

IMITACIÓN Y PURIFICACIÓN EN LA ESTÉTICA DE ARISTÓTELES

ÁNGEL J. CAPPELLETTI

Ninguna obra dedica Aristóteles a la idea de lo bello. En eso se diferencia de su maestro Platón quien le consagra tres de sus diálogos: el *Hippias mayor* (subtitulado *Sobre la belleza*), el *Fedro* (cuyo subtítulo es *Sobre lo bello*) y el *Banquete* (donde trata del amor y de su móvil, la belleza). Ni siquiera puede decirse que el estagirita ofrezca una definición de dicho concepto. Supone, al parecer, como todos los griegos, una afinidad genérica entre lo bello y lo bueno. A veces identifica el bien con la belleza, pero no con una belleza cualquiera sino con la que podríamos llamar "belleza moral", que agrada por sí misma precisamente porque es buena (*Rhet.* 1366^a). En realidad, considera la belleza como una noción más extensa que la bondad, ya que sólo pueden denominarse "buenas" determinadas acciones (comportamientos), esto es, ciertas formas de la praxis (o del obrar), mientras "bellas" no sólo son ciertas acciones sino también ciertas realidades inmóviles: "Pues diferentes son lo bueno y lo bello; lo uno, en efecto, se da siempre en una acción; lo otro, también en las cosas sin movimiento" (*Metaph.* 1078^a31). La matemática, por ejemplo, cuyo objeto es inmutable, se vincula muy especialmente con lo bello.¹ Pero, si esto se tomara al pie de la letra, nos encontraríamos con que al Primer Motor Inmóvil, que es la Divinidad, Aristóteles lo podría considerar bello pero no bueno, cosa que, por otra parte, no sería muy ilógica si se tiene en cuenta que dicha Divinidad no es creadora ni providente, no se ocupa del mundo ni del hombre, no juzga ni premia ni castiga las acciones humanas. Si por "bueno" se entiende lo moralmente bueno, el Acto Puro estaría más allá del bien y del mal. Se lo podrá llamar "bueno", sin embargo, como de hecho lo hace Aristóteles,

¹ Zeller-Mondolfo, *La filosofía dei greci*, II-VI, Firenze, 1966, p. 270.

si por tal se entiende lo “ontológicamente perfecto”. Pero en este sentido lo bueno coincidiría otra vez con lo bello. Podría inferirse, pues, que el estagirita distingue lo moralmente bueno de lo bello, idea esta a la cual atribuye mayor extensión (en el libro XIII de la *Metafísica*), pero que identifica implícitamente lo bello con lo ontológicamente bueno (que sería el género de lo moralmente bueno).

Lo bello, nunca definido, aparece, sin embargo, descrito o caracterizado por Aristóteles como dotado de “orden, simetría y determinación” (τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὀρισμένον) en el citado pasaje de *Metaph.* XIII.

El orden implica que todo objeto bello constituye un “cosmos” y no un “caos”, es decir, un todo unificado por un principio y no un todo anárquico. La simetría supone una proporción o correspondencia entre las partes. La determinación o delimitación se refiere a la existencia de límites fijos, tanto cuantitativa como cualitativamente.

Esta caracterización no difiere mucho de la que encontramos en *Poética* 1450 b, donde se dice que lo bello (τὸ καλόν) consiste en la magnitud y el orden (ἐν μεγέθει καὶ τάξις), ya que la “magnitud” no es diversa de la “determinación”, según observa Döring.²

De todas maneras, el uso que Aristóteles hace de tal caracterización en su teoría del arte y de la poesía es muy limitado y de ningún modo se la puede considerar como fundamento de la misma teoría, contra lo que sostiene Teichmüller,³ atacado por Döring y, más tarde, por Bignami.⁴

Aristóteles ubica el arte en un contexto epistemológico y lo considera un momento de la escala del conocimiento. Ocupa, para él, el quinto peldaño, por encima de la sensación, de la memoria, de la experiencia y del concepto universal; por debajo sólo de la ciencia (*Anal. post.* 1001^a1–8). Las múltiples sensaciones, conservadas en la memoria, permiten adquirir experiencia (ἐμπειρία) del mundo sensorial o espacio-temporal, mediante la captación de relaciones constantes entre las cosas. Tras la experiencia se produce un salto cualitativo con la abstracción, que da como resultado el concepto universal. Este salto es obra del entendimiento, llamado después “agente” (νοῦς ποιητικός) (*De anima* 408^b18–25). No es mera casualidad que de este entendimiento agente o

² A. Döring, *Die Kunstlehre des Aristoteles*, Jena, 1876, p. 97.

³ G. Teichmüller, *Aristotelische Forschungen*, Halle, 1869; vol. II, pp. 208 y ss.

⁴ E. Bignami, *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Firenze, 1932, p. 72.

“poético”, que echa las bases del mundo del espíritu, surjan precisamente el “arte” (τέχνη) y, como su manifestación más preclara, la “poesía” (ποίησις).

