

4. *Sentido de mimesis en Aristóteles.* *Mimesis* significa en Aristóteles conjuntamente *reproducción imitativa*, es decir: una síntesis de acciones artificiales y artísticas, de modo que las artificiales se ordenen a las artísticas y en ellas llegue la obra a su término *Poético*.

Y en este sentido son igualmente *poetas* los pintores, escultores, músicos y literatos; y Aristóteles aplica su teoría a pintores, a escultores, a músicos . . . aunque se dilate complacientemente en las producciones literarias. (Cf. *Poética*, cap. I, 15, 20; cap. II, 5; cap. VI, 25, donde llama a Zeuxis y Polignoto *poetas*.)

No define Aristóteles explícitamente en parte alguna qué deba entenderse por *mimesis* (*μίμησις*) y por *poiesis* (*ποίησις*); pero del contexto puede sacarse con relativa seguridad.

La interpretación propuesta se basa en dos conceptos perfectamente diferenciados en nuestros días: los de *artificial* y *artístico*.

Téngase, por fin, presente que artístico no equivale, ni muchísimo menos, a *bello*. Podrá haber cosas artísticas que no tengan la cualidad de bellas; y no fuera descabado decir —así en conjunto, y con ligeras reservas— que todo el estilo cubista cae dentro de la categoría de artístico y está casi totalmente privado de la calidad de bello. Pero determinar en concreto qué obras son exclusiva o predominantemente artísticas, y cuáles otras bellas, es asunto que no nos corresponde tratar aquí.

La *Poética* de Aristóteles no es tampoco un tratado sobre la "*belleza literaria*" o sobre las condiciones para que una obra literaria sea bella, sino un tratado sobre las condiciones que hacen posible una obra literaria *artística*, y secundariamente bajo qué condiciones será *técnica*, en el sentido de artificial, de artificios especiales

que se emplean para las obras poéticas, diferentes de los artilugios, artefactos o aparatos que se emplean para obras de carácter técnico, en sentido corriente: para una casa, para una máquina . . .

En nuestra traducción hemos empleado la frase *reproducción imitativa*, reproducción por imitación, imitación y reproducción para verter el doble sentido de la palabra aristotélica, fuera de los casos en que se toma esta palabra en sentido amplio y no estricto.

Que el problema de la *Poética* esté colocado en plan de estudio de los *artificios* técnicos ordenados y eficaces para la presentación *artística* de los objetos, y no para una presentación artística y bella a la vez, se conocerá, entre otros detalles que iremos notando, porque el término mismo de *belleza* sólo aparece una vez a lo largo de lo que de esta obra se nos ha conservado (1450 b 37); y jamás como punto de vista *básico*.

Además: el plan de la *Poética*, tal como lo esboza Aristóteles al comienzo mismo de la obra (1447 a), incluye solamente los aspectos de *qué es* la *Poética*, sus especies de obras, su peculiar virtud, modo de componer las tramas, argumentos o intrigas, "si se quiere que la obra poética sea bella", καλῶς εἶεν; y como a lo largo de la obra no se plantea jamás el problema de bajo qué condiciones especiales o suplementarias la obra poética será bella, se sigue que la belleza sobreviene automática y necesariamente si se ponen las condiciones para que una obra sea *artística*. Sólo en nuestros tiempos la filosofía comenzará a distinguir entre arte y belleza, y señalar valores exclusivamente artísticos que no caen dentro de la esfera de lo bello. Pero en Aristóteles y los griegos clásicos *arte* y *belleza* van fundidos, no *belleza* y *técnica*, estrictamente tomada.

## INTRODUCCION A LA POETICA

La operación *mimesis* incluye, por tanto, desde nuestro punto moderno de vista: 1, operaciones *técnicas*, artificios peculiares; 2, operaciones *artísticas*.

Y vamos a disponer bajo este orden nuestras consideraciones acerca de la *Poética* y su contenido, no sin haber antes dilucidado un tercer punto.

#### IV

### *Efectos propios del Arte en cuanto tal*

1. La *kátharsis* o purificación de los afectos. Dejando para la *Introducción técnica* la historia de las interpretaciones que de esta palabra se han dado, vamos a proponer aquí la que se deduce de ciertas ideas capitales de la filosofía aristotélica.

a) La reproducción imitativa versa, según Aristóteles, primariamente sobre *acciones*. Es decir: se trata, en primer lugar, de crear un clima *artificial* para las acciones, separándolas, de consiguiente, de los sujetos históricos en quienes se produjeron, mezcladas, fundidas con su vida individual, con sus pasiones concretas, con accidentes de lugar y tiempo, con defectos, con inconsciencia . . . La re-creación o presentación artificial consistirá en separar una acción o una gesta de tales contingencias y ofrecerla pura, monda, en su esencia simple y desnuda. Y para desligar una gesta de contingencias tales como la individualidad del sujeto en quien pasó o la hizo, para limpiarla de mil excrecencias importunas y circunstanciales, el medio mejor es que tal acción la haga *otro* sujeto, que no la realice la *persona* individual que la hizo, sino un *personaje*, un individuo despojado de su individua-

lidad y disimulado bajo una máscara. Tal es la faena del teatro: hacer de las cosas una simple *exhibición*. El espectáculo teatral verifica, de consiguiente, una cierta clase de *abstracción*, por la que se prescinde de la individualidad real y de sus accidentes, para dejar suelta, limpia, desnuda una gesta.

La artificialidad del teatro y de los actores, el clima artificial en que se reproduce imitativamente una acción o gesta histórica hace de base inmediata de sus componentes *artísticos*: trama o argumento (*μῦθος*), episodios, reconocimientos, nudo, desenlace . . .

