

POESÍA Y MÍMESIS EN LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

Por: Carlos Vásquez Tamayo
Universidad de Antioquia

Copos,
Yerros sin consecuencias de la luz.
Uno sigue a otro, y otros más, como si
Comprender no contara, reír menos.
Ya lo dijo Aristóteles
En no sé qué rincón de su *Poética*, tan mal leída siempre,
Lo que vale es la transparencia
En frase que resuenen como un rumor de abejas
Como un agua clara.

I. Bonnefoy.

1.

Cuenta Cicerón (*De Inventione* II 1) que en una competencia entre pintores “Zeuxis pintó unas uvas con tanto realismo que los pájaros acudían a picarlas; Parrasio pintó con tanto realismo una cortina, que logró engañar a su rival induciéndole a que tratara de correrla para ver el cuadro que, según le había dicho, se ocultaba tras ella”.

La anécdota envuelve el misterio propio de la *Mímesis*, la multitud de sus facciones: la cosa se ofrece como la uva al pico acerado de los pájaros. El pincel imita ese estilete que traspasa en lo real el tejido de sus pieles.

El arte se descubre ante esa presencia sin sombra, sabe que basta hacerla igual para que se muestre en la claridad de su contorno.

La segunda acepción (Parrasio) hace manifiesta la ironía de la *Mímesis*. La cosa se retrae en la lisura de su velo. La cortina pintada recuerda cómo ama lo real la veladura. Era menester pintar con tanto realismo a fin de señalar el riesgo de engaño que esconde la mirada.

La ‘cosa’ nos a-guarda detrás de lo mirado. Imitar exige correr el velo, lo que yace del otro lado esquiva el ojo. El vacío se llena de ficción. El arte rodea ese hueco, lo llena de imagen, la tensión mantiene el tormento de la *Mímesis*.

El juego entre presencia y ausencia constituye el segundo sentido de la Mimesis, la inquietud que persigue al arte.

Parrasio es el primer pintor hiper-realista a raíz de la comprensión originaria del sentido mimético de la creación en imagen.

La creación nos pone ante lo que se muestra pero también mimetiza, propiedad de ciertos seres vivos al confundirse con el medio en el que habitan. Riesgo o deseo de huir a la mirada.

A ese sentido de la Mimesis de confundirse con otro tendremos que volver en el texto de Aristóteles.

Pintar las uvas para que el pájaro las picotee es también engañar al pájaro. Hay en la imitación un sentimiento de des-posesión, trazamos lo que no está ahí, que escapa a nuestra mano. Nos engaña el demiurgo que vela tras el ojo.

El arte participa de esta separación. Al igual que las religiones. Invocamos lo que nos abandona. Ese gesto que anuncia la presencia del hombre en la tierra conjuga gozo y nostalgia.

Volvamos a la cortina. Lo que nos habla en la ironía de Parrasio no es tanto nuestro deseo por lo que está detrás sino el ser de ficción de la Mimesis, el arte enseña que no hay cosa primera.

El hombre es el ser que imita. Sabe que no hay nada que imitar, la Mimesis no se reduce a la re-producción de un correlato. Ese sentido de la Mimesis, copia de las cosas del mundo, arrastra una percepción grosera.

El arte 'primitivo' denuncia la simpleza de esa forma de mirar, no participa de la copia de un modelo.

La *Poética* se funda sobre una comprensión más compleja: retoma el sentimiento de lo inaccesible real. Piensa la imitación como juego infinito en la proyección de sus imágenes.

Tras el velo se teje la pasión por la imagen. La relación entre imágenes recuerda la proyección infinita de los espejos. Tras la cortina hay otro velo, la cosa hecha de capas de color o fracciones de luz en el deslizarse de los pinceles.¹

1 ARISTÓTELES. *Poética*. España: Gredos. 47 a, 19-20.

Esa infinitud nos coloca frente a un sentido 'creativo' de la imitación al que eran muy sensibles los griegos. Y nos deja en la puerta de la *Poética* de Aristóteles.

En las paredes de las cuevas el hombre quiere olvidarse de sí, vuelve a rozar la noche de la que viene al trazar con gesto ebrio imágenes que siguen el rayo.

La Mímesis no se reduce al deseo de rasgar los velos. Como bien lo vio Nietzsche el arte ama las veladuras. Sólo la mirada reducida a lo instrumental quiere la verdad desnuda. Aristóteles supo captar ese refinamiento propio de la Mímesis; el arte no captura, crea la imagen en que la 'realidad' es una de sus apuestas.

2.

La danza (*Panto-mimos*) significa la entrada de los cuerpos en la luz. ²

Para Aristóteles encarna la forma original de la Mímesis, el cuerpo que danza se abre al espacio del sentido, lleva al hombre hasta el *ethos* en que hace visible su diferencia.

No hay que olvidar el poder de conjura de la danza. Expulsado de la noche del animal, el que danza realiza humanidad en la tensión liberada de su salto.

El bailarín hace entrar el cuerpo en el secreto de su ritmo. No hay categoría más emparentada con la Mímesis que el ritmo. El bailarín abandona la elasticidad del animal, ritma sus movimientos en co-respondencia con el pulso de la tierra.

El cuerpo que danza es alba de humanidad. Una escritura ritmada se desprende del cuerpo suspenso, hace de sus figuras señal de semejanza.

La Mímesis responde al sentido de figurar según ritmo y medida. Imprimir la figura en la retina del semejante. ³

"Los griegos siempre reconocieron una afinidad entre el carácter (*Ethos*) como disposiciones estables de los individuos y los ritmos de la danza y la música".⁴

2 *Ibidem*, 47 a, 26-29.

3 *Ibidem*, 47 a, 19-22.