De igual modo que la experiencia nace de la comparación de una diversidad de sensaciones que se efectúa gracias a la memoria, de una diversidad de experiencias comparadas y unificadas en el concepto universal nace el arte (*Metaph.* 981^a1-7). La idea de que la experiencia produce el arte había sido enunciada ya por Platón (*Gorgias* 448c), pero Aristóteles la explica y desarrolla, examinando las relaciones que median entre una y otro. A primera vista parecería —dice— que la experiencia está por encima del arte, ya que los “empíricos” dan en el blanco con más frecuencia que los “artistas”, si éstos, dotados de conceptos universales, no poseen bastante experiencia. Tal superioridad de los meros empíricos se funda en el hecho de que, siendo el arte por naturaleza una actividad productiva, no puede quedarse en lo universal sino que debe llevar la universalidad (del concepto, de la norma etc.) a los entes singulares, que caen en el campo de la experiencia. Se trata, por lo demás, de una superioridad práctica y circunstancial, porque el arte, por su “status” epistemológico, es sin duda superior a la experiencia.

Los médicos son más sabios que los curanderos (aunque éstos curen a veces enfermedades que aquéllos no logran aliviar), porque conocen *la causa* de la enfermedad y no sólo su modo de aparecer; porque saben el *por qué* y no sólo el *cómo*; porque pueden establecer un nexo constante y universal entre la enfermedad y el remedio y no sólo una vinculación temporal entre dos fenómenos o series de fenómenos. Que el arte es superior a la experiencia se demuestra por el carácter “enseñable” (transmisible) del primero y “no enseñable” (intransmisible) de la segunda. Poseer un arte quiere decir poder comunicarlo a otro a través del lenguaje. Quien domina la arquitectura puede dar lecciones de arquitectura, haciendo que sus oyentes lleguen a ser arquitectos. Quien tiene una experiencia cualquiera no puede comunicarla por medio del lenguaje, puesto que éste supone la abstracción y el concepto universal. De ahí que toda experiencia, en cuanto tal, resulte intransferible. Inclusive si hubiera una experiencia de lo suprasensible (esto es, una experiencia mística o metafísica), cosa que desde luego Aristóteles no admite, podría decirse que la misma es intransferible (no por situarse por debajo del lenguaje humano sino precisamente por ubicarse por encima del mismo). La experiencia no constituye, pues, para el estagirita, una especie de la sabiduría, en la medida en que no accede a las causas de

las cosas y sigue formando parte del conocimiento sensorial (*Metaph.* 981^b10-13). El arte, por el contrario, es ya una suerte de sabiduría, porque implica el concepto universal y el establecimiento de nexos causales entre los entes. Quienes inventaron las diferentes artes (celebrados por los poetas y, según dirá luego Evemero de Mesenia, elevados a la categoría de dioses por nuestros antepasados) no consiguieron, según Aristóteles, la admiración del género humano tanto por la utilidad social de sus inventos cuando por su condición de hombres "sabios", poseedores de las causas y no de una mera aunque vasta experiencia.

Por eso precisamente los más admirados son los inventores de las artes menos útiles, esto es, los fundadores de lo que llamaríamos hoy "bellas artes" (*Metaph.* 981^b13-20). En términos generales, Aristóteles considera que las ciencias más elevadas y nobles son las más abstractas e inútiles (como la matemática y la metafísica), ya que éstas no constituyen medios para lograr un fin ulterior (como la medicina o la ingeniería) sino que son fines en sí.

Distingue, en particular, dentro de las artes, las que tienden a satisfacer una necesidad o apetencia material y las que satisfacen exigencias espirituales o estéticas. A las primeras, las llamaríamos hoy "técnicas"; a las segundas, simplemente "artes". Las primeras han surgido antes en el tiempo, pero las segundas son superiores a ellas desde un punto de vista epistemológico y axiológico, según la apreciación aristotélica.

Pero, para comprender bien la naturaleza del arte en general, como modo de conocimiento, conviene tener presente el libro VI de la *Metafísica*. Todo conocimiento intelectual ($\pi\acute{\alpha}\sigma\alpha$ $\delta\iota\acute{\alpha}\nu\omicron\iota\alpha$) puede dividirse en tres clases: (1) práctico, (2) poético, (3) teórico. El conocimiento práctico se refiere al *obrar* específicamente humano, esto es, a la acción del hombre como sujeto libre y capaz de elegir. Este conocimiento genera las ciencias que hoy llamaríamos "normativas", como la ética, la política, etc. El conocimiento teórico tiende al entender por el entender mismo y no tiene meta alguna que trascienda el puro saber o contemplación de la verdad. Origina las ciencias puras o especulativas, como la metafísica, la matemática, la física. El conocimiento poético o constructivo busca el *hacer*, esto es, la modificación de las cosas para beneficio o placer del hombre.

Hoy se lo podría llamar ciencia aplicada o técnica, y comprende disciplinas tales como la medicina, la ingeniería, la metalurgia, la poética

(*Metaph.* 1025^b). Conviene tener particularmente en cuenta la distinción que Aristóteles establece en la *Ética a Nicómaco* (VI 4), entre *saber práctico* (que es una disposición de la razón para la acción libre o moral) y *saber técnico* (que es una disposición de la razón para la creación o producción de objetos nuevos). Esta creación comprende tanto la producción de un cuerpo sano y bello, que logran el médico y el gimnasta, como la de un viñedo cargado de uvas, que consigue el agrónomo, como la de una cratera de oro adornada de escenas mitológicas, que hace el orfebre. Pero, por encima de todo, según puede deducirse del nombre mismo que se le asigna (ποιητική), se refiere a la obra del poeta, epopeya o tragedia.

