

LESSING Y SU INTERPRETACIÓN DE LA CATARSIS ARISTOTÉLICA. ESBOZO DE UNA ESTÉTICA LESSIGNIANA

Un tanto remanida parecería la vuelta al tema de la catarsis y la discusión de su significado, si no fuera que siempre se discute la interpretación en sí y no el por qué se ha hecho de esa manera. Cada lectura de esta famosa definición responde a un modo de pensar, a una época, a un interés muy firme por algún tipo de drama. Por ello, es posible enfocar la cuestión inversamente y arrancar de la versión que un cierto dramaturgo o teórico da de la teoría aristotélica para llegar a su propia estética.

En nuestro caso, Lessing representa maravillosamente la inteligencia que, penetrando en Aristóteles, no puede desprenderse de la mentalidad de su época. Esto podría ser un reproche si no fuera que hablamos del magnífico siglo XVIII definido así por Dilthey: "De toda una serie de condiciones históricas constantes surgió en Alemania, en el último tercio del siglo XVIII, un movimiento espiritual que transcurrió como un todo, en una marcha cerrada y continua, desde Lessing hasta la muerte de Schleiermacher y Hegel. Y, sin duda, el poder siempre actuante de este movimiento radicaba en el afán, históricamente fundado, de edificar una visión del mundo y de la vida en la que encontrara satisfacción el espíritu alemán (. . .). Y los sistemas de Schelling, Hegel y Schleiermacher no representan más que los desenvolvimientos, lógica y metafísicamente fundados, de esa visión de la vida y del mundo elaborada por Lessing, Schiller y Goethe. Esta 'Weltanschauung' fue la que tan poderosamente conmovió la época en sus pensadores especulativos, y no aquel fundamento lógico-matemático. Se sintió que, desde el tiempo de los griegos, jamás el hombre había sometido toda la plenitud de los hechos a una visión tan grandiosa de su conexión y sentido"¹

¹ Dilthey, Wilhelm, *De Leibniz a Goethe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1945, pp. 346-47.

La teoría del arte de la Ilustración se fundaba sobre el principio de que el arte como la naturaleza tenía leyes inviolables, objetivas, expresables con claridad y distinción. La razón era la única facultad capaz de abstraer la legalidad que regía en los fenómenos, de modo que la labor del teórico consistía en explicitar y ordenar lo que estaba oculto para los demás. Si bien estas leyes no eran normas, marcaban los límites de la materia para cada género de tal manera que sólo le quedaba al poeta la expresión como campo para su originalidad. Nada hubiera podido alterar en profundidad al mundo literario si no se hubiera presentado un trastrueque en el nivel de abstracción de las leyes poéticas, como explica lúcidamente Cassirer². Una vez que declinó el reinado de la razón universal, los teóricos confundieron los planos a tal punto que cambiaron los modelos racionales por los modelos culturales y sociales. Los criterios vigentes eran los de decoro, de corrección y de verosimilitud; mientras que sus defensores eran como Boileau, escritores ateniados a la conducta social, a la civilización acartonada y a las reglas taxativas para la creación. El primero que captó el deterioro de los genuinos valores del arte fue Lessing, cuando analizó la dramaturgia clásica francesa y desbrozó el camino de todo lo que fuera convención inútil.

La acción, la perfección interna, el acabamiento de los caracteres coexistían para él junto al libre juego de las pasiones; la intensidad de movimiento de la vida misma no podía estar bloqueada por ninguna preceptiva clásica. El arte en general debía mejorar al individuo en su aspecto interno y para ello la creación no tenía que estar sujeta a normas absurdas y empobrecedoras. Con este imperativo arremetió nuestro autor contra Corneille y, extensivamente, contra todo el teatro estoico originado en Séneca.

Pero ¿cómo atacar a esos grandes monstruos del clasicismo de manera rotunda e irrefutable? Por medio de la eterna autoridad de Aristóteles. Y este retorno a las fuentes descubrió una nueva perspectiva para el efecto trágico, en tanto lo analizaba, no como una forma artística únicamente, sino como un efecto que tendía hacia el individuo mismo.

² En *Filosofía de la ilustración*. México, Fondo de Cultura Económica, 1943.

