

# Mimesis<sup>1</sup>

Matthew Potolsky

## **Introducción: acercamientos a la mimesis<sup>2</sup>**

El término ‘mimesis’ es uno de los más antiguos de la teoría literaria y del arte, y ciertamente es uno de los fundamentales. Define a tal punto nuestro modo de pensar sobre el arte, la literatura y la representación en general que nos basamos en el concepto incluso si no hemos oído hablar de él o no conocemos su historia. Siendo muy común e inadecuadamente traducida del griego antiguo como ‘imitación’, la mimesis describe la relación entre las imágenes artísticas y la realidad: el arte es copia de lo real. Pero esta definición no logra dar cuenta del alcance y significado de la idea. La mimesis describe cosas, tales como obras de arte, y acciones, como lo es el imitar a otra persona. Se puede decir que la mimesis imita una impresionante cantidad de originales: naturaleza, verdad, belleza, modismos, acciones, situaciones, ejemplos, ideas. Esta palabra se ha usado para describir la relación imitativa entre arte y vida, así como la relación entre maestro y discípulo, una obra de arte y su público, el mundo material y un orden racional de ideas. La mimesis toma diferentes aspectos en distintos contextos históricos, oculta bajo una variedad de términos afines y traducciones: emulación, mimetismo, disimulación, doblaje, teatralidad, realismo, identificación, correspondencia, descripción, verosimilitud, semejanza. Ninguna traducción ni interpretación son suficientes para abarcar tanto su complejidad como la tradición de estudios que ha inspirado. Tampoco existe una traducción que pueda dar cuenta de la amplitud de actitudes que la mimesis evoca. Ésta siempre es doble, al mismo tiempo buena y mala, natural y antinatural, necesaria y dispensable. Es la más sincera forma de adulación a la vez que un tráfico entre piratas y plagiadores, la actitud distintiva tanto de grandes artistas como de simios, loros y niños.

Los diversos significados, actitudes y metáforas que la mimesis despierta demuestran la significación decisiva que tiene para el pensamiento occidental. La mimesis ha sido una preocupación recurrente, incluso obsesiva, para artistas y filósofos por miles de años. Pocas son las discusiones fundamentales sobre arte que no tocan al

---

<sup>1</sup> Potolsky, Matthew. *Mimesis*. New York: Routledge, 2006. Selección, traducción y notas de Fernando Concha y Matías Rebolledo, para uso interno del curso Introducción a los Estudios Literarios, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2013.

<sup>2</sup> Páginas 1-11.

menos oblicuamente el concepto. No todo arte es, estrictamente hablando, mimético, pero el concepto mismo de arte, para la cultura occidental al menos, es inconcebible sin la teoría sobre la mimesis. Para el antiguo filósofo griego Platón, que introdujo el término en la teoría literaria hace más de dos mil años en su diálogo *La República*, el arte ‘meramente’ imita algo real. Es una ilusión, argumenta, y por esto debe ser diferenciada de la verdad y la naturaleza. No es exageración decir que toda la historia de la teoría literaria no constituye sino un desafío, una modificación o una defensa de esta definición. Como escribió el filósofo contemporáneo francés, Jacques Derrida, “toda la historia de la interpretación del arte de las letras se ha movido y se ha transformado a partir de las diversas posibilidades lógicas abiertas por el concepto de *mimesis*”. Sin un conocimiento de la mimesis, uno simplemente no puede entender las teorías occidentales de la representación artística, o incluso darse cuenta de que son teorías y no datos empíricos.

