidad del arte. A propósito de las representaciones escénicas, que tanto éxito alcanzaban en las principales ciudades italianas, en los palacios de nobles y prelados, se enreda entre romanos y protestantes la cuestión de la

frivolidad o utilidad del teatro, a propósito de las comedias, y particularmente las de Terencio, que encantaban a todos.

Disfrutar frente a aprender, ocio frente a estudio, placer frente a conocimiento, son las oposiciones sobre las que se recupera la discusión, que se concretará en la dignidad de los prelados y la conveniencia de los políticos. Se aspira a poner en claro qué naturaleza tiene y qué efectos produce el arte, la literatura, y particularmente el teatro como espectáculo. Si la finalidad de la obra artística se reduce al mero entretenimiento, parece que las representaciones pueden considerarse frívolas y la asistencia a ellas no sería propia de la gente de iglesia; por el contrario, si el teatro es un texto orientado a la educación de la juventud, por la belleza del lenguaje, por la armonía de sus ritmos, y porque es canon de costumbres, por vía de ejemplo o contraejemplo, la conveniencia social de las representaciones queda fuera de dudas y los poderes sociales, políticos y religiosos, deben protegerlas.

El problema de la finalidad del teatro y de sus efectos pasa a ser un tema del máximo interés, y de hecho la interpretación que se da a la catarsis, a la compasión y al temor como términos dramáticos, considero que es básica para comprender el auge de la *Poética* y del teatro en el Renacimiento italiano.

La catarsis en las Poéticas clasicistas

El fenómeno de la catarsis es estudiado en las traducciones y en los comentarios a la *Poética* de Aristóteles, en relación a la tragedia. En general se presenta en la definición de tragedia y se explica al analizar las partes, siguiendo muy de cerca el texto original.

Resulta interesante comprobar que las definiciones de catarsis que dan las Poéticas clasicistas, inspiradas todas en el mismo texto, introducen pequeñas alteraciones que señalan nuevos matices y posibilidades. Vamos a comprobarlo en la *Poética* de Giovan Giorgio Trissino, de comienzos del siglo XVI, en la de Antonio Sebastiano Minturno, de la segunda mitad del siglo, y la de Castelvetro, paradigmáticas de las diferentes interpretaciones.

En 1529 publica Giovan Giorgio Trissino (1478-1550) su *Poética*, en seis capítulos o Divisiones, la quinta de las cuales está dedicada a la poesía escénica, y, según asegura el autor, para escribirla no se separa “dalle regole e dai precetti degli antiqui, e spezialmente di Aristotele, il

quale scrisse de tal arte divinamente” (V, 8) por lo que lo sigue como a su *duce* (V,29).

Trissino trata en esa División V de la tragedia y alude ampliamente al fenómeno de la *catarsis*, y a los conceptos y términos con ella relacionados.

Repite la definición de Aristóteles, pero omite una frase, la referente a que la acción de la tragedia no es narrada, sino representada, y como consecuencia de esa omisión contrapone *enunciación* a *catarsis*, que no tiene sentido, y no *acción narrada* a *acción representada*, como está en la definición aristotélica y en todas las poéticas posteriores. Esta omisión se debe, sin duda, a una lectura defectuosa, y no tiene mucha transcendencia, más adelante recuperará el sentido; más importancia le damos al hecho de que traduce *elos* por *misericordia*: “et essa tragedia non per enunziatione ma per misericordia e per tema purga nei spettatori queste tali perturbazioni” (V: 15). El término *misericordia* persistirá en el análisis de la definición de la tragedia, invariablemente para traducir *elos*, y son muchas las veces que se repite junto a *fobos*; *elos* es siempre *misericordia*, y *fobos* presenta variantes: *misericordia e tema* (V: 20), *misericordia e terrore* (V: 21), y *misericordia e orrore* (V: 25).

En las traducciones y poéticas posteriores, se generalizan los términos *compasión* y *temor*. *Misericordia* aparece en las versiones latinas de la *Poética* de Aristóteles, y probablemente Trissino lo tomó de ellas, aunque él, según sabemos, dominaba el griego y pudo haber traducido directamente.