El saber técnico comprende dos especies de artes: (1) las utilitarias, (2) las imitativas. En nuestro tiempo llamamos “técnicas” a las primeras, ya que toda técnica produce en el mundo una modificación útil para el hombre. A las segundas las llamamos “artes” y su fin es lo agradable o placentero. Estas artes eran, para los griegos, la poesía, la música y la danza, la pintura y la escultura. La arquitectura, en cambio, ocasión y substrato de la pintura y la escultura, ámbito de la poesía, la música y la danza, era incluida entre las técnicas. La esencia del arte es, para Aristóteles, la imitación (μίμησις). Sin embargo, el arte, en cuanto se identifica con el conocimiento constructivo o poético es también creación (ποίησις). Y ambos conceptos parecen contradictorios, ya que “imitar” significa “copiar”, esto es, “reproducir”, mientras “crear” quiere decir sencillamente “producir” (y, en su sentido prístino y radical, “producir algo de la nada”). Quien imita necesita un modelo o arquetipo, previamente creado. Quien crea no supone nada sino la potencia o capacidad para producir algo. El *productor* es, por naturaleza, anterior y superior al *re-productor*; el *creador* precede al *imitador* y está por encima de él.

Tal contradicción se plantea con toda su fuerza cuando el concepto de “imitación” es asumido en su sentido más estricto. Esto es precisamente lo que hace Platón, para quien la actividad del artista (pintor, poeta, etc.) no va más allá de una mera copia de objetos sensibles. Y como tales objetos son, a su vez, una copia de otros objetos no sensibles (esto es, de las Formas subsistentes o Ideas), la obra artística (poesía, pintura, etc.) no será jamás sino la copia de una copia (*Rep.* 598; 602a-b). Tendrá siempre algo de ilusorio y de servil. Ilusoria será en cuanto realidad de tercer grado, sombra de una sombra. Servil, en cuanto, lejos de exhibir la libertad propia del verdadero hacedor, se limita a seguir

detrás de lo que ya está hecho. De ahí el escaso aprecio que muestra Platón por los artistas. Ese Gran Artista que es el Demiurgo, autor del Universo, puesto que no es creador sino imitador de las Ideas trascendentes y eternas, no debe ser considerado como suprema deidad. Sin embargo, Aristóteles no toma el término "mímesis" en este sentido y le atribuye un significado mucho más amplio. El arte imita, sin duda, las cosas naturales (*Phys.* II 8), pero esas cosas no constituyen su objeto principal. No son los montes y los ríos, las plantas y los animales sino el hombre lo que más interesa al artista. Este hecho, que hace del ser humano el objeto privilegiado de la pintura y de la poesía, basta para demostrar que el estagirita no concibe el arte como mera imitación de las cosas sensibles, puesto que imitar al hombre no quiere decir representar sólo su figura o aspecto exterior sino también su carácter y su forma interior, y, más aún, su naturaleza y su esencia. La naturaleza o esencia de una cosa no se conoce mediante la sensación o la fantasía sino mediante el entendimiento. El arte tiene, pues como objeto lo universal, aunque no lo universal abstracto, sino la universal que existe en los seres singulares y en los individuos. Para medir la distancia que separa la concepción aristotélica del arte de la teoría de la imitación literal o copia, es preciso tener en cuenta que, para el estagirita, el artista no sólo puede representar las cosas como son sino también mejores o peores de lo que son (*Poet.* 1448^a1-9). Puede, en consecuencia, idealizar o degradar a sus arquetipos, sin otra limitación más que la impuesta por la verosimilitud artística. Considerado en esta tan amplia acepción, el concepto de μίμησις no contradice ya la idea de ποιήσις.

El arte es imitación, pero no sólo de las cosas tales como ellas son, sino también de las cosas tales como las concibe la tradición y el mito y, sobre todo, de las cosas tales como deberían ser (*Poet.* 1460^b7-11).

Ya el hecho de que el artista pueda representar el mundo imaginario creado por el mito lo libera de cualquier servidumbre fotográfica, sobre todo porque le concede la libertad de utilizar el mito a su arbitrio y, más aún, de construir nuevos mitos y nuevos personajes que traduzcan la naturaleza humana. Pero, para Aristóteles, la imitación de las cosas tales como deberían ser constituye la finalidad más importante del arte. El estagirita concibe, sobre todo, la imitación artística como un proceso por el cual la realidad se presenta en su forma ideal. Puede decirse que la principal característica del arte es, para él, la que Winckelmann, en sus *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, atribuía al arte griego en general: la idealización. Como bien hace notar Hardy, el poeta

que imita lo que moralmente debería ser no es, para Aristóteles, menos poeta que el que imita lo que es. Y cuando representa una acción verosímil, aunque construida o arreglada por él, los dos términos ποιεῖν (crear) y μιμεῖσθαι (imitar), lejos de excluirse, se complementan.⁵