4 ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción al francés y notas por Dupont-Roc y Lallot. Obra citada por Garcia Yebra en ARISTÓTELES. *Poética*. *Op. cit.*

Sabemos del semejante por las figuras que dibuja al danzar. El baile nos hace entrar en el tiempo de su ritmo. Quizá la experiencia del *ethos* que tuvieron los griegos fue esa: afinidad (símil) entre carácter y ritmo.

“La noción de *ethos* de los ritmos y los modos melódicos se ofrecía naturalmente al espíritu de los griegos y apenas constituía una metáfora”.⁵

Cuando del otro evocamos el *ethos*, ¿qué cosa nos habla sino la singularidad de sus latidos? Cada naturaleza está dispuesta según un ritmo, unidad de cuerpo y ritmo es pantomima.

“El ritmo se encarna en el movimiento del bailarín cuyo cuerpo dibuja ‘figuras’ en el sentido coreográfico del término”.⁶

3. El recinto de la voz

El actor (rapsoda) simula ser el otro que habla.

El paciente de la voz debe prestar su voz al hurto.

El que actúa hacer oír a otros la voz del otro.

A fin de que hable lo múltiple el poeta guarda silencio. Lo guardado es la voz de la muchedumbre. La Mímesis del rapsoda (actor) es el murmullo de lo diverso.

Además de significar, la voz desliza el sentido en la música: “La acción actoral reside en la voz (*Phoné*)”.⁷

Las cualidades de la voz son el volumen (*mégethos*), la tonalidad (*harmonia*) y los ritmos (*Rhythmoi*).

La voz es el eco de la pasión. Una a otra se espejean en altas y bajas de intensidad.

La intensidad muestra la fuerza de la pasión: “La voz es el más mimético de los medios de que disponemos”.⁸

5 ARISTÓTELES. *Op. cit.*

6 *Ibidem.*

7 ARISTÓTELES. *Retórica*. España: Gredos. III 1403 b, 27.

8 ARISTÓTELES. *Op. cit.*, III 1404 a, 18-19.

Voces que se alargan, que se contraen, el rapsoda simula la sinuosidad de la pasión.

La voz se enlaza con el ritmo interior. Hace visibles de inmediato estados afectivos.

La cualidad intensa de la voz rebasa la modalidad expresiva: el rapsoda comunica sin mediación estados de alma.

La palabra poética es el contrapunto entre sentido y afección.

Phóbos, éleos, catharsis son estados cuya comunicación se realiza en la cualidad musical de la voz. La diferencia está en el menos y en el más.⁹

La música es la forma plena de simulación de caracteres. Los da a ver sin mediación de imagen. Ofrece la línea sobre la que se extienden las pasiones del oyente.

La voz traza la línea en que han de yuxtaponerse las pasiones del héroe con las del espectador. Línea quebrada o continua, contrapunto que concita la Mímesis creadora. Por ello y a tono con Platón, Aristóteles piensa la música en su fuerza catártica.

4. *Poietike. Poiesis. Poietes*

Aristóteles reconoce en el origen de la poesía (ditirambo, nomo) la fusión de ritmo y palabra.¹⁰

La poesía es danza en la que el cuerpo es palabra. Como anota José Manuel Arango, “si la prosa corresponde al caminar llano, la poesía corresponde a la danza”.

El poeta ha de tramar (*Mithos*) las acciones a fin de ofrecer el tejido que subyace (*Praxeos*). Los acontecimientos hieráticos hacen pensar la conexión del hombre con lo originario.

Para Aristóteles la actividad poética supone el encuentro de dos fuerzas: el talento que alude a una minuciosa operación artesanal (*Techné*) y el furor que saca al poeta de sí sin el que la poesía se reduciría a una acción útil.¹¹

9 ARISTÓTELES. *Poética*. España: Gredos. Obra citada por García Yebra en el apéndice de la *Política* de Aristóteles, 7, 1341 b 32-1342 a 6.

10 ARISTÓTELES. *Poética*. *Op. cit.*, 47 b, 25-28.

11 *Ibidem*, 55 a, 32-34.

El talento apunta a la operación que sabe combinar medios y fines. La poesía exige la vigilia.

Pero el poeta se sabe reclamado por un movimiento cuyas leyes no domina, por una exigencia que no capta.

“Y quien sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía convencido de que será a fuerza de arte buen poeta, fracasa él mismo y su poesía, la del hombre cuerdo queda eclipsada por la de los transportados de locura”.¹²

La poesía reúne el día y la noche, la vigilancia y el olvido en la oscuridad clara de sus fines. A ese ingreso de lo nocturno en la luz son sensibles tanto Aristóteles como Platón.

Sí prima en Platón la idea del poeta inspirado: “El poeta es cosa leve, alada y sacra y no es capaz de cantar hasta que recibe inspiración divina y abandona el juicio y deja de estar en él la razón”.¹³

Enfatiza Aristóteles la imagen del poeta como compositor.¹⁴

Hay que cuidarse de caer en una oposición simple que enfatiza cierto pensamiento escolar. Para ser justos el alma griega accede a la duplicidad aunque en cada caso se incline hacia uno de los aspectos. El énfasis no rompe la reciprocidad. La problematiza.

No vamos a ofrecer una idea de la poesía de sesgo anti-platónico. Aunque ello no supone que debemos despreciar la diferencia.

La Mímesis es ordenación creadora. Componer significa tejer una red (tramar). Ante esa necesidad de cohesión interna el poeta no copia el referente. Aun si lo tuviese (en el caso en que el *mithos* se apoye en una fábula) lo esencial es saber enlazar en vistas a lo trágico la trama.

Conviene interrogar las traducciones habituales de Mímesis como imitación o representación. Ambas palabras enfatizan el predominio de la copia o la señal.