Hay, sin duda, diferencia entre *compasión* y *misericordia*: *compadecer* es implicarse en el sufrimiento del inocente; *misericordia* significa benevolencia en el castigo (M. Moliner), y se considera un atributo divino por el que Dios, que no participa en el sufrimiento, se inclina a ser benevolente ante el culpable; para el inocente no hay *misericordia*, sino justicia, pues no tiene culpa. El hombre puede padecer con, o *compadecer*, al culpable, pero no le corresponde ser *misericordioso*; puede perdonar las ofensas que a él le infiera un semejante, pero no castigar más o menos.

En el ámbito de la tragedia, Trissino explica que no es propio de ella presentar el cambio de la felicidad a la desgracia de un sujeto culpable,

porque esta situación no mueve a misericordia ni a temor, pues, según él, la misericordia la sentimos cuando sufre uno que no lo merece; y el temor nos invade cuando el que padece, siendo inocente, es nuestro igual, pues tememos que nos puede pasar lo mismo. La tragedia escenifica el sufrimiento del inocente, lo que nos produce misericordia y escenifica historias con sujetos que son iguales a nosotros, lo que nos produce temor. En estos términos la doctrina de Trissino es la más generalizada.

Los términos *misericordia*, *terror* y *horror* son variantes que han utilizado algunos autores con las mismas referencias en el campo semántico de la *catarsis* trágica; el tiempo fue decantándose a los de *compasión* y *temor* que prevalecieron definitivamente.

Trissino, al final de su *Poética*, vuelve a explicar los conceptos de misericordia y temor, como si no le convenciese la explicación primera y efectivamente, se mueve con inseguridad, señalando indiferentemente para los dos términos las referencias que corresponde a uno u otro, así, atribuye a la *misericordia* lo que ante consideraba efecto del *temor*: “vegiamo dunque alla misericordia, la quale é un dolore per causa di alcun male, che sia mortifero e doloroso, et incorra a alcuno che non meriti patirlo” (V:35), otras veces se aproxima más a la versión tradicional de *temor*: “*misericordia* convien que sii tale che o ver egli o ver alcun de’ suoi possa patire” (V:36); “et avemo *misericordia* di quelli che sono simili a noi [...] et universalmente si puo dire che tutte quelle cose le quali temiamo che a noi possano avvenire, ci muovono *misericordia* quando le vedemo farsi in altrui” (V:37).

Parece que para Trissino los efectos de la *catarsis*, la *misericordia* y el *temor*, proceden de las mismas causas y producen los mismos efectos.

Aparte de las cuestiones léxicas sobre las traducciones de *elos* y *fobos*, que remiten a pasiones y a algunos de sus matices, hemos de tener en cuenta que el proceso catártico finaliza con placer cuando se alcanza el conocimiento completo de la historia: El desenlace de la tragedia explicará que el inocente lo es por falta de conocimiento, no por sus acciones, que son culposas, pues ha incurrido en *hybris*, o ha cometido un error, y que, aunque no lo sepa, es culpable; los dioses, que son siempre justos, cumplen en él la justicia.

Estamos ante un proceso psíquico complejo, de tipo compensatorio: el espectador se alegra cuando alcanza el conocimiento completo, porque comprueba que, subjetivamente el héroe es inocente,

pero objetivamente se ha cometido una culpa, y la justicia debe quedar cumplida. Por otra parte, aunque él sea igual que el héroe por su naturaleza, es diferente en la acción: sabe lo que hace y no le va a pasar lo que al héroe, que ha cometido un error, o cae en *hybris*. La función didáctica de la tragedia es evidente, y el proceso de recepción adquiere una complejidad que lleva al conocimiento completo.

Antonio S. Minturno, obispo de Ugento, miembro de la Academia Laria de la ciudad de Como, donde se discutían, como en todas las academias de las ciudades italianas de la época, las teorías aristotélicas, publica en 1564 su *Poetica toscana*, versión en vulgar de su tratado *De Poeta*, publicado en latín cinco años antes.