Pero la mimesis siempre ha sido más que una teoría del arte y las imágenes. Desde su mismo origen en el pensamiento griego, vinculó ideas sobre la representación artística con ámbitos más generales sobre el comportamiento social humano, y con la manera en que conocemos e interactuamos con otros y con nuestro ambiente. En la actualidad ha resultado ser un concepto esencial en la investigación en los campos de la psicología, la antropología, la teoría educacional, el feminismo, los estudios postcoloniales, la teoría política, e incluso en la especulación biológica neodarwiniana, así como también en la teoría artística y literaria. La palabra mimesis originalmente se refería a acto físico de imitar o ‘mimar’ algo. Platón y su discípulo Aristóteles llevaron este comportamiento humano habitual al ámbito de la producción artística: el arte imita el mundo tal como las personas se imitan entre sí. La habilidad para crear y conmoverse por obras de arte, ellos sugieren, es una parte esencial de lo que es ser humano. Su argumento se basa en varias ideas familiares sobre el arte y la representación. Por ejemplo, en la afirmación de que el gran arte porta verdades universales. Comúnmente creemos que el arte, a diferencia de las leyes, rituales o estructuras sociales, no limita su valor o significado a una época o cultura en particular, y que, en cambio, apela a una naturaleza humana trascendente. O, por ejemplo, la idea igualmente familiar de que las representaciones tienen efectos irresistibles sobre el comportamiento humano. A pesar de que sabemos que los libros, películas y juegos de video no son ‘reales’, sin embargo creemos que tienen una profunda influencia, particularmente en los espectadores y lectores jóvenes. Los psicólogos contemporáneos llaman a esto el ‘efecto Werther’, a

partir de la novela del autor alemán J.W. Goethe, *Las desventuras del joven Werther* (1774), de la cual se dice que llevó al suicidio a muchos lectores que imitaron a su joven héroe. Sin embargo, experimentos recientes han demostrado que los niños son mucho más propensos a imitar acciones reales que las que ven en televisión. Los adultos, además, tienden a imitar a los niños tanto como éstos los imitan a ellos. Este tipo de factores debieran ser obvios, empero la idea, propia de la antigua Grecia, de que la mimesis actúa en y apela a algo profundo en el interior de la naturaleza humana sigue conformando nuestras concepciones cotidianas y las relaciones prácticas que establecemos con el arte y la literatura.

La imposibilidad de desenmarañar los significados estéticos, sociales y psicológicos de la mimesis es un punto neurálgico recurrente en la historia de la teoría literaria y artística. Como ha señalado el helenista Stephen Halliwell, el pensamiento occidental históricamente ha estado dividido entre dos ideas fundamentales sobre el arte, que provienen de la combinación de los acercamientos de Platón y Aristóteles. La primera de éstas imagina que el arte refleja el mundo tal como es, que copia la realidad material fuera de la obra. La segunda idea define el arte como un ‘heterocosmos’ autocontenido que simula un mundo familiar, que copia nuestros modos de conocer y entender las cosas. Estas ideas implican presupuestos diametralmente diferentes sobre la relación entre arte y la naturaleza humana, en particular en cuanto a si la mimesis se asienta en la naturaleza y en la realidad objetiva o bien en la cultura y sus costumbres. De acuerdo con la primera idea, la mimesis entrega una reproducción más o menos certera de lo que es, y por ende depende para su producción y recepción de la realidad del mundo material y de la inmutabilidad de las operaciones del ojo y el oído humanos. Mientras podamos percibir el mundo como realmente es, seremos capaces de discernir si una obra realmente imita de manera adecuada la realidad. De acuerdo a la segunda idea, sin embargo, la mimesis no necesita reproducir lo que realmente es, sólo dar una simulación de aquello que sea persuasiva y conforme a la vida real. Ya que la efectividad de esta simulación depende en gran parte de nuestras creencias particulares sobre el mundo y las maneras de conocerlo, está sujeta inevitablemente a la mente y la cultura. Si la primera idea es verdad, el arte es como un espejo reflejando el mundo. Si la segunda idea es verdad, es como un espejo implícitamente vuelto hacia el espectador y sus creencias. Pero en ninguno de los casos podemos pensar la mimesis sin alguna referencia a la cultura y psicología humanas.