La palabra que resuena en Mímesis y acentúa un sentido creador, es figurar. Permite enlazar las distintas acepciones de la experiencia griega del arte.

12 PLATÓN. *Fedón*. España: Gredos. 245 a, 5-8.

13 PLATÓN. *Ión*. España: Gredos. 533 d-535 a.

14 PLATÓN. *Fedón*. *Op. cit.*, 61 b, 3-4.

Encarna la poesía quien se somete a una pasividad. Irrupción de lo extático en lo dinámico que desborda lo estático. Así como Mímesis afirma laboriosidad.

La poesía urde el ritmo interno del drama. Algo que nunca podrá captar el inventario de los hechos es la condición musical de los acontecimientos, su trama melódica. El poeta tiene el oído para la melodía de la vida (trágica, cómica, entusiástica), para sus ritmos, armonías o disonancias.

El hilo que anuda las partes de la tragedia ¹⁵ es el ritmo.

El ritmo subyace a la tragedia en la disposición de los hechos, en la determinación de los caracteres, en la elocución, en el pensamiento, en la puesta en escena, en el canto.

La poesía arma el triedro de intriga, carácter y pensamiento. Ese triedro figura la existencia rítmica de los héroes. El ángulo directriz es el de la acción (*Mimesis praxeos*). Acaso porque sabe Aristóteles que lo decisivo es reconocernos cuando actuamos (no un 'hacer' sino un 'asistir'), enlazados con otros en la intriga de la vida.¹⁶

Corresponde al poeta componer la acción en instancias allende lo habitual. Eso diferencia la poesía de las demás *technai* con palabras.

El 'saber universal' al que aspira la poesía, el 'tipo' que propone, se resiste a derivar en estereotipo. No en vano ese conocimiento corresponde a lo que Aristóteles nombró como *phronesis*.

La actividad poética traza un puente entre la Mímesis y la ordenación interna de sus elementos (*Mithos*). No es una relación de espejo sino un trabajo recíproco de interpretación. La imagen poética se cruza con el desfile de las imágenes. En ese altercado se apoya la arquitectura del poema.

Es por eso que la Mímesis aristotélica no puede asimilarse a la copia de un modelo. La interacción es plana, topológica, traza líneas, no se remite a un punto que sería el original, relativiza todos los puntos. El arte toma de acá y allá, cada punto vale por su posición estratégica en el entramado.

La composición destituye la primacía de 'lo real'. El sentido del arte como réplica. La imagen poética no replica, interroga. Hurta movimiento a las imágenes, las proyecta en una dinámica en que ya no es posible afirmar un adentro y un afuera.

15 ARISTÓTELES. *Poética. Op. cit.*, 50 a, 7-9.

16 *Ibidem*, 50 b, 3.

La Mímesis dispone las imágenes según reglas inmanentes de ordenación.

La imagen no participa de algo que está fuera. Su libertad estriba en romper con esa servidumbre de la partición del sentido (Platón). La imagen contagia, arrastra, se conecta en un movimiento abierto de ficción que esquivo el primado del modelo.

En lugar de una jerarquía en tres pasos (de la idea a la cosa, de ésta a la imagen) la imagen se conecta a la imagen en una red en que lo determinante es la cohesión de lo trágico.

La poética devuelve la alegría creadora, la libera de la imitación engañosa. El modelo es autoridad, ineludible referente. No hay duda que Aristóteles le plantea a la poesía exigencias dianoéticas pero éstas se derivan de su propio despliegue y no de un modelo de co-respondencia. La poética inventa la tensión dramática.

La Mímesis es un hacer conectado a 'lo real', no un referirse a él.

Es así como debe entenderse la acción como correlato de la imitación poética: correlato noemático de una noesis práctica. "La acción es lo 'construido' de la construcción en que consiste la actividad mimética".¹⁷

La acción resulta ser el efecto de la ficción, un efecto cargado de *pathos* y no un mudo correlato. La poesía crea el drama, no lo recuerda. El arte no es memoria al modo de la reminiscencia platónica. Es por eso que Aristóteles se cuida de distinguir la poesía (narrativa) de la historia.¹⁸

Eso no quiere decir, como teme Ricoeur, que el texto poético tienda a cerrarse sobre sí mismo. Eso sucedería si redujésemos la acción al dominio del significado. La acción no es un elemento textual sino inter-textual, la imagen 'figura' la experiencia viva.

Hablar de imagen supone abandonar el dualismo realidad-discurso. El arte enseña que no hay otra cosa que imagen. El discurso introduce la escisión que el arte deberá restituir en su unidad. Flujos de existencia conectados a flujo de signos.

5. Lo ético. Lo dianoético. El goce estético

Si lo propio de la Mímesis es la composición de acciones no podemos ignorar que desde el comienzo la poética introduce el criterio ético de nobleza y baja.

17 RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración*. T. I. Madrid: Cristiandad, 1987.

18 ARISTÓTELES. *Poética*. *Op. cit.*, 51 a 38-52 a 11.

Ese criterio recorre todas las formas de la Mímesis. Determina el cómo de la imitación.¹⁹

La poesía piensa al hombre en la elección trágica. Lo propio de la acción es la búsqueda de un ideal, la felicidad, la lucha contra el dolor, el temple que impone el infortunio.

En la pintura las figuras y colores crean caracteres morales. Esos elementos son el ritmo propio de ese arte.

Del mismo modo la poesía define sus ritmos (su música) a partir de la condición cambiante del hombre en acción, en el vaivén de su decisión.

La materia de la poesía debe estar en concordancia con las exigencias de la acción, ya que ésta incumbe al hombre en su 'dietética' práctica.