La *Poética toscana* está dividida en cuatro diálogos que Minturno sostiene con unos amigos. El segundo, con Ángel Costanzo, se desarrolla en cien páginas (65-166) a partir de la pregunta *¿Qué es la Poesía Escénica?* Parte de una definición de tragedia (II, 65), paráfrasis de la aristotélica, en la que no cita su efecto, la catarsis, centrando su especificidad en el discurso, en el canto y en el baile; diez páginas más adelante vuelve a la definición de tragedia, y sus partes, y aquí tiene en cuenta todos los conceptos señalados por Aristóteles, incluida la catarsis:

es imitación de cosas serias y notables mediante una historia entera y acabada, y de cierta grandeza, la cual se realiza con habla suave, y poniendo sus partes en forma ordenada, de modo que cada una tenga su lugar, y no simplemente narrando sino introduciendo acciones y palabras de otros, de modo que susciten piedad y terror para purgar el ánimo de tales pasiones con deleite y provecho suyo.

Minturno señala la mimesis y la catarsis como los rasgos específicos de la poesía Trágica, frente a la Cómica y la Satírica y mantiene que la labor del poeta trágico tiene tres fines: enseñar, deleitar y conmover.

La escena *enseña* al espectador que hay hombres favorecidos por la fortuna en bienes y dignidad que caen en la infelicidad por un error humano; por eso no se debe confiar en la prosperidad de las cosas de este mundo: nada dura mucho, nada es tan estable que no sea caduco y mortal, nada es tan feliz que no pueda volverse miserable. Viendo esto en las tragedias representadas, adoptamos una actitud estoica y aprendemos a prevenirnos del mal que pueda acontecernos en la vida y podremos soportarlo con paciencia.

La escena *deleita* con la armonía del verso y el adorno del lenguaje, y produce placer en el ánimo; también deleita con el canto, el baile, y la escenografía, que producen placer en los sentidos. Además, la plenitud de la palabra y de los sentimientos suscita pasiones en el ánimo y lo induce a maravillarse, atemorizándolo y moviéndolo a piedad. Precisamente lo más específico de lo trágico es mover a piedad: nadie está tan vencido por sus propios apetitos que no sienta piedad y miedo ante la infelicidad de los otros y no purgue su ánimo en el recuerdo de los casos terribles que le ofrece la tragedia.

Para Minturno el efecto catártico en el espíritu es paralelo al físico:

no tendrá más fuerza el Físico para anular el veneno de la enfermedad que aflige al cuerpo con la venenosa medicina, que el Trágico para purgar el ánimo de las perturbaciones impetuosas. Y si la música con el canto de las palabras purgaba la mente humana en los sacrificios ¿no conseguirá otro tanto la armonía del poeta?

La tragedia, por tanto, hace al espectador más sabio y más precavido para soportar pacientemente las desgracias: estar avezados a la adversidad, aunque sea en otros, ayuda a llevar más fácilmente la propia. Las teorías de Minturno inspiran algunos matices de las interpretaciones posteriores de la catarsis y argumentan sobre los procesos pasionales y racionales con algunas diferencias respecto a otros autores.

Minturno rechaza las opiniones de Platón. Argumenta que si las fábulas trágicas nos perturban y aumentan las pasiones, el ejercitarse en las fatigas prepara al cuerpo para sufrirlas, y oyendo y viendo en el teatro lo que perturba y aterroriza, se aprende a soportar mejor los golpes de la fortuna.

Por tanto, la poesía trágica puede consolar y hacer fuerte al hombre haciéndole ver que no hay nada que no pueda ocurrirle, por lo que debe estar prevenido para todo; como no se sufre directamente la desgracia, presentada en la fábula como un supuesto, puede soportarse y así se endurece el ánimo para cuando haya que sufrirla realmente. La catarsis es una vía de aprendizaje y de conocimiento, que es propia de la comunicación literaria.