*La reproducción imitativa (μίμησις) se hace, por tanto, en un ambiente artificial en cuanto a lugar y personajes: teatro y actores.*

De consiguiente: las reacciones afectivas de los espectadores tendrán que ponerse a tono con tal ambiente de artificialidad, para que ellos sean efectivamente *espectadores*, y no hombres corrientes sumergidos en el ambiente cotidiano, real, causal.

En efecto: así como el marco de un cuadro nos está indicando que el contenido encerrado en él hay que considerarlo como mundo aparte, en total desconexión causal con el mundo real, y los silencios que encierran una pieza musical nos dicen discretamente que la composición sonora a escuchar o que se acaba de escuchar no forma un bloque con los ruidos de la calle y con las tormentas de la naturaleza, sino un mundo sonoro aparte de todo lo *real*, de parecida manera el teatro y sus procedimientos, todos ellos artificiales programáticamente, nos están diciendo que el hombre no puede estar presente en ellos y tomar parte en los mismos en cuanto hombre *real*, corriente, societario, sino que debe comen-

zar por crear en sí esa modificación *artificial* que se llama *espectador* (*θεάτης*).

Por tanto: los afectos del espectador en cuanto tal tienen que tomar una forma, tono o temple especial, su tanto artificial, para que efecto y causa —afectos y espectáculo— estén a tono, y no suene uno de ellos, la obra teatral, en tono artificial y artístico, y el otro resuene en tono real, entitativo.

Por tanto: *purificación* de los afectos tendrá que significar por de pronto: tono o temple especial, artificial y artístico, remotamente *real*, lejanamente *natural*.

Esta *purificación* de los afectos se impone también a los actores, que no pueden reproducir imitativamente las cosas tal como pasaron, con su crudeza real, con su brutalidad entitativa. Por este motivo dirá Aristóteles que en las tragedias no han de presentarse las cosas o acciones “*con truculencia, ni infundirse miedo mediante espectáculos monstruosos, que no ha de buscar la tragedia el producir toda clase de placeres o afectos, sino los propios*”. (Cf. cap. 14, 1453 b 5-10.)

Es decir: nada ha de pasar *realmente* en el teatro; por tanto, ni las acciones de los actores ni las pasiones o afectos de los espectadores han de sonar en tono real, causal, como si se tratara de un suceso incardinado al orden físico, natural, real, ontológico.

*La causalidad o tipo de influjo del espectáculo sobre el espectador, las respuestas de sus afectos a las acciones de los actores no pueden ser reales, si han de ser teatrales y estar a tono con el espectáculo.*

b) Además: los actores reproducen imitando acciones de *esforzados*. Comencemos por notar que el término *σπουδαίος* junta en griego las dos significaciones de los

nuestros: *esforzado* y *bueno*; y que, según Aristóteles, la base vital para ser bueno éticamente es la de ser *esforzado* (*σπουδαῖος*). Y aquí mismo veremos que introduce entre los elementos *artísticos* el carácter (*ἦθος*), que es la modificación *teatral*, espectacular pura, que sufre la base *real ética* —esforzado, noble, decidido . . .—, para poder entrar con propio derecho y a tono en el teatro.

Más en especial: si distinguimos y dividimos en el carácter (*ἦθος*) una base o estrato fisiológico-real —el temperamento—, y otro estrato ético —la bondad—, diríamos que carácter se compone de temperamento *esforzado* y *rectitud* ética. Y caben dos casos: 1, en que el carácter actúe en el plano real, dentro de la vida individual y social de una persona, carácter enlazado causalmente con la naturaleza y con la sociedad humana mediante las leyes reales sociológicas —y en este caso no nos hallamos en plan teatral ni artístico, sino real y óntico—; 2, en que el carácter actúe en plan teatral, desvinculado del orden causal fisiológico, psíquico, social. Y naturalmente el carácter *ético*, tal como se ofrece y tiene que darse cual espectáculo en el teatro no poseerá los matices de *imperativo* categórico, de mandato inflexible, de causa final, que lleva adjuntos en el estado *real*.

Pues bien: al reproducir imitativamente *acciones de esforzados*, *gestas de buenos*, las reacciones sentimentales —de afectos sensibles y de sentimientos éticos— no han de ser las mismas, ni en realidad, ni en fuerza, ni en ímpetus causales, que cuando presenciamos dichas acciones en el mundo real, en el trato social.

Sería, pues, falsificar de raíz un espectáculo teatral pretender obtener de él respuestas éticas del mismo tipo que las que hay derecho a esperar ante un ejemplo o escarmiento *real*.

## INTRODUCCION A LA POETICA

De consiguiente: los sentimientos *éticos* —respeto a las leyes, temor a los dioses, amor a los padres, reverencia a los mayores . . .— tienen que sufrir una *purificación* para que puedan ser incardinados al teatro y, en los propios, el hombre tiene que poner una cierta medida para que reaccionen en plan teatral.

*La imitación (μίμησις) coloca los afectos —y sus causas: las acciones de los actores— fuera del plan real y natural de las acciones y fuera también del plan real de los imperativos éticos.*

De manera que, resumiendo, podríamos decir: *purificar afectos, anímicos y éticos, consiste en colocarlos fuera del orden real y causal.*

c) Pero no basta con esta condición *negativa* para obtener el propio y positivo sentido de la *kátharsis* aristotélica. Es preciso añadir la condición de “*término medio*”.

Para proceder en este punto por sus pasos, anotemos los siguientes: 1, término medio no tiene sentido sin extremos. Ahora bien: en la cuestión que nos ocupa, los afectos *extremos* son el terror ante lo tremebundo (*φόβος*) y la conmiseración ante lo miserable (*ἔλεος*).

Y en efecto: estos dos afectos forman los extremos en la cadena sentimental *real*, porque el terror ante lo tremebundo se experimenta y surge precisa y particularmente ante los Dioses o lo Divino, las potencias supernaturales, diabólicas, mágicas . . . que pueden disponer de nuestra *vida*, de nuestra íntegra *realidad*, a su talante y según sus ocultos designios, sin defensa posible por nuestra parte.