La purificación, entonces, rebalsó los límites artísticos y se elevó a la categoría de medio armonizador del espíritu. El ensanchamiento crucial sufrido por el efecto trágico en ese momento sólo se pudo dar, gracias a dos factores fundamentales: por un lado, la trascendencia de ciertas emociones para el cristianismo, consideradas básicas para la conformación espiritual del hombre virtuoso; y, por otra parte, el peso de los sentimientos en la filosofía moral de la Ilustración.

La compasión para los antiguos consistía en compartir un dolor de otra persona pero sin que existiera un valor positivo en este sentimiento. La compasión como la *commiseratio* y la *pietas* eran emociones apenas estimadas y de poco aprecio moral. Ni los griegos, ni, posteriormente, los estoicos las rechazaron, pero consideraron el bien más como un deber que como un efecto de la compasión.

Con el cristianismo el punto de vista gira radicalmente, pues al concepto de compasión se le asocia la idea de amor y caridad. El amor a Dios genera el amor al hombre y la noción de prójimo. De este intercambio hombre-prójimo se desgrana una serie de valorizaciones morales para el cristiano, cuyo eje es la misericordia o la compasión como centro de la conducta.

Este concepto cristiano se transfiere al plano filosófico en la ética de las emociones bajo la idea de la compasión como respuesta instintiva que constituye la base del sentido moral en la medida en que promueve el bien ajeno.

Entre los filósofos que se ocuparon de las emociones se hallan los ingleses Shaftesbury, Hutcheson, el francés Mandeville y el alemán Mendelsohn. Si bien este último fue el verdadero inspirador de Lessing, su obra supone la labor de los otros, bajo la guía, en el caso de Mendelsohn, del sistema leibniziano. Para caracterizar brevemente la teoría de las emociones se podría apuntar que pretende la existencia de una armonía preestablecida en el individuo, cuya base es el equilibrio de las emociones. Con el fin de lograrlo, se buscan los medios más eficaces: los sentimientos, y, a su vez, se establece una cierta jerarquía de emociones, para considerar a aquellas que por su amplitud abarcan más emociones inferiores. En segundo lugar se hace una distinción entre emoción y afecto que separa del resto de los demás al sentimiento que perdura por largo tiempo y que tiene un mayor carácter espiritual.

Lessing, en su análisis de la catarsis utiliza estos dos elementos mencionados para realzar el lugar directriz que ocupan en ella las emociones trágicas, por medio de la correcta traducción de las palabras griegas y de la disparidad del contenido expresivo de términos alemanes, semejantes entre sí, y capaces de traducirlas (terror, temor, etc.).

Tanto Corneille como Lessing no supieron comprender la unidad total que había entre el efecto trágico y la perfección de la tragedia misma en la teoría aristotélica. La estructura formal de la tragedia tiene condiciones de existencia que comparte con la catarsis en la medida que corresponden a un mismo fenómeno. Sin embargo, ambos hicieron una separación muy clara entre la obra trágica y el efecto que causaba en el espectador, de manera que la cuestión se planteaba en dos planos diferentes: el plano estético de la perfección de la forma y el plano moral de la valorización del efecto³. Esta doble faz del fenómeno de lo trágico explica su existencia por la idea, ya presentada por Mendelsohn y desarrollada posteriormente por pensadores como Lessing y Schiller, de la íntima relación entre la facultad estética y la capacidad del conocimiento de principios morales, de la armonía entre lo estético y lo ético.

En la *Dramaturgia hamburguesa* Lessing dedica más de diez exposiciones a dilucidar el verdadero sentido aristotélico de catarsis y corregir, a partir de ello, el concepto erróneo de Corneille y de todo el clasicismo francés. No se trata en este lugar de considerar quién poseía mayores conocimientos filológicos, porque ni Lessing ni Corneille manejaban versiones estimables en el sentido de la filología moderna, y en ellos pesaba además la larga tradición interpretativa respecto de Aristóteles, sin contar incluso la presión que ejercían sus propias ideas estéticas.