La *phronesis* es el modo del conocimiento poético. El poeta sabe discernir esa 'ambigüedad' propia de la existencia práctica. Los recursos que emplea deben estar en concordancia con el entramado ético de las acciones.

La poética plantea ese otro triedro decisivo: el goce estético, lo dianoético, lo ético.

El primer elemento alude a la composición propiamente dicha, fin en sí misma y cuyo único objeto es la acción. El segundo, al conocimiento, ingreso de la acción en el sentido (lo universal y necesario, lo verosímil). El tercero, al dominio de los efectos que hay que esperar en el orden de los acontecimientos y que se derivan de la tragedia (ésta no es representación sino acción que transforma la existencia, *catharsis*. No se trata de una ética de los tipos psicológicos sino de los comportamientos en la trama. La tragedia imita acciones, no personas. "La tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad [...]"²⁰ Como anota Ricoeur, "en Ética el sujeto precede a la acción en el orden de las cualidades morales. En *Poética*, la composición de la acción por el poeta determina la cualidad ética de los caracteres".²¹)

Platón dice en *República*: "La mimética imita a hombres que hacen acciones forzosas o voluntarias y que según las realicen creen haber tenido éxito o haber fracasado y por tanto, a causa de todo ello se entristecen o se alegran".²²

19 *Ibidem*, 48 a, 18.

20 *Ibidem*, 50 a 16-24.

21 RICOEUR, Paul. *Op. cit.*

22 PLATÓN. *República*. España: Gredos. X603 c.

La poesía es lo inexplicable. Su misterio reside en el gozo que se deriva de imitar.²³

El goce propio del arte (poesía) no se deriva del objeto (belleza, perfección) sino de la potencia infinitiva del 'hacer'. De ahí que para Aristóteles el arte sea una acción 'inútil' (al modo de la inutilidad aún más extrema de la filosofía). El goce estético tiene por objeto su propia 'nada'.

También el animal imita. Sólo que el hombre transmuta la Mímesis en pregunta.

El hombre viene de la fusión. Al imitar vuelve a lo inaccesible cargado de pregunta. La imagen es el hilo imantado que lo ata a la comunicación por signos.

Imitar nos lleva a conocernos en lo desconocido. La Mímesis no se reduce a la percepción de la semejanza, es interrogación que despierta a la claridad de los signos.

"Y puesto que aprender y admirar son agradables, necesariamente serán también agradables tales cosas como el resultado de la imitación, por ejemplo la pintura, la escultura y la poética, y toda imitación bien hecha, aunque lo imitado en sí sea desagradable; pues no nos alegramos a causa de esto sino que llegamos a la conclusión de que esto es aquello, de donde resulta que aprendemos algo".²⁴

La fidelidad a la imagen, aun a la que causa horror, transmuta fusión en comprensión.²⁵

Gozamos de la imagen que nos hace ver la noche de la que venimos. Entonces aprendemos de la 'cosa' qué es. La imagen restituye la hermandad del hombre con lo que le excede, marca la distancia (*Topos*) que abre la pregunta.²⁶

La poesía dona el goce de la imagen que dispone lo real en ritmo y armonía.²⁷

La palabra poética enseña la disposición musical del todo (*Holos*). La poesía conoce y reconoce. El primer elemento designa la actividad, el segundo la recepción de lo que está ahí, inquiriendo.

23 ARISTÓTELES. *Poética. Op. cit.*, 48 b 5-9.

24 ARISTÓTELES. *Retórica. Op. cit.*, I 11, 1371 b 4-10.

25 ARISTÓTELES. *Poética. Op. cit.*, 48 b 10-14.

26 *Ibidem*, 48 b 15-20.

27 *Ibidem*, 48 b 20-23.

Lo propio de la composición poética es la re-composición de ese orden, a la vez matemático y musical. Se asimila a la idea de belleza presente en la filosofía aristotélica.

El orden es unidad de plenitud, totalidad y justa extensión.²⁸

La tragedia aspira al despliegue de su *holos*. Según criterio de vero-similitud y necesidad.

El todo (*Holos*) es aquello que se aviene a la ordenación de principio, medio y fin.²⁹ La composición en imagen decide por la ubicación de ese todo articulado.

El todo estrictamente ordenado halla en el medio su fisura. No estamos ante un orden inmóvil y sin cambio. Es el medio el que metaboliza el dispositivo poético por la irrupción del acontecimiento que arrastra el orden a lo imprevisible.³⁰

El genio poético crea un orden que incluye como elemento determinante la ruptura con la condición prosaica de la vida y percibe la irrupción de un desgarramiento trágico.

La fisura no es resultado del azar sino de la secreta trama de los acontecimientos. El secreto lo teje la mano del poeta según una regularidad que tiene lo abrupto como consigna. En la relación principio-medio-fin, el medio (salto, ruptura) impone su determinación trágica.

Pertenece a la maestría del poeta pre-figurar lo trágico (paso de la dicha al infortunio). Él ve (con un sólo golpe de vista que debe ser común al espectador) cohesión en la ruptura donde los hombres sufren el silencio divino.³¹

Esa unidad de acción se vincula a las exigencias 'prácticas' de la poesía. No es una mera unidad lógica.

La poesía no es un teorema en que el fin fuese deducible. Se dirige a lo que no puede ser calculado. La inteligencia del poeta aunque aspira al orden matemático, supone una comprensión práctica (*phronesis*).

La tragedia inventa la acción, la 'hace'. Es conocimiento. "Aprender, deducir, reconocer la forma: este es el esqueleto inteligible del placer de la imitación".³²

28 *Ibidem*, 50 b 23-25.

29 *Ibidem*, 50 b 26.

30 *Ibidem*, 51 a 14-16.

31 *Ibidem*, 51 a 12-15.