El *terror*, propiamente tal, constituye, por tanto, el extremo superior de los afectos reales, pues nos coloca

## JUAN DAVID GARCIA BACCA

ante el peligro de perder nuestra realidad a manos de las *causas reales supremas* o de la causa real suprema.

El extremo inferior corresponde al afecto de conmisericordia ante la miseria. Y nos sobreviene, como dice aquí mismo Aristóteles (1453 a), al caer en cuenta de que por ser *semejantes* al desgraciado nos puede sobrevenir lo que a él le está pasando. Y esta *semejanza* llega a todos los puntos, pues por ser reales y cosas de la naturaleza física nos puede pasar todo lo que pueda pasarle a la piedra, al árbol, a las bestias; además de que, por ser semejantes a los demás hombres, pueden sucedernos todas las desgracias del orden social.

La *semejanza en realidad* constituye el fundamento real del afecto ínfimo o extremo inferior, que es el de la *conmisericordia*; mientras que nuestra *inferioridad* frente a Dios, a los Dioses y potencias mágicas o sobrenaturales hace de fundamento del otro afecto extremo: el de terror por lo tremebundo. Y entre *Dioses* y *ser natural*, extremos en el orden del ser, está colocada la realidad humana. Y de esta su colocación intermedia surgen los afectos: unos hacia los extremos en cuanto tales, y otros, que, por técnicas convenientes, tenderán a mantenernos alejados de tales extremos para así asegurarnos un dominio sin peligros para nuestra realidad.

Ahora bien: es claro que en *realidad de verdad* no podemos evadirnos de los efectos e influencias de los dos extremos reales en el orden del ser: Dioses y realidad física. Y por ambos podemos echarnos a temblar de pies a cabeza en nuestra realidad. Y aun dicen que tal temor es principio de la sabiduría.

Con una frase de Heidegger diría que los afectos: *temor* ante lo tremebundo y *compasión* ante lo miserable nos descubren que nuestra realidad está, por constitución,

## INTRODUCCION A LA POETICA

condenada a muerte; es realidad *en trance de muerte* (*Sein zum Tode*).

No interesa aquí si habrá algún medio *real* para evadirnos de la peligrosidad de tales extremos, algo así como una posición de fiel de balanza o línea de equilibrio en que, aun y siendo reales los extremos y sus tirones o atracciones, no tengamos que caer de parte de ninguno de ellos. Que ésta sería cuestión eminentemente ontológica.

En la ética descubre Aristóteles el mismo problema. Cada virtud tiene, como es claro, su contenido propio, su plan de actos específicos —que con unos actos se practica la lealtad y con otros la justicia; que unos son los actos característicos de la humildad y otros los de la valentía . . .—; empero, como la virtud tiene que ser practicada por un *hombre*, es decir: por un ser *intermedio* en la escala de los seres, habrá que practicar las virtudes según un *término medio* que no descentre al hombre, haciéndolo caer hacia el Absoluto, por una práctica desmesurada de la virtud, o hacia el extremo inferior, hacia lo animal puro y simple o hacia lo físico. Y este *término medio* (*μέσον*) entre exceso (*ὑπερβολή*) y defecto (*ἔλλειψις*) hace que la práctica de la virtud sea *humana* y un *bien para el hombre* (*ἀνθρώπινον ἀγαθόν*).

(Recuérdese que para Platón no existe tal imperativo moral de conservación del hombre, o de término medio; porque todo, todo, tiene que estar convergiendo y ordenándose hacia el Absoluto, en plan de virtudes teológicas, como dirá la teología cristiana, hacia una reabsorción en Dios con pérdida de la individualidad y aun del tipo de realidad humana. Si esta tendencia llega o no a realizarse es cosa distinta.)

Y así, siguiendo este plan, señalará Aristóteles para cada virtud los extremos que debe evitar: valentía, entre cobardía y temeridad; magnificencia, entre despilfarro y avaricia, etc.

Pues bien: si las acciones, para que sean *morales* tienen que permanecer y moverse por esa línea de equilibrio entre exceso y defecto, la *reproducción imitativa* de ellas tendrá que estar sometida a parecida norma: caminar por un límite o término medio entre dos extremos.

Y los extremos son ahora aquellos afectos que tocan con los tipos extremos de *realidad*: lo tremebundo y lo miserable, el ser absoluto y el ser físico material; y las reacciones o impresiones realísimas que de sus respectivos contactos nos provienen son el *terror* o temor reverencial, y la *conmiseración* o *compasión*.

La *reproducción imitativa trágica*, forma suprema, según Aristóteles, entre las formas literarias, intenta precisamente fijar ese *límite* (*περαίνουσα, πέρασ*) que pasa por en medio de esos dos extremos (*διά*): *terror* y *conmiseración*; y cuando lo consigue, llegando así a liberar a las acciones reales de su gravitación hacia tales extremos, da a los afectos de *terror* y *conmiseración*, y a todos los demás en cuanto parecidos a ellos o próximos a ellos, un temple o estado de pureza, su *tono artístico* (*κάθαρσις*).

De manera que la célebre frase aristotélica: *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τοιούτων παθημάτων κάθαρσις* no creo deba entenderse, salvo mejor opinión, en el sentido de que precisamente afectos tan *realísimos* y extremosamente eficaces como *terror* ante lo tremebundo y *conmiseración* ante lo miserable, sean los que, con su intervención *real*, purifiquen los demás afectos, porque tales afectos extremos muy más purificarían experimentados en actos: específicamente religiosos o de culto, éxtasis, trance, mis-

terios, que en una *representación teatral*. Ni se pretenderá que el valor de una tragedia consista y se cifre en el grado de intervención del afecto de terror real ante lo tremebundo. Recuérdese que lo artístico se funda sobre lo artificial, y que, por tanto, terror y conmiseración han de haber experimentado ya de antemano una transformación *artificial* para que puedan entrar en una obra artística. Y parecidamente el afecto de conmiseración—el sentirnos echados en un mundo desconsiderado que a todos los seres trata de igual manera, bastando para ello que sean reales y físicos— no tiene que entrar en ninguna obra de arte, ni como causa ni como efecto, pues tal afecto haría muy mayor efecto en el orden extraartístico, en la vida real.