Lessing parte del concepto de que la base de todos los errores respecto de la catarsis se han originado de una falsa comprensión de los términos *ἔλεος* y *φόβος*. Consideremos primeramente la traducción de *φόβος* por 'terror' o 'temor'. El planteamiento que hace Lessing de la cuestión es muy claro: *φόβος* no es terror, porque éste si bien supone

³ Cf. Kommerell, Max, *Lessing und Aristoteles*. Frankfurt a/M., Vittorio Klostermann, 1960.

una conmoción corporal carece de todo elevamiento espiritual y por tanto es demasiado indigno para ser considerado: “Es cierto que el terror es una suerte de temor, es un temor imprevisto y sobrecogedor que la idea de terror encierra, muestra con claridad que aquellos de los que procede la palabra terror en vez de temor, no habían comprendido qué significaba Aristóteles con temor” (*Dramaturgia hamburguesa*, fragmento 74, p. 303). “Este terror que nos invade por la súbita visión de un dolor que asalta a otro es un terror compasivo y por tanto ya comprendido dentro de la compasión. Aristóteles no diría compasiones y temor, si entendiésemos por temor nada más que una simple enmienda de la compasión” (DH, f. 74, p. 304).

La teoría de las emociones mezcladas de su amigo Mendelssohn afirmaba la existencia de emociones básicas cuyos movimientos consistían en otras emociones por las que se daba a conocer. Por ejemplo la compasión es “un sentimiento mezclado que está compuesto por el amor hacia un objeto y por el displacer a su desdicha. Los movimientos por los cuales la compasión se da a conocer están diferenciados no sólo de los simples síntomas del amor sino también del displacer, pues la compasión es una manifestación (...). Puesto que todo amor está unido con la complacencia de ponernos en el puesto del amado, ¿tendremos que compartir todas las formas del dolor con la persona amada, lo que se llama muy expresamente compasión? ¿Por qué no podrían surgir de la compasión también el temor, el terror, la cólera, el celo, la venganza y en general todo tipo de emoción desagradable incluida hasta la envidia?” (DH, f. 75, p. 305). Según esta explicación sería ocioso hablar de compasión y terror porque la primera ya incluye al segundo, de modo que se hace necesario buscar otro término para la expresión *δι' ἑλέου καὶ φόβου*.

El temor es la compasión referida a nosotros, “es el temor de que nosotros pudiéramos convertirnos en el objeto compadecido” (DH, f. 75, p. 306). En la *Retórica* (capítulos 5 y 8 del libro segundo) la compasión y el temor aparecen correlacionados íntimamente, en tanto el temor de poder sufrir algo semejante es lo que despierta la compasión. Lo temible puede definirse como todo aquello “que podría despertar nuestra compasión cuando le hubiera ocurrido a otro, o le debiera ocurrir, y todo lo que hallemos digno de compasión que podríamos temer si lo sintiéramos inminente”

(DH, f. 75, p. 307). Aquí mismo entra en juego el concepto de verosimilitud y necesidad como subordinado a la producción del efecto trágico: las emociones se despiertan sólo cuando podemos identificarnos con el carácter medio representado; cuando éste tiene como *modelo* nuestra propia existencia. “De esta igualdad surge el temor de que nuestro destino pudiese ser fácilmente tan parecido al suyo que nos sentimos identificados con él y este temor es el que, por así decirlo, hace madurar a la compasión” (DH, f. 75, p. 308).

El estrecho vínculo entre compasión y temor no fue percibido por Corneille, más bien consideró que la tragedia podía suscitar o uno u otro. Su interpretación errónea no fue intencionada, como presume Lessing cuando afirma que después de 50 años de escribir teatro, sin preocuparse de los códigos dramáticos, trató de acomodar la teoría aristotélica a su obra ya hecha. Corneille era heredero, además, de las traducciones de Vossius, Heinsius y Curtius, con las cuales trabajó para hacer su teoría, la que concluyó por no parecerse en nada a la *Poética* de Aristóteles. Su inocencia aumenta aún más si consideramos que tanto el siglo XVII como el XVIII estuvieron sometidos al *prodesse et delectare* de Horacio y a la tesis de Scalígero que hallaba la purificación incluida en esa máxima.