Como se verá, la primera de estas ideas se afirma comúnmente pero es muy difícil de demostrar, particularmente para el caso de las obras literarias, que no pueden ‘reflejar’ nada en estricto rigor. Los debates más interesantes en la historia de la mimesis conciernen a la segunda idea. Para Aristóteles, el primero en proponer esta idea, la mimesis es efectiva si tiene resonancia en las operaciones cognitivas básicas. El arte apela a la razón, específicamente a nuestro sentido inherente de lo que es probable o necesario, y por ende debiera ser comprensible a través de las culturas y épocas históricas. Sin embargo, teóricos más contemporáneos han llevado mucho más allá la propuesta aristotélica de que el arte simula el mundo, aduciendo que las obras miméticas apelan sólo a nuestras creencias convencionales sobre la realidad. La palabra ‘convención’ describe una regla o acuerdo usualmente (pero no necesariamente) no formulado, de acuerdo a las costumbres, que guían la vida social o la producción artística. Las convenciones son creencias colectivas que con el paso del tiempo o por la fuerza de la costumbre logran el estatus de datos objetivos. Es convencional, por ejemplo, que los estudiantes levanten la mano si quieren hacer o contestar preguntas en clases, tal como es convencional que un soneto trate del amor, y que las pinturas paisajísticas excluyan figuras humanas prominentes. No hay nada de inevitable en estas convenciones, pero al mismo tiempo nunca las ponemos en duda. Ellas comprenden una ‘segunda naturaleza’ dentro de la cultura.

De acuerdo a la visión convencionalista de la mimesis, el artista y su auditorio comparten una serie de convenciones tan familiares que ninguna parte reconoce que se está produciendo un intercambio convencional en vez de describir la realidad objetiva. El efecto mimético de la obra de arte se produce por un ‘calce’ apropiado entre la obra y las expectativas de sus receptores. La fidelidad a la convención, no la fidelidad a la naturaleza, es la fuente de la mimesis. La visión convencionalista concibe la mimesis como radicalmente dependiente del contexto social e histórico en el cual la obra es producida y recibida. Diferentes culturas tienen diferentes maneras de describir la realidad, y diversos periodos históricos son dominados por diferentes convenciones, así que una obra que coincide con las expectativas de una cultura o periodo histórico puede parecer extraña o artificial en otro. Esta visión sobre la mimesis es común en debates sobre la naturaleza del realismo artístico [...] pero otras formas de mimesis también basan su efecto en una combinación de convenciones artísticas y sociales. Por ejemplo, la mimesis en el teatro [...] depende tanto de la expectativa convencional de que el público se sentará en silencio y tratará el escenario como si fuese un mundo separado

como de la habilidad de un actor para fingir ser un personaje. Si los miembros de la audiencia insisten en conversar con el actor o caminar sobre el escenario durante la representación, entonces la ilusión teatral difícilmente se sostendrá. También encontraremos, no obstante, que algunas de las más potentes discusiones recientes sobre la mimesis, desde la psicología, antropología o biología evolucionista, explican las convenciones como solo un aspecto de un impulso mimético más primitivo en el ser humano, que trasciende las diferencias culturales e históricas. Desde este punto de vista, seguir una convención es sólo otra forma de imitación.

A pesar de su centralidad para la historia de la teoría, o tal vez por lo mismo, la palabra mimesis ha llevado una vida intelectual bastante tranquila. Es, por supuesto, un término clave para la teoría literaria y artística. Pero simplemente rastrear los variados usos de la palabra en la historia de la crítica no sería demasiado iluminador. La teoría de la mimesis permanece tan estrechamente ligada a su origen en las obras de Platón y Aristóteles que son pocos los pensadores que antes del siglo XX buscaron redefinirla o repensarla de un modo sustancial. El término resulta monolítico, un concepto demasiado abarcador que los teóricos se ven obligados a aceptar o rechazar, pero no se sienten libres de transformarlo de manera significativa. Un artículo sobre la mimesis del *Diccionario de la historia de las ideas* resume la actitud dieciochesca hacia el tópico en estos términos: “Luego de haber discutido y analizado exhaustivamente la idea de la imitación, no quedaba mucho más que hacer con ella”. Un sentido similar de ‘obsolescencia’ e inevitabilidad marca toda la historia de la mimesis, a pesar de que es mucho lo que se ha hecho y se continúa haciendo con la idea.