Es preciso que tanto terror como conmiseración hayan sufrido una artificialización para que puedan entrar en la obra de arte y hacer efectos artísticos, y no religiosos ni de moral societaria.

En sus *Problemas* (873 b 22) se sirve Aristóteles de una frase que pudiera alumbrarnos tal vez lo que aquí intenta decir, a saber: *κουφίσεσθαι πάθους*, “aligerar las pasiones”. Y se aligera una cosa quitando peso, el peso de lo real; pues bien, la reproducción imitativa, por no ser ni acción directamente real, ni copia servil de lo real, sino acción artística, tendrá que operar ese aligeramiento, soltando el lastre o peso que nos atrae hacia arriba, hacia lo Absoluto, y el que nos tira hacia abajo, hacia la realidad física de que estamos hechos en gran parte de nuestro ser.

Y si Aristóteles hubiera conocido la teoría de la gravitación tal como la sabemos desde Newton, tal vez hubiera dicho metafóricamente que se trata de andar por la superficie y líneas de nivel que hay entre dos astros,

línea y superficie en que se contrapesan las dos atracciones, en que los dos astros son lo Tremebundo y lo Miserable, y la línea de nivel en que sus atracciones reales se contrarrestan y anulan es precisamente el límite o término medio (*πέρας, περαινουσα*) inventado por la función estética, por la obra artística.

Pero Aristóteles, hijo de médico y aficionado a cuestiones naturales, transportó de la medicina el término de *purificación*, y por una metáfora lo aplicó a cuestiones de estética pura. Tal sostiene J. Hardy en su magnífica edición de la *Poética* (Edic. Guillaume Budé, 1932), y lo apoya con numerosos testimonios de Aristóteles mismo y de otros autores.

En efecto: la purificación o purgación, en cuanto operación medicinal, consiste en aligerar el cuerpo de humores pesados, de cosas indigestas, volviendo al organismo, mediante ella, a ese funcionamiento normal en que nada se nota, en que uno se siente ligero, sutil, ágil; y cita entre las cosas que hacen semejantes efectos de purificación o purgación no sólo los "*purgantes*" sino ciertas clases de melodías (Cf. *Política*, libro VIII, 1341 b 32 sqq.), y de ellas dice que *purgan* (*κάθαρσις*), o sea que *aligeran placenteramente* (*κουφίσεσθαι μεθ' ἡδονῆς*). Purgación o purificación significa, pues, en sentido directo: *liberación del peso de una realidad que se nos está volviendo pesada*. Y tales realidades pesadas podrán pertenecer a muchos órdenes —fisiológico, pasional...—; empero siempre purgación o purificación conservará el sentido fundamental de liberarnos del peso de lo que se nos esté haciendo pesado.

Ahora bien: los pesos pesados en el orden total de la realidad son lo *Absoluto*, y lo *natural*; y se nos vuelven pesados cuando los notamos como terroríficos o

## INTRODUCCION A LA POETICA

tremebundos, como miserables o maléficos. Se requiere, pues, una purgación o purificación que nos libre de ellos, no en cuanto tales, sino en cuanto pesos pesados, en cuanto realidades temerosas. Y la obra de arte, mediante las acciones de reproducción imitativa, ha de conseguir y hacer en nosotros tal efecto: aligerarnos, por purgación, del peso indigesto de semejantes pesadísimas realidades.

Y con esto queda señalado en qué consiste el *término medio* a conseguir por las obras de arte: estar por unos momentos viviendo sin experimentar la atracción de la realidad suprema y sin caer atraídos por la realidad de lo contingente. Y tal estar es un peculiar existir en *aligeramiento placentero*.

Por fin: en el lugar citado de la *Política* dice Aristóteles que los cantos *purificatorios* o melodías purgantes proporcionan un "gozo inofensivo", mientras que las pasiones reales en plan de hacernos sentir su realidad y la realidad nos descuartizan, destrozan, inquietan y perturban, violentan y violan.

Por esto en la definición de la tragedia (1449 b) he traducido la frase célebre: δι' ἑλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν, por "imitación que determine entre conmisericordia y terror el término medio en que los efectos adquieren estado de pureza", notando que περαινουσα concuerda con *mimesis* (μίμησις), que es su sujeto propio aun desde el punto de vista estrictamente gramatical. Y es claro por lo dicho que terror y conmisericordia no pueden ellos purificar o purgar a los afectos, pues hicieran lo inverso: cargarlos de su realidad, bien desagradable por cierto, pues de lo Absoluto ofrecen el aspecto de tremebundo, y de lo físico el de contingente o expuesto a toda clase de accidentes, que es

la sustancia de ser miserable. Conmiseración, pues, y terror hacen de extremos; así como en la *Ética* cada virtud está amenazada por dos extremos y tiene que funambular cuidadosamente, *prudentermente*, entre ellos.