32 RICOEUR, Paul. *Op. cit.*

Aristóteles opone lo contingente a lo probable, lo particular a lo general. Ello hace que distinga poesía e historia.³³

La poesía debe acceder a lo universal. No se reduce a describir un hecho, debe constituir su 'investigación', articularla a un conjunto que la haga desplegar su sentido. Ya Aristóteles entendía ese papel cognoscitivo de la tragedia, su ser de pregunta, se opuso a una imagen 'sensualista' o emocional del hecho poético.

Si se habla de lo probable es en ese sentido: no interesa lo sucedido sino lo que podría suceder en condiciones complejas y de acuerdo con cierto tipo de hombre. Eso hace que la poesía no se reduzca a la confidencialidad sino que tenga valor reflexivo para todos. De ahí el acerto tan sorprendente: "En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble".³⁴

La poesía integra lo particular en lo inteligible, hace entrar la imagen en el horizonte del sentido. Ese horizonte debe ser desplegado como lo necesario y vero-símil.

El poeta debe disponer las acciones según vínculos de causalidad. Aristóteles se cuida en distinguir lo fortuito de lo necesario por medio de la crítica a lo meramente episódico, aquello que en la trama carece de verosimilitud y necesidad.³⁵

La trama sustituye el 'uno después de otro' (episodio) por el 'uno a causa de otro' (lo verosímil).

"Los universales engendrados por la trama no son ideas platónicas. Son universales próximos a la sabiduría práctica; por tanto, a la ética y a la política".³⁶

La poesía construye no los acontecimientos sino su sentido (dianoético).³⁷

No obstante no se debe reducir la *Poética* de Aristóteles a ese nivel 'constructivo'. Habrá que hacerlo resonar con las perspectivas ética y política, así como con el goce que deriva del carácter inútil propio del arte, para eludir una lectura en exceso formalista.

33 ARISTÓTELES. *Poética. Op. cit.*, 51b 1-7.

34 *Ibidem*, 61 b 10-11.

35 *Ibidem*, 51 b 33-35.

36 RICOEUR, Paul. *Op. cit.*

37 ARISTÓTELES. *Poética. Op. cit.*, 51 b 27-32.

6. *Catharsis*

En *Política*³⁸ recurre Aristóteles a una división de los cantos según la forma de las pasiones. Los hay aptos para la educación (los más éticos) así como para el relajamiento de la tensión (los prácticos y los entusiásticos).

La tendencia de las almas al *pathos* violento se diferencia según los grados. Llega incluso a la posesión y el furor, la pasión arranca al hombre su centro de equilibrio.

La poesía conoce la alternancia entre una laboriosidad juiciosa y el exceso de la pasión. Hace inclinar la balanza en favor de la reflexión creadora.

Es inherente al canto la polaridad en que se temple el corazón. Vive en armonía su condición desgarrada. Asiste al exceso de su fuerza sin sucumbir al llamado. Introduce meditación allí donde impera el contagio. A diferencia de Platón³⁹.

“Y quien sin la locura de las musas llegue a las puertas de la poesía, convencido que será a fuerza de arte buen poeta, fracasa él mismo y su poesía, la del hombre cuerdo queda eclipsada por la de los transportados de locura”.

Ello da a la poesía el poder de ‘curar’ el alma en delirio. El canto libera las almas de la manía.

La *catharsis* es el núcleo móvil de la *Poética*. No se reduce a hacer parte de la definición de tragedia⁴⁰ y permite rebasar una mera concepción formalista.

La *catharsis* permite pensar la poesía unida al conjunto de sus efectos.

Ese sentido ‘efectual’ fue avizorado por Nietzsche: tradujo *catharsis* como descarga. La palabra desata un efecto ‘físico’. La tragedia despierta a la fusión, participa del acontecimiento en una comunicación allende barreras. De ahí el sentido religioso de la experiencia poética. Lleva el alma hasta el olvido de sí en que disuelve sus contornos.

La lectura nietzscheana no es un calco de la *Poética*. Quizá el *Nacimiento de la Tragedia* sea una crítica tácita de la visión aristotélica.

38 ARISTÓTELES. *Política*. España: Gredos. 8.7, 1341 b 32-1342 a 6.

39 PLATÓN. *Fedro*. España: Gredos. 245 a 5-8.

40 ARISTÓTELES. *Poética*. *Op. cit.*, 49 b 27-28.

Si la poesía abre al hombre la noche de la que viene, debe preservarle de su contagio. La poesía es purgación, prima la re-flexión sobre la comunicación disolvente.

En la descarga el *pathos* actúa sobre las pasiones. Se accede a un dominio desde el cual controlar la euforia que arrebatara.

Hay un paso entre la pasión que se sufre y el *pathos* que reflexiona. El poeta 'inventa' una emoción que permita dominar (purgar) la inconsciencia.

Quizá haya perdido la *catharsis* el sentido de trastorno que libera (por el que aboga Artaud en el teatro de la crueldad); gana a cambio un elemento sublimatorio, dispositivo de instrucción y de 'cura'.

Hemos hablado de acción. La *catharsis* problematiza la traducción, la palabra no resalta lo suficiente la anomalía de lo trágico.

El drama no crea acciones sino acontecimientos. Hierático, muestra lo que deslumbra. Un evento extraordinario que se sustrae al dominio de los hábitos.