Esto no significa, sin embargo, que la mimesis carezca de una historia relevante, o que no haya tomado distintas formas en distintos contextos culturales. En concordancia con su definición, la mimesis ha sido una gran imitadora, cambiando su nombre y rango interpretativo para adaptarse a cada nuevo entorno. Por esta razón, trataré la mimesis no como una sola teoría coherente y organizada alrededor de un término clave bien definido, sino como lo que los académicos alemanes Gunter Gebauer y Christoph Wulf llaman un ‘complejo temático’. La teoría de la mimesis comprende una constelación de problemas filosóficos, imágenes familiares y metáforas, oposiciones conceptuales y relaciones humanas arquetípicas que se unen por los influyentes escritos de Platón y Aristóteles. Mi objetivo en este libro es catalogar los elementos de este complejo temático, rastrear sus interrelaciones y definir sus usos en momentos clave de la historia. La teoría de la mimesis se desarrolla en una serie de

retornos al contexto griego. El concepto se desplaza y cambia con cada retorno y en cada uno de los contextos filosóficos y culturales en los cuales surge. Esta historia, en sí mimética, se basa en las cambiantes relaciones entre el ‘original’ y su miríada de ‘copias’, entre los maestros griegos y sus devotos o rebeldes discípulos. En ningún punto, sin embargo, va mucho más allá de los marcos que Platón y Aristóteles establecieron, pese a las diversas afirmaciones contrarias por parte de los teóricos.

La cualidad mimética de la historia de la mimesis supone un problema conceptual. Ya que toda la escritura histórica se asienta en técnicas miméticas como la narración, el ejemplo y la ilustración, una historia de la mimesis corre el riesgo de enredarse definitivamente con la historia que ella cuenta. “El hecho de que la mimesis no puede representarse sin el uso de procesos miméticos” comentan Gebauer y Wulf, “constituye el problema fundamental de la elaboración teórica en referencia a nuestro objeto. ¿Cuál es la relación entre lo representacional y el mundo representado?”. Con este problema en mente, he combinado varios acercamientos al complejo temático de la mimesis que en conjunto darán un ‘retrato’ conciso del tema [...]. En vez de contar una sola línea narrativa, presento diversas narrativas históricas, superpuestas pero relativamente autónomas, cada una estructurada por uno de cuatro temas clave, centrales en las discusiones sobre la mimesis desde la antigüedad: la imitación de modelos de comportamiento; teatro y teatralidad; la idea de realismo; y la fundamentación de la mimesis en el comportamiento humano. Mi discusión sobre estos temas se centra en diferentes épocas históricas, pero no son particulares de ningún periodo. Para construir esta historia tan intrincada, he trabajado con obras que abarcan unos veinticinco siglos y que han sido elaboradas desde diversas disciplinas: teoría del arte, literatura, filosofía, historia del teatro, psicología, sociología y antropología. Mi intención final es menos lograr una definición de mimesis que documentar las muchas y conflictivas maneras en que artistas y filósofos, desde Platón hasta la actualidad, han tratado de definirla.