Y habla aquí Aristóteles de "*afectos tales*", τῶν τοιούτων παθημάτων; es decir: de los afectos en cuanto participan de lo terrorífico y de lo maléfico, es decir: de los afectos en cuanto delatores del peso de lo real, cada afecto con el peso propio y con sus peculiares maneras de hacerse pesado y hacernos notar su peso. Así: la tristeza, el amor, la ira, la envidia . . . todos los afectos y pasiones pueden hacérsenos más o menos pesados, importunos, molestos, "*reales*". Y de esta sensación de realidad bruta, brutal y en bruto que nos pueden proporcionar los afectos y las pasiones podrá aprovecharse la ontología, la ciencia de ser en cuanto tal; y, por ejemplo, Heidegger dirá que los afectos o sentimientos en cierto temple (*Stimmung*) son precisamente los que nos proporcionan el aspecto de "*que somos*", el de nuestra realidad como peso (*Last*) (Cf. *Sein und Zeit*, pág. 134 sqq.), la respuesta impresionante y directa a la cuestión de "*si somos o no somos*", a la cuestión de existencia, en términos clásicos. Pero lo que tiene importancia en ontología, por ser ciencia del ser, de "*qué es*" tal o cual ente y de "*si lo es*", no la tiene, y aun es inconveniente en otras actitudes, por ejemplo en la estética o artística, donde se trata precisamente de aligerarnos del peso de nuestra *realidad*, de hacer que nos sintamos existir y ser reales sin sernos pesados a nosotros mismos. Y tal efecto, en cierto aspecto antiontológico, es el peculiar del arte y de sus obras, y con él y ellas se consigue quitar a nuestra existencia su temple o tono de *pesada*, de realmente pesada, mediante esa acción que se llama imita-

ción, o más largamente, reproducción imitativa. Y ¡quién sabe si con semejante purgante, con el purgante del arte, se pudiera purificar el alma moderna de ese humor pesado, de ese peso de la existencia, que pesa y vuelve pesada la filosofía heideggeriana! Pero quédese este punto aquí.

Por fin: la frase "*adquirir estado de pureza*" no debe entenderse en sentido moral, pureza como virtud o como valor, pues precisamente el arte ha de tender a purgar y aligerar los afectos morales —la pasión por la justicia, la pasión por la gloria de Dios, la pasión por el deber en general . . .— de ese su peso de realidad, de su importunidad, responsabilidad; hacer que, siquiera por unos momentos, nos dejen en paz. De ahí ese sutil matiz de *amoralismo* —en sentido meramente negativo, no contrario— que lleva en sí toda obra de arte, sobre todo cuando trata de temas de suyo tremebundos y dolientes.

2. *El placer propio de la obra de arte.* "No se ha de buscar sacar de la tragedia cualquiera delectación, sino la suya propia. Y puesto que el poeta debe proporcionar precisamente ese placer que de conmiseración y temor mediante la imitación procede, es claro que esto precisamente habrá de ser lo que en los actos de la trama se *ingiera*." (Cap. 14, 1453 b 10 sq.)

Y Aristóteles habla frecuentemente de "*placer propio o casero*" de cada especie de obra artística. (Cf. cap. 23, 1459 a 20; cap. 26, 1462 b 10 sq.) *οικεία ἡδονή*.

¿En qué consiste, pues, el placer propio de una obra de arte?

a) Notemos en el texto transcrito que si bien es cierto que la primera frase habla explícitamente de la tra-

gedia, la segunda pone un principio general, a saber: “que el poeta debe proporcionar precisamente ese placer que de conmiseración y temor mediante la imitación procede”, τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν; y que la trama de los actos o el argumento habrá de estar hecho de manera que produzca tal placer mediante tales medios.

Es evidente que, según lo dicho, el placer proporcionado por una obra de arte habrá de tener un cierto matiz de *artificialidad*, pues la obra de arte no se hace para disponer de un duplicado exacto de lo real, sino para tenerlo y gozarlo de otra manera.

Ahora bien: el estrato o estadio de artificial o técnica es sólo preliminar al estadio artístico; y pudiera uno proporcionarse modos de gozar de un placer *artificialmente*, mediante artificios más o menos sutiles y eficaces. Así Nerón gozó del placer imperial y semidivino de la destrucción de Roma; placer semejante al del Dios del Antiguo Testamento al enviar el diluvio —sentimiento del propio poder y dignidad frente a los inferiores—, *artificialmente*, según un plan preparado y amañado.

Empero, para que un placer no sólo esté en plan diverso y con gusto diverso del *natural*, sino además tenga el *artificial* y, sin detenerse en él, adquiera el gusto o sabor *artístico*, es menester emplear, como dice aquí Aristóteles, dos medios específicos: a.1) la acción o procedimiento de *reproducción imitativa* (μίμησις), tal como queda explicada, y b.1) el *temor y la compasión*, φόβος, ἔλεος, haciendo que el placer *natural* —fuerte en realidad, pesado y lastrado de lo real, bruto a veces, brutal otras, y siempre en bruto— se levigüe, destile, purifique y aligere colándolo, tamizándolo, a través de la compasión y el temor y mediante la imitación. Y estas operaciones

## INTRODUCCION A LA POETICA

de tamización actúan en este orden: “*de conmiseración y temor mediante imitación*”. Expliquémoslo, como consecuencia de lo dicho anteriormente.

b) El poeta ha de ser *creador* (*ποιητής*) de nuevos deleites, en el sentido de deleites *naturales* gozados *artísticamente*, puesto que, por desgracia, no puede ser creador, en el sentido de inventor íntegro de deleites, sacándolos de la nada —que entre los griegos ni se sospechó eso “de creación de la nada”—; no le quedan, pues, más recursos que transformar el *modo* o *calidad* —no la cualidad, la especie— de los deleites, pasiones, afectos . . . Para gozar o sentir lo natural en cuanto natural no es preciso salirse, sino al revés, entrarse en lo natural; la modificación que el poeta *clásico* —y de éste tratamos— introduce en lo natural consiste y se cifra en quitar a lo natural su fuerza brutal y en bruto de realidad *pesada*, insistente, importuna; y para conseguir este primer efecto de dejar el vino sin heces, lo real sin pesadez, se emplea ese tamiz que son los afectos de *terror* y *conmiseración*, tomados no en su natural estado —que entonces fuera agravar y apesadumbrar las cosas con el peso tremebundo de lo Absoluto o el peso desagradable de lo contingente—, sino en estado de purificación mediante la imitación. De manera que la operación poética de reproducción imitativa comienza por colar y purificar los afectos más reales, y que ponen realidad en todos los demás a medida y proporción de su participación en ellos — que son los de *conmiseración* y *terror*, y, una vez levigados y aligerados éstos, lo quedarán todos los demás si por ellos pasan, es decir: si se los tamiza en punto a realidad absoluta (componente de terror que incluyan) y realidad contingente (componente de miseria que encierren).