"Ha sido una verdadera desgracia para la estética el que siempre se haya traducido la palabra drama por 'acción'. No es sólo Wagner el que se equivoca aquí; todo el mundo continúa estando en error. El drama antiguo tenía como mira incitar grandes escenas de *pathos*, excluía cabalmente la acción (la colocaba antes del comienzo o detrás de la escena). La palabra drama es de origen dórico: y según el uso dórico, significaba 'acontecimientos', 'historia', tomadas ambas palabras en sentido hierático. El drama más antiguo exponía la leyenda local, la 'historia sagrada' sobre la que reposaba la fundación del culto (por tanto no un hacer, sino un acontecer...)"⁴¹

Ese acontecimiento no es otro que la presencia de la muerte. La compasión (complicidad), el temor (la angustia), se sitúan ante ese contagio como ante el auténtico peligro. Es a ese 'parentesco' a lo que el alma teme, le suscita compasión al ser sufrido por otro. De la muerte 'sabemos' por la muerte del otro, ella despierta complicidad. El movimiento está magistralmente descrito en la *Retórica*.⁴²

En la tragedia el placer tiene dos caras: aquella que combina delicia y angustia y la que devuelve nuestros gestos a la armonía de los fines. Catártica, la poesía hace olvidar la soberanía que le mina.

41 NIETZSCHE, Friedrich. *El caso Wagner*. Aguilar. Obras Completas, No. 9.

42 ARISTÓTELES. *Retórica*. *Op. cit.*, B 8, 1385 b 13-1386 b 8: la compasión y B 5 1382 a 21-1383 a 12: el temor. Obra citada por García Yebra en el apéndice de la *Poética*. *Op. cit.*

A la autoridad del día la llama Aristóteles lo universal. El placer derivado de la *catharsis* obedece a que el hombre se separa del contagio y hace entrar el *pathos* en el sentido (dianoético).

Sin la purgación que salva de la semejanza, nada seríamos. Por eso no se reduce a una cura individual sino que tiene un sentido teórico. Se liga al conocimiento de lo universal por el que la existencia se asimila a los trazos del proyecto.

Dice la definición que la tragedia, mediante una serie de casos que suscitan compasión y terror, produce *catharsis*, es decir, alivia y purifica el ánimo de tales pasiones. Por consiguiente la *catharsis* es placer, es desahogo, es alivio, es liberación: alivio de aquel terror que atenazaba y mordía el corazón en la temblorosa espera de la catástrofe; desahogo de aquella compasión que, retenida antes y como congelada entre las sombras del oscuro destino, rompe ahora y rebosa frente a la catástrofe irreparable y así como los personajes ven ahora cada uno claramente el curso fatal de su propia vida, así en nosotros se enciende una luz nueva y el espíritu se restablece. Y así la *catharsis* es también clarificación y purificación: es el retorno del alma desde la incertidumbre a la certeza, desde el desconocimiento al conocimiento, desde la oscuridad a la luz, desde la turbación al orden y al equilibrio...⁴³

El olvido de lo que somos nos lleva a ser lo que seremos. En secreto el hombre sabe lo que pierde.

Al contrario, Nietzsche hace primar en la tragedia el placer del alma que se fusiona (placer que es incertidumbre, no-saber, angustia). Sabe, como Aristóteles, del imperio del día. En un instante soberano, el arte nos hace ver lo que perdimos y el por qué de esa pérdida. La poesía habita ese espacio sin dimensión de su soberanía. En medio de la angustia ya que toda soberanía se expía.

Angustia y complicidad llevan el drama hasta la cumbre. El héroe no llega hasta allí por azar sino empujado por el peso de su destino. El infortunio que le aguarda es su fatalidad. El drama trastoca el orden habitual al introducir al personaje en lo imposible trágico.⁴⁴

La existencia trágica comporta el paso regulado de la dicha a la desgracia: la presencia interrogadora de la muerte.⁴⁵

43 VALGIMIGLI, Manara. *Aristotele. Poetica*. Obra citada por Garcia Yebra en el apéndice de la *Poética*. *Op. cit.*

44 ARISTÓTELES. *Poética*. *Op. cit.*, 52 a 4.

45 *Ibidem*, 52 a 18-22.

La tragedia lanza al héroe en la noche por medio de la *peripecia*, la *agnición* y el *lance patético*⁴⁶. La complicidad y la angustia se derivan de esos tres acontecimientos, acción destructora y dolorosa (*Pathos*) que revela el peligro, la certeza de morir. El despliegue de la vida se suspende, abre una espera. El desenlace empuja hacia lo que no tiene nombre.

La trama se anuda al triple movimiento: la *agnición* compensa la sorpresa (*Peripecia*), introduce lucidez. Restablece la comprensión así como la aceptación trágica.

El acontecimiento invierte el efecto de las acciones. La *agnición* “introduce lucidez en la perplejidad”.⁴⁷ El poeta ‘imita’ acciones que al generar angustia y complicidad, arrastran al espectador a mirarse en ese espejo a fin de restablecer el equilibrio.

La poesía no tiene como objeto las emociones sino el acontecimiento. La cualidad emocional responde al carácter extremo de las ‘situaciones’. El cambio de fortuna se liga a las emociones (de los héroes, de los espectadores) expresión del efecto de contagio.

El *pathos* introduce lo conmovedor en lo inteligible. Es ahí cuando la pasión se hace instructiva. “*Pathos* e instrucción conjuntamente constituyen el valor característico de una narración bien hecha. Sospecho que Aristóteles entendía por *catharsis* exactamente esta combinación de emoción e instrucción”.⁴⁸

La compasión y el temor no son emociones ciegas. Cada una posee su ‘racionalidad’. Sobre ese *lógos* se funda la coherencia trágica.⁴⁹ Del mismo modo la *hamartia*⁵⁰ al atraer sobre sí la calamidad contribuye al discernimiento de la condición trágica en que se halla sumido el héroe.