El libro comienza con dos capítulos sobre los orígenes de la teoría de la mimesis en los escritos de Platón y Aristóteles. Comenzando con una discusión etimológica de la palabra y su uso temprano, estos capítulos reconstruyen la definición de mimesis en la *República* de Platón (capítulo 1) y en la *Poética* de Aristóteles (capítulo 2), y describe los contextos culturales y políticos en los que se desenvuelve el concepto. Ambos filósofos distinguen la mimesis de la realidad, pero se acercan de manera muy diferente a su naturaleza y sus efectos. Mientras Platón la considera una peligrosa y

potencialmente corruptora imitación de la realidad, Aristóteles la trata como un aspecto fundamental de la naturaleza humana, con sus propias reglas internas y efectos propios. Y mientras Platón asocia la mimesis con violencia, emociones extremas y lo irracional, Aristóteles la considera como una práctica racional completamente válida. Estas dos posiciones definen los contornos del debate sobre la mimesis en la cultura occidental, y continúan sosteniendo las discusiones sobre el valor del arte.

Los siguientes tres capítulos tratan sobre la exposición de tres elementos temáticos centrales que han dado forma a las discusiones sobre la mimesis, y las convenciones artísticas y sociales comúnmente asociadas a ellas. El capítulo 3 se fija en el rol de la imitación retórica, esto es, la imitación de ejemplos y modelos en el pensamiento de la antigua Roma y el Renacimiento. Comenzando con la propuesta del poeta inglés del s. XVIII, Alexander Pope, de que imitar a Homero no es diferente a imitar la naturaleza, el capítulo considera cómo esta noción de mimesis, revestida de la palabra latina *imitatio*, viene a suplementar el foco griego del arte como imitación de la naturaleza con teorías sobre la manera en que los artistas se imitan los unos a los otros. La *imitatio* define la mimesis en términos de tradición, convención y ejemplo. El capítulo traza esta interpretación de la mimesis desde sus orígenes en Platón y Aristóteles hasta su lugar central en los escritores latinos como Horacio, Séneca, Virgilio y Longino, y luego las figuras renacentistas de los siglos XV y XVI, como Petrarca, Erasmo y Philip Sydney, quienes conscientemente imitaron a los latinos. El capítulo concluye dando cuenta de la decadencia de la *imitatio*, y el origen de nuestra actual noción de originalidad, en el pensamiento romántico temprano, a fines del s. XVIII. Para los románticos, la *imitatio* es puramente convencional, y no puede ser la práctica de un verdadero genio.

El capítulo 4 se focaliza en otra versión temática de la mimesis: el teatro y la teatralidad. Mientras la *imitatio* enmarca la mimesis en la relación entre el poeta y sus modelos poéticos, el teatro funda esta relación entre el arte y su audiencia. El teatro complica mucho los modelos tradicionales de mimesis basados en los ejemplos del arte y la poesía, ya que se asienta en la relación entre el espectáculo y el espectador, y no en alguna cualidad material de la propia obra de teatro. El teatro es una manera de ver y de actuar, regido por convenciones sociales y artísticas, y no un fenómeno aislado [...].

El capítulo 5 se refiere a los debates sobre la naturaleza del realismo pictórico y literario y, más ampliamente, al modo en que la mimesis define la relación entre arte y mundo. ¿Qué es lo que hace que una obra de arte nos parezca real, y por qué tan

habitualmente el realismo es considerado el ideal de la representación artística? El capítulo trata estas interrogantes retornando a los dos polos históricos introducidos más arriba: el arte como espejo y el arte como simulación. Desarrollo estas dos actitudes opuestas con respecto al realismo desde la antigua Grecia hasta el desarrollo de la perspectiva lineal en la pintura del s. XV, y luego hasta el surgimiento del realismo novelístico decimonónico y sus dos críticos más importantes en el siglo XX, Erich Auerbach y Georg Lukács. La sección final del capítulo revisa algunas variedades de anti-realismo. Los críticos del realismo, desde el escritor de fines del XIX, Oscar Wilde al crítico del XX Roland Barthes, sugieren que el arte se empobrece a sí mismo, o engaña a su audiencia, si busca solamente retratar el mundo o reflejar las convenciones vigentes de su época.