El proceso de destilación poética: terror y compasión tamizados mediante imitación poética, todos los afectos tamizados mediante terror y conmiseración previamente tamizados ya, deja al fin un deleite, pasión o afecto natural cualquiera en plan artístico y con el gusto propio de la obra de arte, del tipo de reproducción imitativa — reproducción trágica, reproducción épica . . .

Y este sabor a *término medio* en punto a realidad es el que, según Aristóteles, debe adquirir toda obra de arte por ser tal.

En cambio Platón nos recuerda, con una cierta complacencia no disimulada en el *Ión*, y explícitamente declarada en la *República*, que el valor propio y la función auténtica del arte ha de ser la contraria: elevar al grado supremo la sensación de realidad incluida en el afecto "*terror ante lo tremebundo*", y comunicar a todos los afectos esa carga de realidad absoluta, para que así graviten sin remedio y aceleradamente en dirección hacia la Idea de Bien, hacia el Absoluto.

En efecto —y lo dejo aquí en forma de alusión—, nos cuenta Platón en el diálogo *Ión* que el rapsoda Ión confesaba orgulloso: "*que con mis propios ojos veo a veces cómo se levantan de la gradería, cómo gritan, con qué terribles miradas me miran, cómo se conmueven a mis palabras*" (535 E), es decir: sus recitales, de Homero sobre todo, degeneraban en tumulto. Y Platón no critica estos efectos, tiende más bien a exagerarlos por *sublimación*, haciendo caer en cuenta a Ión que son efecto de endiosamiento (*ἐνθεος*), de posesión por las Musas, de magnetismo divino. (*Ibid.*, 533 D - 536 D.)

Y en la *República* (595 sqq.) critica a los poetas porque su *imitación*, la acción por la que crean sus obras

## INTRODUCCION A LA POETICA

de arte, resulte y se quede confinada en ser *imitación de apariencias* (φαντάσματα. Cf. *ibid.*, 598 B), no de la realidad de verdad (ἀλήθεια) y menos de la *Realidad de Verdad*, de la *Idea de Bien*, centro realísimo de la verdadera vida en la Ciudad ideal, “que no es de este mundo”. (*Rep.*, libro IX, 592 B.)

Todos los seres se hallan, según Platón, *impelidos* (ὄρμη) y en *ascensión* (ἐπίβασις) hacia lo Absoluto, hacia el Único ser con seguridad (ἀνυπόθητος); y este centramiento en la Realidad absoluta hace que no lo tengan en sí mismos. De consiguiente, tanto seres, como virtudes, como obras de arte, todo tendrá que estar sometido a esta condición de convergencia en lo Transcendente; y, por tanto, una imitación de lo que es ya de suyo imitación (μιμήματα), imagen (εἰκῶν), sombra (σκιά) de lo Absoluto será desviación del orden absoluto, pérdida de ser, sin ganancia de ninguna clase.

La medida de la belleza la da, de consiguiente, la cantidad de realidad absoluta que en cada cosa se pueda poner: *la carga de Absoluto*. Aquí el terror ante lo Tremebundo no sólo no purga la realidad, sino que la recarga, y sólo la purga o purifica del tipo inferior de realidad, que más que realidad es sombra de la única y auténtica: la Idea de Bien.

Por el contrario: en Aristóteles todo el orbe de los seres no converge en el Absoluto —que cuando más hace falta como primer motor del universo físico, en cuanto que el universo no es íntegramente un ser natural, que si lo fuera no hiciera Dios falta alguna—; la ética, como se dijo, está trazada en plan humano, centrada en el *bien humano*, en el término medio; y, de

JUAN DAVID GARCIA BACCA

consiguiente, su estética exigirá que se purifique y purgue lo real de todo exceso y defecto, de pretensiones desorbitadas, de terrores y temblores.

Pero las cosas no terminan aquí.

*La Poesía como término medio entre  
Filosofía e Historia*

En el Capítulo 9 de la *Poética* se halla una de las más famosas sentencias de Aristóteles acerca de las relaciones entre Poesía, Filosofía e Historia.

*“No es oficio del poeta”, dice Aristóteles (1451 a 35; 1451 b 10), “el contar las cosas como sucedieron, sino cual deseáramos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o necesidad.” “Y por este motivo la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal; y la historia, por el contrario, de lo singular.”*

Para interpretar correctamente este pasaje fundamental en la teoría aristotélica, notemos por su orden los puntos siguientes:

1. *La poesía ocupa el término medio entre filosofía e historia.*

Ya hemos visto, y es sobrado conocido, que la teoría del término medio es característica en la filosofía entera de Aristóteles; e igual se aplica y decide en lógica —con la teoría silogística centrada en el “término medio”— que en ética, donde *“in medio consistit virtus”*

—“la virtud está en el medio”—; y acabamos de ver que la purgación o purificación estética de los afectos consiste en colocarlos en un *término medio en punto a realidad*, punto alejado por igual de la Realidad absoluta y tremefaciente y de la realidad contingente, causa de nuestras cotidianas miserias y de las de nuestros semejantes.