Las acciones de la tragedia interesan y tienen valor en tanto suscitan el temor por nosotros o, mejor aún, en tanto despiertan la compasión por medio de este temor. Toda acción que no respete este mecanismo deja de ser trágica, por eso las acciones de las obras de Corneille, que sólo excitan una sola pasión de estas dos, no alcanzan a poseer dicho requisito esencial.

Lessing no niega que se despierte la compasión ante el displacer por un daño físico del objeto amado, pero esta emoción es de más bajo nivel que la compasión surgida por el temor. Estas formas de sensaciones mixtas (daño físico-compasión / temor-compasión) son diferentes de grado como lo es la distancia que hay entre emoción y afecto para la ética de las emociones. El concepto de afecto se refiere a toda emoción que, por ser más fuerte y más viva, pierde su carácter de limitada a una sensación corporal efímera y alcanza una naturaleza más espiritual. Se reconocen, pues, dos tipos de compasión: a) la emoción compasiva sin temor por nosotros mismos que, según Lessing, Aristóteles llamó *filan-*

tropía y b) el conjunto de emociones más fuertes vinculadas al temor que se denomina *compasión*. Desde este punto de vista, la teoría agrupa las emociones provocadas por una obra dramática de modo tal que se forman las categorías de emoción realmente trágica y de emoción débil (que correspondería a las originadas por la obra de Corneille y que éste confundió con la primera). Toda obra que apela únicamente a aquello *quod humanitas sensu tangat*, o sea, a la filantropía o sentimiento simpatético del hombre, no cumple con la esencia de lo trágico. La filantropía la sentimos por aquel que sufre y sólo por su condición de hombre, de allí que no se discernen *las consecuencias morales de la emoción excitada*. Sentimos filantropía también por el culpable, por el que merece la pena cuando está a punto de ser castigado, momento en que olvidamos las causas de su desdicha y la compartimos sin reflexionar.

La intención de Aristóteles no era la de enumerar las emociones que suscitaba la tragedia sino que, apunta Lessing, su meta estaba en caracterizar la esencia de lo trágico sobre la base de la purificación de dos emociones como *conditio sine qua non* para la existencia de la tragedia. Y aquí aparece la palabra clave: purificación. Aristóteles “quería al mismo tiempo enseñarnos cuáles pasiones que se suscitan en la tragedia deberían ser *purificadas en nosotros*, y con esta intención tuvo que pensar fundamentalmente en el temor” (DH, f. 77, p. 317). En consecuencia, la cuestión de las emociones combinadas se revela en este lugar como crucial para el efecto trágico, pues Aristóteles, aun comprendiendo ya que la *compasión trágica* debía ser la de más alto nivel y, por ende, “enlazada con el temor por nosotros mismos” (DH, f. 77, p. 317), agrega explícitamente la palabra temor. ¿Qué necesidad hay de que se purifiquen en el espectador esas dos pasiones mezcladas? “Tan pronto como la tragedia ha concluido, nuestra *compasión* se termina y de todas las emociones recibidas no queda más que el temor verosímil de que el daño comedido pueda asaltarnos a nosotros mismos. A éste lo llevamos con nosotros y así el temor tal como (...) ayudaba a purificar (a la *compasión*), así también, en tanto *pasión* que perdura, se ayuda a purificar a sí mismo” (DH, f. 77, p. 314).

La diferencia entre temor y terror se hacía más clara ahora bajo esta perspectiva, porque el terror sólo surgía como sen-

sación momentánea y repentina frente a un hecho triste o desdichado y justamente su carácter efímero lo convertía en indigno para la tragedia. Urgía, pues, buscar una emoción gradual que fuera atrapando la conciencia y que no se limitara a lo físico, logrando, gracias a su nivel elevado, una cierta duración, la cual prolongaría la experiencia trágica en el espectador más allá del final de la obra.

La definición de la tragedia manifiesta claramente que Aristóteles consideraba como decisivo para determinar la forma del género trágico el hecho de que la tragedia fuera una *acción digna de compasión*, según lo entiende Lessing al seguir la traducción de Dacier y Curtius. Ambos consideraron que el sujeto de la purificación eran los afectos; interpretación que surgió de una lectura errónea y de una puntuación equivocada de *δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου...* (la lectura antigua era: *δρώντων, καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, ἀλλὰ δι' ἑλέου...*).