Los dos últimos capítulos del libro se enfocan en teorías de la mimesis del siglo XX y, en particular, en las recientes teorías sobre la relación entre mimesis y la naturaleza humana. Para muchos personajes del s. XX la mimesis es una actividad humana primaria, no una repetición secundaria y derivativa de algo más. Estos autores buscan extender la teoría de la mimesis más allá del arte y la representación hacia problemas de identidad, deseo y lenguaje. Si bien suelen criticar a Platón, estas teorías en realidad reviven la antigua asociación de mimesis y comportamiento humano que motivaron tanto a Platón como a Aristóteles. El capítulo 6 considera la importancia de la imitación en el origen y desarrollo de la identidad. Comienza con la obra del sociólogo del s. XIX Gabriel Tarde, que concibió todo comportamiento social como formas de imitación, y luego se fija en la noción de ‘identificación’ tanto en el pensamiento de los influyentes psicoanalistas del siglo XX Sigmund Freud y Jacques Lacan como entre los teóricos de género y raza contemporáneos, que aprovechan y complican significativamente esta noción. La identificación, para Freud, es una forma inconsciente de imitación, en que nos modelamos a nosotros mismos a partir de otra persona. Lacan y otros teóricos remarcan el modo en que esta teoría freudiana destaca los orígenes sociales de la identidad individual. Argumentan que los comportamientos ‘naturales’ de cada género o de diferentes razas no expresan diferencias inherentes, sino efectos de convenciones imitadas.

El capítulo final versa sobre el rol de la mimesis en las teorías culturales contemporáneas. Comienza con una breve discusión en torno a temas miméticos en los escritos de Rousseau, y el teórico social alemán Karl Marx. Ambos sugieren que la sociedad está gobernada por formas miméticas, aunque están en desacuerdo en cuanto a

si esta imitación es consciente o inconsciente. Luego, me fijo en la antropología del s. XIX, que generalmente usó el léxico tradicional sobre la mimesis para explicar las ideas premodernas sobre magia y la naturaleza de las imágenes. Para los intelectuales de la generación siguiente, esta teoría de la ‘magia simpática’ ofrece también nuevos modos de pensar la mimesis en la sociedad moderna. Primero observo al grupo de teorías de los ’30 y ’40 propuestas por Walter Benjamin, Roger Caillois y Theodor Adorno, que consideran la mimesis como una tendencia humana fundamental, y un modo distintivo de conocer el mundo. El capítulo luego se vuelca a la teoría del deseo mimético del crítico literario francés René Girard, desarrollada en los ’60, que sugiere que todos nuestros deseos son impelidos por la imitación de otros y no por nuestras necesidades intrínsecas. El capítulo concluye con una revisión del concepto de simulacro desarrollado por teóricos franceses de los ’60 y ’70. El simulacro, una copia sin un original, estira la comprensión platónica de la mimesis hasta sus límites, y ofrece nuevos modos de analizar los efectos ‘mágicos’ en la cultura mediática moderna.

Mi conclusión transita desde la visión psicológica y antropológica de los últimos dos capítulos del libro hacia una breve discusión del campo recientemente desarrollado de la ‘memética’. Surgidos desde la genética y la biología evolutiva, la memética intenta comprender la propagación de ideas de acuerdo al modelo darwiniano de la evolución. Tal como la reproducción sexual propaga los genes, de la misma manera los actos de imitación expanden lo que los teóricos llaman ‘memes’. Esta teoría está apenas en pañales, pero se ha vuelto un tópico controvertido y constituye el último aporte al complejo temático de la mimesis.