La diferencia que hay entre el concepto de μίμησις de Platón y el de Aristóteles se funda, en última instancia, en el hecho de que, para el primero, la μίμησις es anterior al Cosmos (puesto que la construcción del mismo por obra del Demiurgo constituye un acto imitativo), mientras, para el segundo, es posterior al Cosmos (que existe desde toda la eternidad).⁶ Esto implica que Platón debe concebir la obra artística e inclusive el Cosmos o Mundo sensible como una degradación de las Ideas (realidad absoluta y plena), mientras Aristóteles la entiende como un intento de perfeccionar los entes sensibles para aproximarlos al Acto Puro (realidad absoluta y plena). Platón separa la poesía, cuyo ámbito es lo singular y lo contingente, de la filosofía, que sólo se ocupa de lo universal y necesario. Aristóteles, por el contrario, aproxima filosofía y poesía, porque cree que también esta última tiene por objeto lo universal, mientras niega a la historia condición filosófica precisamente porque ella sólo versa sobre lo individual y contingente (*Poet.* 1451^a36–^b11). Hay, sin duda, varias ideas comunes a Platón y Aristóteles en el terreno estético, pero al revés de lo que hacía Finsler a comienzos de este siglo,⁷ hoy se suelen subrayar más las diferencias que las semejanzas entre ambos.⁸

La imitación constituye para el estagirita, como dijimos, la esencia del arte (esto es, de las bellas artes, por oposición a las artes útiles o técnicas). Precisamente porque el arte no busca lo útil sino lo placentero, su esencia consiste en algo que de por sí agrada y causa placer, como es la imitación de la realidad. El origen del arte ha de buscarse en una inclinación natural del hombre, que es la tendencia a *imitar* las cosas que percibe y a *representar* cuanto los sentidos y el entendimiento le *presentan*. La satisfacción de esta tendencia produce siempre gozo. El hombre se diferencia así de los animales por sentir una inclinación natural a *reproducir* el mundo, más allá de cualquier propósito utilitario, y

⁵ J. Hardy, *Aristote: Poétique*, Paris, 1985, p. 12.

⁶ J. Lomba Fuentes, *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, 1987, pp. 60–61.

⁷ G. Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900.

⁸ A. Rostagni, *Scritti minori I: Aesthetica*, Torino, 1955, pp. 76–254.

a experimentar placer y alegría en esa *representación inútil*. Podría pensarse que los animales tienen artes útiles o técnicas (aunque no, sin duda, en sentido estricto, ya que la técnica implica siempre el concepto universal); lo que de ninguna manera poseen son las bellas artes o artes propiamente dichas. Los animales son capaces de imitar (y muchas especies lo hacen con gran habilidad), pero la imitación responde en ellos a un propósito utilitario y no al puro placer de imitar por imitar. Este puro placer, este placer que tiene en sí mismo su finalidad, es el placer estético. Se lo podría comparar tal vez con el placer que experimenta el padre al engendrar un hijo, si no fuera porque ese acto, aun cuando no fuera útil para el individuo mismo (y para los griegos indudablemente lo era), siempre lo será para la especie. Por eso, el filósofo no se arriesga a este tipo de analogías.

El placer estético corresponde, en primer lugar, al artista; en segundo término al que contempla la obra artística. El origen de tal placer debe buscarse en la comprobación de la semejanza entre la imitación y lo imitado, entre la obra y el modelo (*Poet.* 1448^b1-9). Pero asimismo es causa del placer estético el conocimiento que produce la imitación no sólo en los filósofos sino también en los hombres vulgares, ya que cuando se contemplan las imágenes (con la vista o con el oído) se aprende qué objetos representan y cómo éstos han de ser imitados (con colores o sonidos) (*Poet.* 1448^b12-19). Aristóteles atribuye la invención del arte poética a hombres dotados de un alto instinto de imitación. Las tentativas que espontáneamente hicieron de representar las cosas, sus ensayos e improvisaciones miméticas constituyeron el inicio de todos los desarrollos posteriores de la poesía (*Poet.* 1448^b20-24).⁹

En su perdido diálogo *De poetis* se refería, en especial, Aristóteles a dichos desarrollos, tanto desde un punto de vista histórico como desde una perspectiva teórica. En la *Poética*, sin embargo, no trata sino de la tragedia y, en relación con ésta, de la epopeya. De la comedia hablaba, al parecer, en el segundo libro que se ha perdido. Aunque demuestra mucho interés por el origen y el desarrollo de la poesía, sería inútil buscar allí una definición formal de la misma.¹⁰ Ni siquiera se preocupa por ofrecer una precisa clasificación de los géneros poéticos. Tampoco se refiere a la poesía lírica y no encontramos una sola mención de Safo o de Alcman, de Baquílides o de Píndaro, lo cual llama más la atención

⁹ F. W. Trench, "Mimesis in Aristotle's Poetics", *Hermatbena*, 23, 1933.