Los modos de consuelo de la tragedia son tres: la previsión, la condición humana y la inocencia. Por la previsión, la obra avisa al espectador de que también a él puede ocurrirle lo que ha visto; porque

Catarsis

es hombre, tiene que saber soportar todo lo humano, y porque es inocente, sabe que la culpa no debe atribuirse a aquel de cuya voluntad no procede. Por tanto, el espectador después de ver la obra trágica, aprende a vivir, *sabe más*: sabe que hay desgracias que pueden ocurrirle, está avisado de que puede soportarlas, y tiene la seguridad de que la culpa, aunque no sea consciente, es la causa de las desgracias, y esto lo induce a reflexionar sobre sus acciones para evitar los posibles errores en su conducta y en su juicio.

Explica también Minturno qué tipo de personas nos mueven a piedad: los virtuosos no pueden asumir papeles trágicos, porque sería monstruoso que les pasara algo: los virtuosos afligidos mueven más bien a desdén; los malvados tampoco pueden asumir papeles trágicos, porque merecen su desgracia, y no suscitan piedad; pero tenemos compasión de los afligidos que no son del todo buenos, y no están totalmente libres de culpa, al menos por error o por exceso (*hybris*). No se tiene compasión por el mal que les sucede a los malos, porque les sucede como castigo justo; la infelicidad de los que no la merecen, nos contrista y si son nuestros iguales, nos atemoriza.

Al hablar de la finalidad de la tragedia, el señor obispo resume con acierto el proceso de la catarsis:

entenderéis cuál es el fin de la Tragedia cuando entendáis cuál es la labor del poeta trágico, que no es otra que expresarse propiamente en versos que enseñan y deleitan, y conmueven de tal manera que purgan las pasiones del ánimo de los espectadores.

Destacamos que la teoría de Minturno coincide con Aristóteles en la explicación de las pasiones y sus causas, pero fija el placer no en el proceso de conocimiento, sino en la belleza formal de la tragedia.

L. Castelvetro en su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, dedica la Tercera Parte a la tragedia, parafrasea con detalle la definición de Aristóteles y se extiende ampliamente en los efectos catárticos que la fábula produce en los espectadores: *induca per misericordia e per spavento purgationes di cossí fatte passioni*; los sentimientos de miedo (*spavento*) y compasión (*misericordia*) que se mimetizan en la historia y en los caracteres, la epopeya los produce narrando, mientras que la tragedia los induce por medio de la representación (63v). Castelvetro, como Trissino, parecen identificar misericordia y compasión, atendiendo a la actitud de los espectadores, pero luego irá afianzándose

el término *compasión*, pues se trata de compartir el sentimiento, no de ser benevolente en el juicio o de perdonar.

Insiste Castelvetro en la finalidad didáctica de la literatura y en el aspecto político de las representaciones trágicas y señala la diferente posición de Platón y Aristóteles en este punto: para Platón el ejemplo de los héroes trágicos puede hacer daño a los ciudadanos y empeorar sus buenas costumbres, porque puede hacerlos viles, cobardes y pusilánimes, por tanto, es lógico que rechace la representación de la tragedia en la *polis*; por el contrario, Aristóteles, a pesar de la reverencia que tiene por su maestro, disiente de su tesis y opina que la tragedia suscita precisamente los efectos contrarios: ver las desgracias en escena convierte a los ciudadanos en magnánimos, valientes y fuertes (65r).

Principales teorías sobre la catarsis

En los textos de Aristóteles y de las Poéticas del Renacimiento sobre los efectos individuales y sociales de la tragedia se apoyan varias interpretaciones de la catarsis, que se precisarán y se matizarán continuamente en la historia de la teoría literaria hasta hoy.

Son tres los tipos de teorías que acogen las interpretaciones más destacadas: las que se apoyan en los sentimientos (teorías *simpáticas o sentimentales*), las que destacan el papel de la razón y buscan una explicación a la secuencia dramática (teorías *mentalistas o racionales*) y las teorías que atienden fundamentalmente a los conceptos artísticos en el proceso de comunicación dramático. A veces se enlazan, a veces se decantan por uno de los efectos orgiásticos, didácticos, políticos, etc.