Dada la concisión de este libro, y la gran complejidad de las teorías que discuto, puede ser útil ver mi reporte sobre la mimesis como una serie de fotografías (metáfora que es inevitablemente mimética) que de manera acumulativa entrega al lector un marco, como un álbum familiar, para comprender esta idea. Hay muchas otras potenciales fotografías que podrían tomarse en esta larga historia del concepto. El lector puede explorar el rol crucial que juega la mimesis en el pensamiento cristiano, por ejemplo, o las maneras en que los teóricos postcoloniales han iluminado el replanteamiento del pensamiento de occidente sobre la mimesis por sujetos sometidos al imperialismo occidental. El concepto de imitación también es importante para la teoría cinematográfica, y para el concepto marxista de ideología, y se instala también en una amplia variedad de campos científicos, desde la psicología experimental a la ciencia cognitiva, e incluso en la robótica. La lista de lecturas sugeridas al final del libro ofrece

algunos caminos adicionales para entrar al complejo temático de la mimesis. Este complejo, como veremos, es notablemente rico [...]. La teoría de la mimesis está tan entretejida con el pensamiento occidental sobre la representación que el primer paso para entender el concepto es reconocer que es un concepto, un mapa, si se quiere, de la relación entre arte y naturaleza, y no una presentación perenne del paisajismo.

## La *Poética* de Aristóteles<sup>3</sup>

La *Poética* de Aristóteles es el texto de crítica literaria más influyente en la tradición occidental y, junto con la *República* de Platón, es un texto fundacional para comprender la mimesis. Muy poco se sabe del origen y composición de este tratado, pero muy probablemente se trate de una compilación incompleta de notas de alguna cátedra sobre la tragedia y temas afines, escrito en algún punto entre el 360 y el 320 a.C., y seguramente dirigido a y compilado por los estudiantes de la escuela de Aristóteles, el Liceo de Atenas. Por mucho tiempo la *Poética* ha modelado los estudios críticos sobre el teatro antiguo y fue considerada durante siglos por los dramaturgos como una guía prescriptiva, luego de que se la redescubriera y tradujera al latín por estudiosos en el Renacimiento temprano. El tema fundamental de Aristóteles es la tragedia griega, pero su estudio de este género se enlaza con temas mucho más amplios sobre la naturaleza de la mimesis que implican una poderosa revisión de las teorías de Platón. El acercamiento de Aristóteles a la mimesis ha sido subestimado. Lo que parecen ser afirmaciones superficiales sobre la forma narrativa o la respuesta del público se sustentan en sofisticadas ideas sobre la mimesis que, en muchos casos, deben aún ser completamente asimiladas en las discusiones contemporáneas sobre el arte y la literatura.

A pesar de que comúnmente se afirma que la propuesta aristotélica sobre la mimesis en la *Poética* es una respuesta crítica al exilio de los poetas en la *República* de Platón, la relación entre los dos filósofos es bastante más complicada, y continúa siendo materia de debate académico. Platón fue el maestro de Aristóteles, y aunque nunca es mencionado en el tratado, su presencia es innegable. Aristóteles toma prestadas algunas afirmaciones de Platón, y desafía sus dichos en torno a la naturaleza y efectos de la mimesis, a menudo en términos que parecen una respuesta directa a argumentos específicos de Sócrates en la *República*. Sin embargo, lo que es crucial es que no cuestiona la afirmación básica de Platón de que todo arte es esencialmente imitativo. Incluso en su crítica a su maestro, Aristóteles refuerza la posición de la mimesis platónica sobre la teoría artística occidental. Ambos agrupan todas las artes bajo la rúbrica de la mimesis. También, los dos contrastan las artes representacionales con otras formas de conocimiento humano, tales como la ciencia y la historia, que

---

<sup>3</sup> Páginas 32-46.

convencionalmente se vinculan a la verdad y la realidad. La defensa aristotélica de la mimesis enciende una preocupación fundamentalmente platónica: la razón. Aristóteles se opone a la afirmación platónica de que la mimesis se opone a la razón, y en cambio argumenta que la tragedia ofrece una visión cuasi-filosófica sobre las acciones humanas. La mimesis, para Aristóteles, es algo verdadero, digno de análisis crítico, pero su definición aun se sostiene, como casi todas las teorías que discutiremos en este libro, en las bases fundadas por Platón.