A partir de este error filológico, que ya había conformado toda una tradición, se obtuvo un juicio totalmente acorde con la cultura moral y estética de la época: "La tragedia es la imitación de una acción, la cual, no por medio de la narración, sino mediante la compasión y el temor, opera la purificación de éstas y de pasiones semejantes" (DH, f. 77, pp. 314-315). La tragedia es una forma de educación para el género humano, pero *de sus emociones*, especialmente de la compasión y de todos los sentimientos filantrópicos; por lo tanto la compasión no puede ser un simple medio de purificación, sino que debe ser el eje de toda la teoría estética respecto de la tragedia.

Lessing subraya la necesidad de la flagrancia del daño para suscitar la compasión en tanto ésta hace más efectiva la forma dramática respecto del espectador. Sólo ante el contacto con la realidad del objeto el público se emociona compasivamente. Por ello, la acción trágica encuentra su esencia en la resonancia que tiene sobre las facultades afectivas del espectador. El hecho de circunscribir el efecto catártico a un fenómeno interior del sujeto que contempla señala el concentrado matiz psicológico de la purificación, patente además en cada uno de los conceptos de compasión y temor. En el caso de este último, la idea de que temor es el sentimiento que tenemos por nosotros mismos está completamente alejado de lo que decía Aristóteles, pues éste insis-

tía en el temor *referido al héroe*. Pero Lessing, queriendo emparentar estrechamente los dos, hace del temor un fenómeno muy íntimo, como si fuera la otra faz de la compasión (aspecto egoísta y altruísta de una misma emoción). Para que esta situación se diera, debía haber una igualdad muy notoria entre el héroe y el espectador, por tanto niega como posible la *admiración*, considerada hasta ahora un afecto trágico, circunstancia que lo enfrenta con el teatro de tradición estoica, el teatro francés y barroco en general.

La catarsis trágica, desde el punto de vista de Lessing, purifica la compasión y el temor que ha promovido en el espectador la acción teatral a través de los caracteres. El público se identifica íntimamente con los actores, hasta llegar a un nivel armonioso de sus pasiones por medio de la catarsis. Pero ¿cuáles pasiones? ¿Todas? Se distinguen en este aspecto las emociones que, en grado diferente, corresponden al conjunto incluido dentro del campo abarcado por la compasión.

“En *τοιούτων* (Aristóteles) dice ‘de éstas y similares’ no ‘de éstas’, para señalar que comprende por compasión no sólo la compasión propiamente dicha, sino en general todos los sentimientos filantrópicos, tal como por temor no entiende únicamente el desagrado por un mal que está entre nosotros, sino también todo desagrado relacionado con él. . .” (DH, f. 77, p. 317).

La capacidad de sentir con otros, propia del alma humana, se ubica de esta manera en la base del género trágico para fundamentar el fin moral del mismo. Los afectos expresan un estado de alma del individuo y siempre que aquéllos se hallen en equilibrio respecto de su intensidad revelan un individuo armonioso. La compasión es un afecto que requiere cierta intensidad para que el hombre sea virtuoso y, por eso, la tragedia puede *mejorarnos* en tanto amplía la aptitud de experimentar la compasión.

Cabría aún determinar en qué consiste la purificación de las pasiones. ¿Es exaltar o morigerar? Si se considera que la catarsis lleva al individuo a la armonía de sus emociones, no se puede hablar de anular excesos, de purgar solamente, porque también debe provocar temor o compasión en el alma de quien no se atemoriza o compadece por nada. La purificación es un cambio en la intensidad de las emociones, como parece sugerirlo Aristóteles cuando habla de la