Pero en la sentencia últimamente citada Aristóteles plantea el problema general de las relaciones entre Poesía, Filosofía e Historia, y vamos a ver que su opinión está parecidamente guiada por la norma del término medio.

1.1) *Primer término medio: lo fáctico, lo optativo, lo necesario.*

Puestos en plan y punto de vista de la *realidad* o existencia las cosas, en general, pueden ser reales o bien por manera de simple *hecho, de facto*, o por manera de *necesidad*. Y esta disyunción es metafísicamente perfecta y cerrada, pues equivale a la de ser contingente y ser necesario. Así que desde el punto de vista estrictamente metafísico no hay término medio alguno entre *realidad de hecho* y *realidad por necesidad*.

Y la poesía no pretende hallarlo bajo tal punto de vista, pues precisamente intenta evadirse de lo real y sus tipos, no por intromisión o invención de otro tipo de realidad, sino por simple *evasión*. Ahora bien: desde siempre, y no digamos sólo desde Heidegger, los afectos y sentimientos han tenido el privilegio de descubrirnos el aspecto de realidad de las cosas y de nosotros mismos, y descubrirlo en su brutal realidad, y en el grado de dureza correspondiente. Los afectos nos descubren y señalan el “*que es*” de las cosas, mientras que las ideas, conceptos, definiciones nos declararían sus “*qué es*”, sus esencias.

## INTRODUCCION A LA POETICA

Los afectos, pasiones, sentimientos . . . , colocados en plan *natural* servirían para la faena ontológica estricta de descubrirnos si una realidad es o de *simple hecho* —extremo inferior— o de *derecho y necesidad* —extremo superior. Y es claro que en tal plan no entran en la estética sino como extremos a evitar, cosa que quedó ya largamente declarada.

Empero, cuando los afectos se libertan de esos “*terribles vínculos del ser, en la bellamente circular cárcel de la Verdad siempre preso*”, como decía Parménides (Cf. *Poema ontológico*, traducc. del autor, Edic. Univ. Nac. de México, 1942, pág. 14), descubren un original tipo de trato con la realidad que es el *optativo*, el de “*ojalá*”, el de los paraísos de hadas. Y ese peculiar *deseo*, que no es de lo real presente ni de lo necesariamente realizado o realizable, sino de lo que nos gustaría, de lo que optaría cada afecto de dejarle a él la faena de hacerse su universo —que un mundo peculiar deseara para sí el amor; otro, el odio; otro, la pereza . . .—, constituye una manera de *término medio*, de orden estético, por el que nos evadimos de la disyunción sin término medio entre *realidad fáctica* y *realidad necesaria*.

Y como la imitación poética debe guiar puntualmente por ese término medio que va sorteando lo Tremebundo (realidad necesaria) y lo Miserable (realidad fáctica), nos viene a decir aquí Aristóteles que los afectos puestos a desear, *oña yévoiro*, o cambiar la *cualidad* (*oña*) de lo real, nos colocan en el término medio de trato con lo real, en el comportamiento o actitud *estética pura*, frente a la realidad y sus tipos.

Ahora bien: la *Historia* se ocupa de lo real *de hecho*, de exponer las cosas tal como pasaron y como le pasan

a lo más contingente que es el individuo, la cosa suelta (*ἐκαστον*), expósito entitativo a todas las miserias; extremo real a evitar estéticamente. Y por su parte, y por carta de más, la *Filosofía* tiende a descubrirnos y tratarse con las cosas eternas, inmutables, necesarias —o como decía solemnemente Platón: “*filósofos son los capaces de estar en contacto con lo eterno, lo idéntico, lo inmodificable*”, *φιλόσοφοι οἱ τοῦ αἰεὶ κατὰ ταῦτά ὡσαύτως ἔχοντος δυνάμενοι ἐφάπτεσθαι* (*República*, libro VI, 484 B)—; entre estos dos extremos entitativos, y sus correspondientes conocimientos y tratos, la estética, la *Poética*, ha inventado otro, que, sin meterse a discutir la disyunción filosófica, se evade de ella, y mediante tal evasiva se coloca en un término medio, donde los afectos recobran o adquieren *estado de pureza*. Tal término medio —ametafísico, ahistórico— se llama “interpretación y vivencia *optativa* del universo”.

El poeta es, pues, en cierto sentido, “*varón de deseos*”. Y es, sea dicho sin intención de injuriar a nadie, el que nos ha creado paraísos más deseables.

Se corresponde, pues, perfectamente esta afirmación aristotélica acerca de la posición intermedia de la *Poética* entre la Historia y la Filosofía con la de que la tragedia, *modelo* de producciones poéticas, ha de procurar guiar los afectos por una línea de equilibrio, equidistante de lo Tremebundo y de lo Miserable, haciendo así que los afectos se purguen de terror y de *compasión reales*.

1.2) *Segundo término medio: verosímil, como término medio entre verdad y falsedad.*

De nuevo: la disyunción entre verdad y falsedad no admite término medio alguno si nos colocamos en plan estrictamente filosófico. Pero como la *Poética* se ha pro-

puesto programáticamente evadirse, sin discutir, de lo entitativo y sus órdenes y ordenanzas, por esto inventó la verosimilitud, *εἰκός*, que, si, en cuanto palabra, parece decir o expresar “*semejanza*” con lo “*verdadero*”, en su original significado pretende otra cosa que expresó Aristóteles de insuperable manera al decir: *προαιρεῖσθαι δὲ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα*, “*es preferible imposible verosímil a posible increíble*” (cap. 24, 1460 a 25-30); de manera que las nociones de imposible y posible, tomadas en su estricto sentido filosófico, y tal como se descubren y persuaden a la razón (*λόγος*), no bastan ni se ajustan a las exigencias de un sentimiento libertado por la imitación poética de toda sujeción a lo real en cuanto tal. Y así puede suceder que lo posible convenza a la razón, y resulte increíble para el sentimiento, y que, por el contrario, algunas cosas parezcan imposibles al entendimiento y que, con todo, resulten creíbles a ciertos afectos. Esta disyunción y separación entre *posible-imposible, creíble-increíble* —de modo que, contra las racionales exigencias, no vayan necesariamente unidos posible y creíble, imposible e increíble—, son las que aprovecha el sentimiento, puesto en plan de evadirse de lo real y de lo racional, para hacerse con un término medio, o dominio neutral frente a ontología, metafísica, lógica, ciencias . . .