Minturno, Trissino y Castelvetro, apoyados en Aristóteles, siguen una interpretación *simpática* de la catarsis, según la cual el efecto de la tragedia sobre el público se manifiesta principalmente en los sentimientos o pasiones: la *compasión* ante el sufrimiento y el *temor* ante la posibilidad de verse en la misma situación.

En esta orientación se sitúa la interpretación *ascética*, que se vincula a la función didáctica y al efecto sentimental del arte en: la tragedia, al mostrar el sufrimiento del héroe, prepara al espectador para soportar la infelicidad que inexorablemente encontrará en la vida; el ánimo se endurece al ver los cambios de fortuna y los casos desastrosos de las fábulas, y aprende cómo ha de soportar las propias desgracias.

Catarsis

Una interpretación *estoica*, cercana a la ascética, se basa en el reconocimiento de que todos los humanos, por serlo, están sometidos a los cambios de fortuna, quieran o no: nadie puede considerarse a salvo de las desgracias y es preciso recibirlas con resignación. La catarsis ayuda al espectador a educar y dominar sus emociones y sus sentimientos, pues al ver cómo reaccionan sus semejantes ante las desgracias, se prepara para aceptar con entereza las suyas.

Y finalmente, dentro de las interpretaciones sentimentales, podemos situar la teoría *ética*, en el sentido de que la visión de la tragedia induce la conducta del espectador: al ver las desgracias ajenas, el hombre piensa sobre sus acciones, las juzga, las valora y se forma criterios de conducta, desde los que puede arrepentirse de sus vicios y depurar sus pasiones.

La teoría racional de la catarsis explica una forma de recepción de la tragedia, por la que el espectador alcanza la serenidad al comprender que las historias no responden en sus desenlaces al azar, sino a la lógica que proviene de las relaciones causales entre la falta y el castigo. El desenlace de las historias pone de manifiesto la justicia de los dioses y proporcionan sosiego al espectador, que comprende que las desgracias no proceden del caos o del azar, sino de la justicia, aunque en principio el hombre no sepa verlo. Las tragedias enseñan al público a justificar lo que aparentemente es caótico.

Las interpretaciones sentimentales y la racional de la catarsis implican una toma de conciencia sobre los hechos, y reconocen un proceso en dos fases: experiencias sentimentales (actitud existencial: compasión y temor) y búsqueda de una explicación (actitud reflexiva y comprensión) de lo experimentado sentimentalmente.

La actitud sentimental tiene en cuenta el sufrimiento; la actitud reflexiva busca la lógica de los hechos, que, en principio puede parecer arbitraria, injusta. Es posible que las diferentes interpretaciones identifiquen o no estas dos fases del proceso, pero queda claro que la primera desasosiega y puede hacer sufrir al espectador, mientras que la segunda le da tranquilidad y sosiego.

En la historia del teatro, las diferentes épocas han reconocido los procesos y los efectos catárticos, generalmente entendidos en relación a los fines que asignan al arte en general y, en particular, al teatro, y han

aportado nuevas perspectivas y nuevos matices, que se suman a las primeras definiciones de catarsis. El romanticismo ha alcanzado la visión *estética*, y el psicoanálisis la *terapéutica*, que se añaden a las anteriores.

En el siglo XVII, Corneille se sitúa próximo a Aristóteles y toma al pie de la letra sus expresiones: la piedad y el temor purgan en el espectador esas mismas pasiones (*Segundo discurso sobre la tragedia*, 1660).

Bastante alejado, Rousseau (1712-1778) mantiene las teorías sentimentales, rebajando su efecto, y considera que la catarsis no pasa de ser una emoción pasajera y estéril que puede suscitar algunas lágrimas de inmediato, pero *nunca ha producido el menor acto de humanidad*. (*El contrato social*).