¹⁰ Cf. R. J. Yanal, "Aristotle's Definition of Poetry", *Noûs*, 16, 1982.

cuando recordamos que así como Platón compuso tragedias, Aristóteles escribió una elegía por Hermias (Ath. 15, 696^a). Ello se explica, no obstante, con facilidad, si se tiene en cuenta que Aristóteles, como todos sus contemporáneos, asociaba el término "poesía" principalmente con la epopeya y con el drama (tragedia y comedia) y sólo de un modo secundario con la lírica. Todo lo contrario sucede con los modernos que, que al escuchar la palabra "poeta", piensan ante todo en Petrarca o en San Juan de la Cruz, en Baudelaire o en Rubén Darío. Para Aristóteles, para Platón y para los griegos en general, la palabra "poeta" se asocia inmediatamente con Homero y con Hesíodo, y luego con Esquilo y con Sófocles. De ahí que el libro primero (y único conservado) de la *Poética* se ocupe sólo de la tragedia y de sus relaciones con la epopeya, concluya con una demostración de la superioridad de aquélla frente a ésta y ofrezca una definición formal de aquélla y en cierta medida una caracterización negativa de ésta (*Poet.* 1449^b24-31).

Como toda poesía, la tragedia es, para Aristóteles, *imitación*. Más aún, según algunos filólogos, el concepto mismo de "imitación" se forma en él a partir de la representación dramática.¹¹ Pero lo que especifica este tipo de imitación que es la tragedia es *la acción elevada* que, a diferencia de la comedia, desarrolla. En el capítulo I había explicado ya que ella no imita la naturaleza humana en sí misma, en una perspectiva estática, sino la vida y la actividad de los hombres, en un enfoque dinámico. En el capítulo II aclara, sin embargo, que la tragedia no representa cualquier clase de actividad y de vida, sino sólo la actividad noble y la vida elevada, lo cual supone un rechazo de los hechos vulgares y de los caracteres viles. Por otra parte, la acción trágica es perfecta, en el sentido etimológico del término, es decir, acabada y completa, no fragmentaria, como tal vez lo era la de los mimos. Exige, por eso, cierto *tamaño* o *magnitud*, lo cual implica no sólo una determinada extensión (número de versos) sino también cierta *grandeza* cualitativa o nobleza de sentimientos e ideas. Como antes hemos dicho, la belleza no se da, según Aristóteles, sino en un objeto que tiene magnitud adecuada o determinación. Pero la elevación de los sentimientos y la grandeza de las ideas exigen un medio de expresión cónsono, un *lenguaje apto* para manifestarlos, y este lenguaje supone un *estilo ornado*, no desprovisto de ritmo y armonía, adecuado a cada uno de los momentos de la obra

¹¹ P. Cauer, "Terminologisches zu Platon und Aristoteles", *Rheinisches Museum*, 1920, 73.

dramática y a la naturaleza de los pensamientos y emociones que ella representa. Al exigir grandeza en las acciones y en la elocución, Aristóteles caracteriza a la tragedia por oposición a la comedia. Pero como lo que más le interesa es diferenciarla de la epopeya (que también exige acciones nobles y estilo elevado), se ve en la necesidad de recurrir a otro elemento: la contraposición entre *la acción*, directamente representada, y *la narración*. La tragedia desarrolla la acción poniendo delante del espectador (o del lector) a los personajes mismos, los cuales hablan, se expresan y obran. La epopeya, en cambio, hace escuchar la voz del poeta que, por sí mismo o por boca de otro, relata la acción. En la tragedia hay *personificación*; en la epopeya, *narración*; en la tragedia hay *diálogo*; en la epopeya, *relato*; en la tragedia la acción se revela a sí misma; en la epopeya es revelada por boca del vate. En esta oposición encuentra Aristóteles un criterio valorativo. La tragedia es superior a la épica porque la personificación y el diálogo le confieren mayor intensidad y fuerza expresiva. Otras razones aduce para demostrar tal superioridad: el hecho de que la tragedia logre su meta utilizando menos palabras que la epopeya y el hecho de tener una unidad más perfecta que la misma. El diálogo unido a la acción directa suele ahorrar muchas explicaciones y acotaciones de las cuales la narración épica no puede prescindir. La unidad trágica surge de la unidad del mito y de la acción, cuya lógica interna impone siempre un conflicto y un desenlace; la unidad épica es menos estricta, ya que el relato admite peripecias diversas y aun digresiones múltiples.

El rasgo más sobresaliente de la tragedia, el que le presta un significado profundo y confiere a la creación poética una dimensión dianoética y moral, es la *κάθαρσις* o purificación. Sobre sus alcances y su concreto significado mucho se ha discutido desde la Antigüedad y, sobre todo, desde el Renacimiento. En el siglo XVI, comentaristas de la *Poética*, como Robortello y Castelvetro, entendían la *κάθαρσις* como una especie de vacuna contra la compasión y el miedo. Era una interpretación inspirada en la filosofía estoica, ya que el pensamiento cristiano nunca hubiera tenido a la compasión por una pasión contra la cual se debe inmunizar a los hombres, y el propio Aristóteles que la considera como "una pena por un mal que aparece como funesto y aflictivo de quien no se lo merece" (*Rhet.* 1385^b13), no hubiera hablado de erradicarla sino de atemperarla o moderarla racionalmente. A mediados del mismo siglo XVI, Maggi, que en el siguiente siglo había de tener continuadores como Chapelain, Godeau, Dacier, etc., proponía