Del tríptico *peripecia*, *agnición*, *hamartia* se derivan la compasión y el temor como efusión y comunidad. Permiten asumir como inteligible la condición trágica de la vida. “La composición de la trama juzga las emociones al llevar a la representación los incidentes de compasión y de temor, y las emociones purificadas regulan el discernimiento de lo trágico”.⁵¹

46 *Ibidem*, XL 52 a 22

47 RICOEUR, Paul. *Op. cit.*

48 REDFIELD, J. *Natura and Culture in the Iliad*. Obra citada por Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración*.

49 ARISTÓTELES. *Retórica*. *Op. cit.*

50 ARISTÓTELES. *Poética*. *Op. cit.*, 53 a 7.

51 RICOEUR, Paul. *Op. cit.*

Las emociones (*Pathos*) tienen un papel reflexivo, regulador, de discernimiento. En ello consiste la *catharsis*: al introducir las emociones como parte de la trama (necesidad, verosimilitud) se accede a una claridad del acontecimiento que nos abriga de su contagio. En ello radica el placer propio de la compasión y el temor así como su efecto 'purgativo'.⁵²

La posición de J. Redfield es bien instructiva: habla de la incidencia poética sobre la cultura. Incidencia crítica, el poeta problematiza el orden de los valores, ofrece una imagen de la desolación y el desorden de la vida. "El arte dramático parte de los dilemas y contradicciones de la vida, pero no promete resolverlos; por el contrario, el arte trágico alcanza su perfección formal más alta en el momento en que nos revela estos dilemas como universales, convincentes y necesarios".⁵³

La creación poética combina ambos niveles: el de operación coordinada de acuerdo a un fin y el del conjunto de sus efectos. Uno puede pensar sin traicionar a Aristóteles que el nivel 'artesanal' es subsidiario de las exigencias 'prácticas' a que somete lo poético.

La poesía no es un discurso acerca de la condición trágica de la vida, sino una acción real sobre los hechos, una 'actualización' de su condición extrema. Si el arte no fuera actualidad sería mera representación, discurso.

La poesía moviliza las pasiones en función existencial. Crea el espacio en que el hombre realiza su soberanía. Sólo la Mímesis lleva al hombre hasta su límite y en ese límite le hace abrir los ojos.

La Mímesis nos abre a un doble aprendizaje. Aprendemos lo que hemos olvidado, que era necesario olvidar. Aprendemos a la vez a olvidarlo. Pero aprendemos quizá que el arte entra en lo olvidado, asiste a su fisura, habita esa huella en la que dibuja un trazo. Ese trazo es el nuestro marcado con ironía e inteligencia como esa raya que marca la erección en el cuerpo tendido del cazador que figura en la pared de Lascaux.

Apéndice

Acerca de *éleos* y *phóbos*.⁵⁴

En definitiva, ¿Cuáles son las dos principales fuentes del arte dramático? ¿Acaso todos los autores dignos de ser considerados tales, no han declarado que dichas fuentes son el terror

52 ARISTÓTELES. *Poética*. *Op. cit.*, 53 b 12-13.

53 RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración*. *Op. cit.*

54 ARISTÓTELES. *Retórica*. *Op. cit.*, B 8 1385 b13 y 1386 b 8, B 5 1382 a 21 y 1383 a 12.

(*Phóbos*) y la compasión (*Éleos*)? Pues bien, ¿Qué es lo que puede despertar terror sino la representación del crimen triunfante? Y asimismo, ¿Qué puede causar mayor compasión que la descripción de una víctima inocente?

Marqués de Sade

1. *Éleos*

Com-pasión, *pathos* vivido con otro, el *éleos* funda la comunidad del sufrimiento.

Refiere el dolor a una experiencia de comunidad. Arranca el *pathos* de la esfera privada, lo eleva al rango de lo com-partido.

El *pathos* vivido con otro no es mero padecer. Es un diálogo, construcción de sentido en un movimiento lleno de humanidad.

En la tragedia el destino no es lo meramente anonadante. Al ocupar el lugar del otro uno hace pregunta de sí, la cuestión se levanta por encima del sufrimiento, pregunta por la comunidad de destino que la tensa.

Éleos pregunta por lo otro desde el lugar del otro.

Abre el sufrimiento a la reconciliación. No el olvido de lo que desgarró ni su anulación sino un llevar hasta lo humano. Por ello es la pasión trágica, la que el *mithos* debe tramar a fin de captarnos en el límite de su *moira*.

Éleos exige traspasar el umbral, el orden individual, nos hace ser comunidad. Señala a quien se acoge a la intensidad trágica. Por eso habla Aristóteles de elegir los auténticos pretendientes de la compasión.

Lo que reúne es el dolor, la ruina que amenaza. Lo que somos se tensa en la disolución, nos enlaza la comunidad de morir. ¿Hay una comunidad a la que pertenezcamos más que a esa? Morir es nuestro único huésped, nos vuelve comunidad hospitalaria.

Tragedia: comunidad de los que quieren aprender a morir.

El arte forma la comunidad de quienes quieren aprender a morir. *Éleos* vuelto creación en aquél que abre los ojos.

Gesto en que encarna la compasión, el arte acerca al contagio, abre la comunicación soberana y a la vez, velo del ojo, cuida de disolverse en lo mirado.

Éleos, arte de la distancia: se hace de proximidad y lejanía.

Lo terrible se vive como lo doloroso. Somos acechados por lo terrible. La compasión es la forma de enfrentarlo. Sin ella sería lo devastador.

Estamos abocados a la devastación. La compasión (el arte, la religión) permite ver ahí. Ese ver deja salir de la noche del animal de la que venimos.

Éleos: pensar en cuanto otros lo que tememos por nosotros.

La compasión restituye la proximidad. Cercanía que dramatiza la vivencia del tiempo: lo libera de la insípida sucesión de los hábitos. Se asocia con el impulso primordial a franquear. Funda el tiempo en cuanto instante soberano.