regularidad de los afectos como condición previa para la virtud: "De esta naturaleza, pues, hemos analizado la naturaleza de la virtud, porque, en efecto, parece ser una moderación o término medio de los afectos o sentimientos espontáneos. De manera que quien quiera ser estimado por su carácter moral debe guardar una moderación y templanza en cada uno de sus espontáneos sentimientos y afectos" (*Gran ética*, libro 1, cap. 9)⁴. Hasta Lessing la tradición interpretativa, de carácter estoico en su mayoría, insistía en que todo se basaba en la moderación, desconociendo la posición de Aristóteles al respecto: "Así, pues, son dos las razones que pueden mover a opinar que hay que oponer al término medio el exceso o el defecto⁵: por una parte se considera la cosa misma y se pregunta uno cuál de los dos extremos está más cerca o más lejos del término medio"⁶. Lessing es el primero que piensa desde el punto de vista del espectador y se pregunta el estado de éste antes y después, considerando así la posibilidad de intensificar los afectos si éstos debieran ser elevados. La valorización de efectos como la compasión y de sentimientos filantrópicos sólo es justificable exclusivamente desde el punto de vista ético, como para que sea deseable su estímulo en vez de su contención. "Puesto que esta purificación no estriba en ninguna otra cosa que en la transformación de las pasiones en prácticas virtuosas; (...) la tragedia tiene que ser capaz de purificarnos de ambos extremos si debe transformar nuestra compasión en virtud, lo que también debe entenderse acerca del temor. La compasión trágica tiene que purificar no sólo en vista de la compasión al alma de aquel que no se atemoriza ante absolutamente ninguna desdicha, sino también a la de aquel que se angustia ante cada desdicha, incluso las más alejadas, incluso la más improbable" (DH, f. 78, p. 310).

En esta exposición acerca del efecto trágico queda ejemplificada la ética del siglo XVIII basada en la virtud como fin mo-

⁴ Aristóteles, *Obras*. Madrid, Aguilar, 1967, p. 1322.

⁵ El subrayado es mío.

⁶ Aristóteles, *op. cit.* p. 1322.

ral del hombre y en el encaminamiento de todas sus actividades culturales hacia esa meta. Como dice el mismo Lessing, "el hombre más compasivo es el mejor hombre", porque está dispuesto a desempeñarse en la sociedad con la más amplia virtud y, a su vez, posee la generosidad de espíritu que lo mejora en todos sus ámbitos. En el campo de la literatura no se trata de una regla general como el *prodesse et delectare*, considerada por Lessing como supuesta y sobrentendida para toda la creación artística, sino de algo que es esencia fundante de lo trágico: la elevación del hombre a través de la *mejoría* que acarrea la catarsis. A tal punto caracteriza esto a la tragedia, que elegir el género dramático para representar sufrimientos inmerecidos por un carácter virtuoso, naturalmente 'antididácticos', o procurar otros efectos es a todas luces absurdo. "No es suficiente que su obra tenga efectos sobre nosotros, tiene que tener los que en virtud del género le corresponden; tiene que tener, en particular, estos efectos y todos los otros no pueden reemplazar de ninguna manera la falta de aquellos, especialmente si el género es de tal importancia, de tales dificultades, y de tal riqueza que los esfuerzos y todo el gasto serían en vano si no quisiesen seguir produciendo nada más que tales efectos, que debieran conservarse mediante un género que exigiera medidas fáciles y pocas. Para alzar un haz de paja no se tiene que poner en movimiento ninguna maquinaria, lo que puedo derribar con el pie no tengo que hacerlo estallar con una mina; no tengo que encender ninguna hoguera para quemar un mosquito" (DH, f. 79, p. 324). Porque si bien el espectador siente placer en la exaltación de cualquiera de sus emociones por la imitación de la realidad humana, ese placer sólo se supera a sí mismo y se hace digno del nombre de placer trágico cuando está unido al efecto moral.

Por todo lo expuesto podemos deducir de las ideas de Lessing que hay un esbozo de educación para el hombre a través de la tragedia. Esta formación espiritual del hombre por la catarsis parece adelantarse de alguna manera a las famosas *Cartas para la educación estética del hombre*. No olvidemos que en ellas Schiller pregona la necesidad de la experiencia estética, cuya máxima característica es la libertad estética absoluta como paso previo para la libertad moral regida por la ley universal de conducta. Sin embargo Schiller no entremezcla el campo estético con lo moral, sólo habla de

estados que se suceden pero que no se confunden, de modo de no mantener lo estético dependiente de lo moral, sino en un plano igualitario.

GRACIELA WAMBA GAVIÑA
(Universidad Nacional de La Plata)