una interpretación que podríamos llamar platónico-cristiana. Según él, la compasión y el temor tenían un efecto catártico sobre vicios y malas pasiones, como la soberbia, la ira, la lascivia, etc. Es verdad que los poetas trágicos se proponen causar un placer, —dice— pero sobre todo desean ser útiles al alma, dotándola de virtudes: “Concedimus enim poetas scopum habere voluptatem inducere, magis tamen virtutibus exornando prodesse velle”.¹² En el siglo XVIII esta interpretación fue poco a poco sustituida por otra que ponía el acento en el carácter terapéutico de la κάθαρσις y la consideraba como una especie de tranquilizante psicológico. Batteux, por ejemplo, dice que la tragedia produce en nosotros el terror y la compasión que nos gustan y nos despoja del horror que no nos gusta, de modo que “l’artifice perce et nous console quand l’image nous afflige, nous rassure quand l’image nous effraie”.¹³ Según Lessing, no se trata de una purificación de las pasiones en general sino de la compasión y el temor que se purifican entre sí. Puesto que la virtud consiste, para Aristóteles, en un justo medio entre dos vicios opuestos, la meta catártica de la tragedia se logra atemperando las pasiones y despojándolas de su carácter extremoso, hasta ubicarlas en el justo medio (“so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend seyn; welches auch von der Furcht zu verstehen”).¹⁴

Durante el siglo XIX surge y se desarrolla la interpretación médica o terapéutica de la κάθαρσις. Böckh, Weil, Bernays y muchos comentaristas de la *Poética* aristotélica (hasta Hardy y otros intérpretes en nuestro siglo) vinculan la idea de la purificación trágica con los conceptos nacidos en el ámbito de la ciencia médica y de la higiene. Ya desde las últimas décadas del siglo XIX y durante lo que va del XX se proponen diferentes interpretaciones estéticas o religiosas de la κάθαρσις. L. H. Butler, por ejemplo, insiste sobre el carácter originariamente báquico de la tragedia y considera que, para el estagirita, el poeta logra transformar compasión y temor en gozo con la excitación del arte, con lo que al

¹² V. Maggi, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, p. 299 (cit. por Weinberg y García Yebra).

¹³ Ch. Batteux, *Les quatre Poétiques d’Aristote, d’Horace, de Vida, de Despreaux*, Paris, 1771 (cit. por Hardy).

¹⁴ G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Leipzig, 1854, p. 330 (cit. por García Yebra). Cf. P. E. Arias, “Lessing e la definizione aristotelica della tragedia”, *Atene e Roma*, 11, 1930.

principio fue "a wild religious excitement, a bacchic ecstasy".¹⁵ C. Diano asimila la teoría aristotélica de la κάθαρσις a la τέχνη ἀλυπίας, o arte de librar a la psique del dolor, que Antifón de Atenas practicó un poco antes (Plut. *Vit. X orat.* 1 p. 8383 C).¹⁶

Rostagni reivindica en parte las interpretaciones éticas de la κάθαρσις trágica y relaciona este concepto con la idea pitagórica de purificación terapéutica. Para él, la κάθαρσις aristotélica se ubica entre lo higiénico y lo orgiástico y su efecto es un desahogo de las pasiones que genera tranquilidad y alegría en el ánimo de los espectadores.¹⁷ También Nicév retoma la senda de las interpretaciones morales de la κάθαρσις, la cual, para él, "concerne les problèmes ayant trait au comportement des hommes, aux normes morales sur lesquelles sont fondés leurs rapports, aux obligations non écrites des membres de la société, à l'opinion publique qui tranche ce qui est bien de ce qui est mal".¹⁸ ¿Qué es lo que se puede aceptar de tantas y tan diversas maneras de entender la κάθαρσις trágica de Aristóteles?

En primer lugar, es preciso dejar en claro que al hablar de la purificación de las pasiones, el filósofo no se refiere a las pasiones en general sino únicamente a la compasión y el temor. De tal manera se excluye la interpretación de Maggi y sus seguidores.

En segundo lugar, se debe precisar que "purificar las pasiones" no quiere decir aquí destruirlas o anularlas. El concepto aristotélico de la virtud difiere precisamente del estoico en esto: las pasiones no son en sí buenas ni malas, se convierten en vicios cuando se sobrepone al alma racional. Se trata, por eso, de subordinarlas al entendimiento no de aniquilarlas. Rechazamos así la interpretación de Castelvetro y Van Ellebode.¹⁹

En tercer lugar, tampoco resulta satisfactoria la interpretación hedonista, que reduce la κάθαρσις a una transformación del dolor producido por una compasión y un temor extremos en un placer causado por una compasión y un temor moderados. La κάθαρσις trágica resulta, en todo caso, más trágica que cualquier proceso de edulcoración

¹⁵ S. H. Butler, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, New York, 1951, p. 273 (cit. por García Yebra).

¹⁶ C. Diano, *Francesco Robortello, interprete della catarsi*, Padova, 1960.

¹⁷ A. Rostagni, op. cit.

¹⁸ A. Nicév, *La catarsis tragique d'Aristote*, Sofia, 1982, p. 10.

¹⁹ Cf. G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari, 1954, pp. 75-77.

literaria. En este sentido no es posible convenir con el iluminismo de Batteux y sus congéneres.

En cuarto lugar, las interpretaciones basadas en conceptos médico-higiénicos, como las de Weill y Bernays, presentan el inconveniente de estar desconectadas de todo el sistema filosófico de Aristóteles, quien provenía sin duda de una familia de médicos pero era, ante todo, un filósofo.