Éleos rompe con la resignación, otra forma de ser del compasivo. En lugar de superioridad, complicidad. En lugar de preservarse, exponerse hasta el fin. Cuando Rimbaud decía que la poesía surge de la compasión hablaba como griego.

Si la compasión nos hace temerosos es porque nos permite afirmar nuestra temeridad. Despiertos en comunidad, de cara ante la *moira*.

La compasión da del tiempo la inminencia de morir. Fractura la continuidad. Nos recuerda que no pertenecemos tan sólo a lo regulado por el cálculo que se asocia al trabajo.

Para durar ahí y hacer de la duración lo posible es preciso olvidar que somos esa otra comunidad, duración sin duración, comunidad de lo imposible.

Es por eso que decimos *Éleo* como recuerdo.

2. Phóbos

El temor es turbación, suspensión del juicio claro al amparo del día.

Lo que angustia es la inminencia de morir.

La angustia da al hombre la medida que lo guarda: la amenaza de la ruina.

La angustia dice el tiempo en la forma de lo inminente que quema.

Phóbos: encarnar el saber de morir donde se suspende todo saber. El saber se afirma en el olvido de morir. La angustia arroja en el no-saber.

Una vez suspendido todo poder, arrojados a ser hombres, extremo de poder que afirma la impotencia.

La impotencia soberana se afirma como belleza.

El *phóbos* nos abre ante el peligro, somos esa apertura irreductible (esa beance) que penosamente ha de conjurar la mentira del día.

Aristóteles piensa el peligro como la proximidad de lo temible. La tragedia recuerda al hombre que tiene razón para temer, el peligro es él, ansia de noche que lo ahoga.

La razón fue inventada para conjurar ese mal, a fin de fundar el olvido que sacia toda sed.

Otras pasiones: el odio, la ira, son señales del *phóbos*, anuncian el daño, su fuente. Somos la marca del acecho de lo temible.

Si *Éleos* da comunidad, saber con y del otro, *phóbos* enseña que estamos a merced del otro y tras él de lo otro.

Lo temible tiene la máscara del otro. El miedo es el otro como máscara. Apreensión sagrada que comunican el arte y la religión. Cuántas veces se da otro su máscara desnuda en nosotros lo que teme.

Lo que muere es lo que en nosotros hay de otro. El temor se cierra en la noche de otro.

El peligro es la impotencia ante la agonía de otro: supremo desafío del poder: cómo asistir a otro.

El erotismo es nuestra sombra iluminando el cuerpo de otro. Extraña luz, hecha de noche.

La religión es la invisibilidad, la huida del otro a una altura que hace temblar.

El *phóbos* patentiza un juego de fuerzas en el hombre, voluntad de poder. No tiene el sentido de un padecer. El miedo alude a lo que reacciona, lo que quiere subir hasta el acto. Dispositivo que nos divide entre los temidos y los temibles.

3. *Éleos* y *phóbos*

Éleos y *phóbos* se acoplan en *catharsis*.

La compasión reúne ante lo temible. Lo que nos hace estar recogidos afuera es lo temible mismo, la ruina que acecha, cuyo acecho somos.

Cada hombre es la ruina que lo acecha. Eso hace temblar; o reír, tiene mucho de comedia.

Por eso dice Aristóteles: lo temible mueve a compasión. La comunidad del sufrimiento se forma en el límite de lo temible, el cual da la medida.

Comunidad de soberanía, comunidad de quienes no tienen comunidad (Bataille).

Aunque uno se empeñe en dar la espalda a esa 'comunidad negativa' y se entregue a comunidades de olvido al amparo del día.

Si Aristóteles dice que el *phóbos* hace reflexionar y que ello lo distingue de la desesperación, es porque es angustia pensativa, gasto de pensamiento, retención de la angustia en lo que el pensamiento deja ver.

Phóbos introduce pregunta donde reina la razón instrumental, la indiferencia colmada de horror de los fines.

POESÍA Y MÍMESIS EN LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

Por: Carlos Vásquez Tamayo

*Aristóteles **Catharsis* **Eleos* **Phobos*
**Mímesis* **Mithos* *Poética

RESUMEN

La poética de Aristóteles gira alrededor de la definición de tragedia, y de un análisis de la construcción del *Mythos*, su contenido y sus exigencias formales. Así, la mimesis se liga a lo universal, lo verosímil y/o lo necesario; penetra en el plano de lo efectual, determinante en la consideración de lo trágico. De ello se desprende un diferencial platónico en la consideración de la *Mímesis*. El texto penetra el contenido de la *Catharsis*, término apenas mencionado en la definición de tragedia pero en el que se contiene la fuerza problematizada de la concepción aristotélica de la poesía. Al final se intenta relacionar dicha noción con el *Eleos* (compasión) y el *Phobos* (temor), que soportan el carácter comunitario del quehacer poético.

POETRY AND MIMESIS IN ARISTOTLE'S POETICS

By: Carlos Vásquez Tamayo

*Aristotle **Catharsis* **Eleos* **Phobos*
**Mimesis* **Mithos* *Poetics

SUMMARY

Aristotle's Poetics deals with the definition of tragedy and with an analysis of *Mithos* raising, its contents and formal requirements. According to him, *Mimesis* is joined to what is universal, verosimilar and/or necessary, and it presupposes the realm of effects, which is definitive when considering tragedy. Hence, it is possible to establish a difference with respect to the platonic description of *Mimesis*. The text also deepens *Catharsis* as a term merely mentioned in the definition of tragedy but of great weight in the aristotelean idea of poetry. Finally, it is attempted to connect *Catharsis* with *Eleos* (pity) and *Phobos* (fear) upon which the communitarian character of the poetical occupation rests.