El siglo XVIII, de forma destacada la praxis del drama burgués y teóricos como Diderot y Lessing, inician la explicación *estética* de la catarsis; tratan de mostrar que la representación escénica permite al espectador acceder a los valores artísticos de la obra, y le permite participar emocionalmente en las categorías de lo patético y de lo sublime. La tragedia comporta en sí estos valores artísticos y se los presenta al espectador en un proceso de comunicación específico.

Y en relación con el concepto de *sublime*, tan destacado por el romanticismo, Schelling entiende la catarsis como una invitación al espectador para que tome conciencia de su libertad moral, a partir de la perfección formal de la tragedia (*Sobre lo sublime*)

En general, el teatro romántico y postromántico no ve en el proceso catártico la participación en el sufrimiento, sino una incitación hacia las emociones artísticas de lo grotesco, lo monstruoso o lo sublime (V. Hugo, *Prefacio a Cromwell*, 1927). La tragedia y su efecto la catarsis quedan así encuadradas en el ámbito del arte y de los procesos específicos de esta forma de expresión, de comunicación y de recepción.

Nietzsche se coloca también en esta línea de interpretación *estética*, advirtiendo que las teorías sobre la catarsis solían explorar una visión moral del mundo de los sentimientos o de la razón, pero no tenían en cuenta la sensibilidad estética de los espectadores (*El nacimiento de la tragedia*, XXII). Efectivamente, hemos aludido a la lectura política de la tragedia y a las polémicas que suscitó en Grecia y en la Italia del Renacimiento, a tenor de esto, podemos afirmar que la tragedia se había

analizado fundamentalmente por sus efectos sentimentales y racionales sobre el público, y por su papel en la polis, más que como un hecho de expresión o un proceso de comunicación artística.

La *estética* se suma así a las *teorías sentimentales* y a la *reflexiva*. Mientras las teorías basadas en la *simpatía* atienden al sentimiento y la reflexiva se apoya en la razón, la teoría *estética* se situaría en una consideración exterior de todo el proceso comunicativo, en una valoración de la estructura o disposición de la historia como un sistema de relaciones artísticas: en la armonía interior de los motivos de su trama y en la belleza de sus formas.

La praxis dramática del siglo XX hace nuevas propuestas a la teoría de la catarsis: Brecht cambia la concepción de la tragedia con su *teatro épico* y cambia el sentido de la catarsis. Parece inclinarse hacia una interpretación que funde las teorías sentimentales y reflexivas; el teatro debe suprimir la interpretación que las Poéticas hicieron sobre la catarsis y sustituirla por la noción de *distanciamiento*. El espectador no tiene que acompañar en el sentimiento al héroe, ni comprender la historia dramática, sino enfrentarse a ella con conciencia crítica objetiva, desde una distancia.

Para conseguir esta forma de comunicación dramática, el género trágico debe aproximarse a la épica, y para ello debe incluir un narrador, que opine sobre los hechos, los juzgue y los ofrezca al espectador a una cierta distancia. El teatro no es un rito, su finalidad no está en purificar al espectador, sino en hacerlo razonar ante los hechos, cuya fuerza reside en la lógica, no en las pasiones. La catarsis no está en compartir el sufrimiento de los que sufren o temen, hay que buscarla en la exaltación ideológica del espectador mediante el análisis distanciado de los valores históricos de los personajes. Sin duda estamos ante una teoría didáctica, si bien situada en una ideología.

Todas estas interpretaciones, con sus particularidades y con sus diferencias, coinciden en ser semánticas, hecha por el espectador ante una historia y unos personajes: el sentido de la catarsis está relacionado con el sentimiento, las pasiones, la razón, la liberación o la preparación del hombre para sufrirlas, para entenderlas, para valorarlas artística o políticamente y, a partir de ahí, elegir una conducta. El siglo XX aportará un aspecto nuevo: Freud dará un giro notable al señalar que más que con el sentimiento, o con la razón, con la percepción o con el análisis

crítico, la catarsis tiene que ver con el inconsciente y produce un efecto *terapéutico*: el hombre siente compasión y temor, de donde deriva una experiencia de seguridad y de confort por el hecho de verse libre de lo que pasa en escena, pues no le está sucediendo a él, y se siente con la justicia lejos del caos. La tragedia produce placer como reacción egoísta y confortable.