La κάθαρσις se relaciona con la imitación, que es la esencia del arte y de la poesía.²⁰ Pero la imitación se vincula, a su vez, con el aprendizaje, ya que para Aristóteles todos los hombres (y no sólo los filósofos) sienten gusto en aprender, por lo cual se complacen en imitar y en contemplar lo imitado (*Poet.* 1448^b12-14). De donde resulta que la κάθαρσις debe relacionarse con el conocimiento. Por una parte, establece el filósofo la siguiente equivalencia: imitación = aprendizaje. Por otra: imitación = κάθαρσις. De donde se sigue que: κάθαρσις = aprendizaje.

Según antes dijimos, la "imitación" (μίμησις), tal como Aristóteles la entiende, no excluye la "creación" (ποίησις). Más aún, la μίμησις pasa a ser un modo de la ποίησις. Ahora bien, el entendimiento agente o creador, que produce el *concepto universal*, será denominado precisamente "entendimiento poético" (νοῦς ποιητικός). Aristóteles considera a la poesía afín a la filosofía porque, como ésta, se ocupa de lo universal y necesario (y no, como creía Platón, de lo singular y contingente). El fin de la poesía es, pues, el gozo que produce la representación de lo universal. En la forma más elevada de la poesía, que es la tragedia, esa representación causa la κάθαρσις de la compasión y del temor.²¹ La κάθαρσις trágica se produce cuando se sustituye lo singular por lo universal, cuando al dolor de cada espectador se sobrepone el dolor del género humano. La obra del poeta trágico viene a ser así análoga, ya que no idéntica a la del filósofo. La iluminación mediante la cual el entendimiento agente despoja a los "fantasmas" de sus rasgos individuantes resulta análoga a la purificación mediante la cual los personajes y los espectadores son despojados por el arte poética de sus pasiones particulares. Ni la filosofía ni la tragedia destruyen o atemperan directamente las pasiones. Ambas iluminan o purifican el dolor, universalizándolo. Al contemplar las pasiones humanas en su esencia, esto es,

²⁰ Cf. S. Alibertis, "La definition de la tragédie chez Aristote et la catharsis", *Archives de Philosophie*, 1958, pp. 60-75.

²¹ Cf. A. Pagliaro, *Altri saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, 1962, pp. 1-38.

en lo que tienen de universal y necesario, el individuo reemplaza sus propias pasiones por el gozo del conocimiento. Es preciso aclarar, sin embargo, que tal contemplación teatral no implica una asimilación plena con la teoría o contemplación filosófica. Aristóteles sobreentiende, más bien, una analogía, mediante la cual el espectador es comparado con el filósofo. La contemplación pura (θεωρία), que constituye el más elevado de los bienes a que pueden aspirar los hombres, queda reservada para unos pocos de ellos; la contemplación trágica, en cambio, es accesible a todos. Pero éstos tampoco alcanzarán conceptos universales en sentido propio, aunque se aproximarán a lo universal lo bastante como para olvidar su propia individualidad en la contemplación de las vicisitudes del género humano. El gozo generado por la κάθαρσις trágica es inferior y menos duradero que el producido por la θεωρία filosófica, pero se asemeja a él. No se debe olvidar que el verbo griego θεάομαι tiene que ver tanto con θεάτρον (teatro) como con θεωρία (teoría).

Por otra parte, es preciso hacer notar que el ascenso del conocimiento hacia lo universal trae consigo una elevación de los sentimientos y de la voluntad. La κάθαρσις, que se logra en esencia por el conocimiento (esto es, por el concepto universal o por el mito que lo envuelve) afecta a los sentimientos y a la parte volitiva del alma, por lo cual indirectamente la κάθαρσις se vincula también con la moral.²² La *Poética* de Aristóteles no tiene un carácter meramente descriptivo o fenomenológico; es un "arte" y como tal reviste carácter normativo o preceptivo. Pero las reglas que formula no tienen obviamente un alcance suprahistórico y sólo valen (si es que valen) en el contexto histórico-cultural en que son formuladas.²³ El error de muchos seguidores del estagirita, consiste en considerarlas como universal y absolutamente vigentes para todas las épocas y circunstancias. Tal error alcanza ribetes cuasi-cómicos entre los preceptistas neoclásicos, que inventan la doctrina de las tres unidades dramáticas y fundan, para defenderla, una suerte de Inquisición literaria y teatral.

Boileau, en su *Art poétique*, publicado en 1677, formuló así, invocando el magisterio del estagirita, la regla de las tres unidades:

²² Cf. L. Russo, *La catarsi di Aristotele*, Caserta, 1919.

²³ Cf. M. K. Lienhard, *Zur Entstehung und Geschichte von Aristoteles Poetik*, Zurich, 1950.

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.²⁴

Esta regla que exige que la tragedia se desarrolle en un solo lugar, en una sola jornada y a través de una acción única (esto es, sin acciones múltiples, paralelas o convergentes), constituyó el meollo de la preceptiva dramática del neoclasicismo, desde Francia²⁵ y España²⁶ hasta Inglaterra²⁷ e Italia.²⁸

Al definir a la tragedia como la representación de una acción completa, el estagirita le atribuye un principio, un medio y un fin, esto es, una magnitud determinada (ni demasiado grande ni excesivamente pequeña) y un orden en sus partes (*Poet.* 7). El orden alude a la obra como una unidad orgánica de acción. La magnitud se refiere a la duración de la obra, la cual tiene sus límites en la capacidad del espectador para percibir la unidad de la trama. Es claro que la unidad más importante —y la única que Aristóteles exige absolutamente— es la primera, puesto que la segunda está condicionada por ella.