Lo verosímil se define, por tanto, en relación a los sentimientos purificados estéticamente, purgados de terror y conmiseración, es decir: libertados del peso de lo real.

1.3) *Tercer término medio estético: lo maravilloso e inexplicable.*

“En las tragedias”, dice Aristóteles, “hay que emplear lo admirable; pero en la epopeya, por no ver con vista de ojos a los actores reales, es posible, y aun mucho mejor, servirse de lo inexplicable, pues de lo inexplicable sobre todo suele engendrarse lo admirable.” (Cap. 24, 1460 a 10 sqq.)

Los dos extremos entre los que se hallan colocados, en cierta manera, lo maravilloso y lo inexplicable, son: *extremo inferior*, lo vulgar, corriente, natural, cotidiano, falto de sorpresas, asegurado por usos, costumbres, rutina, recetas . . . , es decir: por la pura y simple *experiencia*; y hace de *extremo superior* lo racional, lo científico, lo sabiamente conocido (λόγος, ἐπιστήμη, σοφία).

Al pretender, pues, Aristóteles señalar la empresa (ἔργον) u obra peculiar de la tragedia y epopeya —sus géneros preferidos—, dijo que debían (δεῖ) emplear lo admirable o lo maravilloso y lo inexplicable (ἄ-λογον, irracional) como recursos propios, que los de la razón fueran silogismos, figuras demostrativas, definiciones, divisiones . . .

Ahora bien: lo admirable y lo inexplicable no produjeran en la razón del sabio y del científico placer alguno estable, sino tan sólo cosquilleo, intranquilidad, acuciamiento . . . , sentimientos que incitan a deshacer lo antes posible lo desconcertante que halla la razón en lo admirable y en lo inexplicable.

En cambio: en los sentimientos purgados de exigencias reales, y, por tanto, alejados de la órbita de la metafísica, lo admirable y lo inexplicable son causas de sutiles y saboreables deleites. “Lo admirable es deleitoso”, dice aquí mismo Aristóteles.

Mantener, pues, en vilo lo inexplicable, y mantenerlo contra la atracción constante de la razón, facultad

permanente del hombre, sostener decididamente, programáticamente, durante una obra entera, lo inexplicable sin dejarse caer por la pendiente de lo racional, son faenas propias de la *Poética*, sólo ejecutables por sentimientos purificados del lastre que los haga caer pesadamente sobre la pesada realidad.

Y ahora resulta factible dar una interpretación suplementaria de aquella frase aristotélica: "*la poesía es empresa más filosófica que la historia* (1451 b 5), porque si la filosofía comienza a engendrarse con la admiración (*θαυμάζειν*), aunque en ella no se detenga, sino, por el contrario, la deshaga en beneficio de la racionalidad, la *Poética* se detiene en lo admirable, y hace de ello un recurso suyo; de manera que por este cultivo de lo admirable y de lo inexplicable se halla habitualmente en el origen vital de la filosofía, siendo, por ello, más filosófica que la historia, que ante lo milagroso se desconcierta y lo constata como simple *hecho*.

1.4) *Cuarto término medio poético: el universal poético.*

Al dar razón Aristóteles de por qué la *Poética* es más filosófica que la historia, dice: "*ya que la poesía trata sobre todo de lo universal; y la historia, por el contrario, de lo singular. Y háblase en universal cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual*". (1451 b 5 sqq.) Por sola esta frase parecería que la faena de la poesía se asemeja peligrosamente a la de la ciencia, cuyo objeto es lo universal: las conexiones universales, válidas necesariamente o cuando menos probablemente, los conceptos universales . . .

Para dar de este pasaje una explicación aceptable, o cuando menos sugerente de otras más acertadas, propongo al lector los puntos siguientes:

a) distingue Aristóteles entre "posible" y "posible según verosimilitud", δυνατά κατὰ τὸ εἰκός. (1451 a 35.)

Posible e imposible son categorías ontológicas que, en cuanto tales, no sólo no han de entrar en la *Poética* y sus obras, sino que han de ser transformadas por esotras categorías sentimentales que se llaman *creíble, increíble*. (1460 a 25 sqq.)

b) Parecidamente no interviene en la poesía el *logos* o razón, razonamiento . . . en cuanto tales, sino que tienen que ser modificados, y saber el *logos* no a principio de sabiduría, sino a *deleite*, ἡδυσμένος λόγος. (1449 b 25.)

c) Lo absurdo, ἄτοπον, es otra categoría propiamente ontológica; y sin embargo puede entrar *dulcificada* en la poesía; y es habilidad propia de poetas excelsos como Homero, quienes saben hacer desaparecer (ἀφανίζειν) lo absurdo bajo especiales deleites (ὁ ποιητῆς ἀφανίζει ἡδύων τὸ ἄτοπον, 1460 b).

d) El poeta puede parecidamente servirse con éxito de la falsedad (ψεῦδος), inprovechable en ontología; porque dice Aristóteles, por muy raro que parezca semejante afirmación en labios de un metafísico, que hay una cierta manera de "decir la falsedad como se debe", ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ; y es, decirla en forma de *paralogismo*, παραλογισμός (1460 a 15 sqq.); que es una habilidad especial de nuestra *alma* (ψυχή), no del entendimiento,