En la teoría freudiana se sitúa Artaud, que en los escritos de 1932 a 1938, perfila la idea de un teatro con un decidido carácter terapéutico, individual y social. El teatro, con la crueldad de las historias, suscita una especie de catarsis y hace emerger los problemas internos del espectador, con una doble dimensión: la primera, siguiendo los conceptos aristotélicos, libera las malas inclinaciones a través de la compasión y del temor; y la segunda, de carácter terapéutico próximo al psicoanalítico, libera de las inhibiciones y de las represiones psíquicas. Es propio del teatro alcanzar sus efectos sobre el espectador por medio de las diversas formas de crueldad, más eficazmente que por las pasiones que puede suscitar. El teatro, sustitutivo de la realidad, implica la superación de las contradicciones individuales y sociales y ofrece nueva libertad al espectador, conduciéndolo a la revolución y a superar sus alienaciones individuales y sociales.

Sin embargo se da una fuerte contradicción en Artaud, que busca en el teatro y en la catarsis el sentido del peligro, la inquietud que conduce a la toma de conciencia, al cambio, a la revolución. El concepto de *crueldad* central en su teatro parece opuesto a cualquier interpretación *terapéutica*. En su obra *El teatro y la peste* afirma que *una verdadera obra de arte teatral conmueve la quietud de los sentidos... impulsa a una especie de revuelta virtual*, que se puede manifestar en un deseo de cambio de la realidad.

Desde esta perspectiva, más que *compasión y temor*, la visión de las obras dramáticas suscita *un sentimiento de inseguridad y de ambigüedad*, que no tranquiliza al espectador, sino que, por el contrario, lo mueve a hacer un esfuerzo para comprender y valorar la realidad desde una ideología determinada. El espectador, al ver en el teatro escenas violentas y crueles, no se dejará seducir por ideales de revuelta, guerra, o asesinatos. Si la catarsis aristotélica supone la liberación de las pasiones y lleva al sosiego por el conocimiento, el teatro de la crueldad implica rechazo de la violencia y adhesión a un pensamiento determinado.

Bibliografía:

- Alsina, J. (1975), "Aristóteles y la poética del Barroco", *Cuadernos de Investigación Filológica*, Col. Univ. de Logroño, I, 2 (3-18);
Aristóteles, *Poética*. Edición trilingüe por V. García Yebra. Madrid. Gredos. 1974;
- Aristóteles, *Política*. Introducción, traducción y notas de M. García Valdés. Madrid. Gredos. 1988;
- Bobes, C. y otros (1995), *Historia de la teoría literaria, I, La Antigüedad grecolatina*, Madrid. Gredos; Castelvetro, L. (1570), *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*. Stampata in Vienna d'Austria, per Gaspar Stainhofer, l'anno del Signore MDLXX. Ed. facsímil de W. Fink Verlag. München. 1968;
- Cagri, M. (1978), *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid. Akal. (Trad. de M. Romero);
- Else, G. F. (1963), *Aristotle's Poetics: the Argument*. Cambridge (Mass.);
Kommerell, M. (1984), *Lessing y Aristóteles. Investigaciones acerca de la teoría de la tragedia*. Madrid. Visor, 1990;
- Minturno, A. S., *Arte Poética*. Edición bilingüe. Trad. de C. Bobes. Madrid. Arco, 2009, dos vols;
- Pavis, P. (1980), *Dictionnaire. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris. Ed. Sociales. (Trad. española, *Diccionario del teatro*. Barcelona. Paidós);
- Sánchez Palencia, A. (1996), "Catarsis" en la *Poética* de Aristóteles", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 13 (127-147). Servicio de Publicaciones. UCM. Madrid;
- Trissino, G. G. (1562) *La Poetica (V-VI)*, en Weinberg, 1970-74, vol. II; Weinberg, (1970-74), *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*. Bari. Laterza. 4 vols.

M^a C. BOBES NAVES

Universidad. Oviedo