La unidad de la trama es objeto de una discusión especial, referida principalmente, sin embargo, a la epopeya. Lo que confiere unidad a un argumento no es el hecho de que se teja en torno a un personaje único. La unidad debe nacer del objeto mismo que la poesía imita, que no es sino la acción. Esta debe ser, por consiguiente, única y perfecta en sí misma; sus partes han de estar de tal modo entrelazadas que la supresión o el desplazamiento de cualquiera de ellas afecte a la totalidad de la obra. La tragedia o la epopeya, (y en general, toda obra artística) es concebida así como un ser vivo y su unidad esencial (que es la unidad de acción) aparece como una unidad orgánica (y no meramente mecánica) (*Poet.* 8). Al oponer la epopeya a la tragedia, señala el intento de la segunda por desarrollar su acción en el término de un día y el no reconocimiento de límites temporales por parte de la primera. Esta comprobación no comporta una regla general. La "unidad de tiempo" es más bien una

²⁴ R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927.

²⁵ E. Dannheisser, "Zur Geschichte der Einheiten in Frankreich", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XIV, 1892.

²⁶ J. A. Cook, *Neo-Classic Drama in Spain*, Dallas, 1959.

²⁷ Th. Rymer, *The Neo-Classic Theory of Tragedy in England during the Eighteenth Century*, Cambridge MA, 1934.

²⁸ J. Ebner, *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien*, Erlangen-Leipzig, 1898.

tendencia y así parece corroborarlo el hecho de que el filósofo, cuando quiere concretar la duración de la acción trágica, sostenga que debe ser lo suficientemente extensa como para hacer posible un giro de la desgracia a la felicidad o de la felicidad a la desgracia (*Poet.* 1451^a1-6).

La unidad de "lugar" no aparece en ningún pasaje de la *Poética* (ni de ninguna otra obra de Aristóteles). Se le puede considerar como invento de L. Castelvetro.²⁹ Un examen de las tragedias antiguas que han sobrevivido nos demuestra que sólo la unidad de acción tiene unánime vigencia. Las de tiempo y lugar son no pocas veces ignoradas, tanto por Esquilo (*Agamenón*), como por Sófocles (*Traquinias*) y Eurípides (*Ifigenia*).

Sinteticemos, pues, el pensamiento de Aristóteles acerca del arte. El arte es un modo de hacer, una manera de producir (*ποίησις*) y, por tanto, una técnica (*τέχνη*). Se diferencia de las demás "técnicas" en que no implica un hacer utilitario; su fin es el placer o el goce. Pero ese placer, que se da tanto en el artista como en el que contempla la obra artística, deriva esencialmente de la imitación de la realidad. Ahora bien, puesto que imitar la realidad supone conocerla, resulta que el placer estético es una forma del placer intelectual que se produce en todo aprendizaje. En tal sentido, el arte propiamente dicho se aleja del arte utilitario o técnica para acercarse, más bien, a la teoría. La poesía tiene por objeto lo universal, a diferencia de la historia que se ocupa de lo singular. La *κάθαρσις* se produce en la tragedia mediante la sustitución del miedo y la compasión individuales por el miedo y la compasión universales, en una operación análoga a la del *νοῦς ποιητικός*. La poesía, como arte o técnica no utilitaria, imita las acciones humanas.³⁰ Sus especies o clases se diferencian: (1) por los medios con que imitan, (2) por los objetos que imitan, (3) por los modos en que imitan. Así como la pintura se vale del dibujo y el color para representar las cosas, así la poesía utiliza el ritmo, la palabra y la armonía, a veces separada, a veces simultáneamente (*Poet.* 1). El objeto que la poesía imita es el hombre actuante. Pero los hombres pueden ser representados como mejores de lo que en realidad son (tal como lo hace Polignoto en la pintura), como peores de lo que son (como los pinta Pausón) o como iguales (según

²⁹ H. B. Charlton, *Castelvetro's Theory of Poetry*, Manchester, 1913; B. Weinberg, "Castelvetro's Theory of Poetics", en R. S. Crane et al., *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, 1952, pp. 319-48.

³⁰ R. J. Yanal, op. cit.

Dionisio los muestra). En la poesía, Homero los presenta como mejores, Cleofonte como similares, Hegemón como peores de lo que en verdad son. Lo mismo sucede en la poesía épica y dramática que en la ditirámica y la iónica. Pero dentro del género dramático, la tragedia intenta representar a los hombres como más perfectos de lo que son y la comedia como menos perfectos (*Poet.* 2.) También el modo de imitación distingue las clases de poesía. Aun contando con que los medios y los objetos sean iguales, mucho se diferencian entre sí la epopeya donde el poeta en parte narra y en parte asume el papel de los personajes de la narración, y la tragedia, donde presenta a los personajes como si ellos mismos hablaran y actuaran (*Poet.* 3).

Universidad Simón Bolívar