Al mismo tiempo, Aristóteles ofrece la respuesta más persuasiva a la crítica platónica a la mimesis. En muchos sentidos, la historia de la crítica literaria occidental es una repetición en diferentes términos de las afirmaciones fundamentales sobre la mimesis de Platón y Aristóteles. A diferencia de Platón, para quien la mimesis es una copia de algo más y, por ende, potencialmente engañosa, Aristóteles define la mimesis como un constructo con sus propias leyes y propósitos internos. Las frases iniciales de la *Poética* establece la siguiente premisa:

Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación, comenzando, como es natural, por las primeras<sup>4</sup>.

Aristóteles dice que tratará de la poesía ‘en sí’, y no primordialmente como un reflejo de algo más. El poema para Aristóteles, es muy parecido a un objeto natural. Podemos estudiar sus partes y su estructura, clasificarlo de acuerdo a su tipo y sus propósitos, y determinar en casos individuales si el objeto consigue sus objetivos inherentes (es decir, si ‘es bueno’). Es un objeto apropiado para la interrogación filosófica, que se ajusta a principios fijos y al ‘orden natural’. Se puede decir que la poesía imita el proceso de la naturaleza, y no solo sus formas físicas.

Las metáforas sobre la poesía a través de la *Poética* sostienen la naturalidad de la mimesis. Mientras que las metáforas más comunes de Platón –espejos, sombras, ilusiones ópticas– destacan la artificialidad e irrealidad del arte y la literatura, las metáforas de Aristóteles enfatizan su similitud con los objetos naturales. Por ejemplo, al

---

<sup>4</sup> Utilizamos para las citas directas de la *Poética* la traducción de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos, 1974), siempre que esto sea posible. En caso de que esta traducción afecte el sentido del texto de Potolsky, traduciremos directamente de su libro, lo que será debidamente señalado con (\*) [N. de los T.]

afirmar que la belleza artística depende del orden de las partes y su magnitud, Aristóteles establece una analogía entre el arte y los animales: “Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera”. En otra parte, Aristóteles compara la unidad de la fábula con la de un cuerpo. Las buenas fábulas deben ser “como un ser vivo único y entero, [que] produzca el placer que le es propio”. También ofrece una historia natural del drama, evitando así que la discusión parezca espuria y demasiado especulativa. Tanto la comedia como la tragedia comienzan con la mera improvisación, inspirada en diversos aspectos de la épica homérica, y se desarrollan de acuerdo a la propensión natural de los distintos poetas. Los serios escribieron tragedias, mientras que los más frívolos se dedicaron a la comedia. El desarrollo de la tragedia, tal como la de las especies de los animales, se gobierna por sus cualidades inherentes: “y, después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza”. Incluso el tema específico de la tragedia, que normalmente trata de familias atribuladas, hace convergir la definición del género artístico con cuestiones de género biológico y generación.

El análisis inicial de la mimesis que hace Aristóteles también se sostiene en el argumento de que el arte tiene su propia naturaleza específica. Los primeros tres capítulos de la *Poética* diferencian entre lo que Aristóteles llama el medio, el objeto y el modo o manera de la mimesis para las distintas artes representativas. En cada caso, Aristóteles toma prestada y modifica una distinción platónica, o introduce una distinción donde Platón no entrega ninguna. El medio de la imitación concierne a los ‘materiales’ que cada arte utiliza para representar personas y objetos. Para Platón, la poesía y la pintura, la épica y la tragedia, son esencialmente idénticas en su imitación de lo real. Por el contrario, Aristóteles diferencia las artes por los materiales que emplean. Los pintores usarán formas y colores, los músicos ritmo y melodía, los bailarines solamente ritmo, y los poetas lenguaje, ritmo y armonía. Todas estas artes son miméticas, pero imitan con medios diversos, o bien utilizan los mismos medios en diferentes combinaciones. En vez de ser un mero imitador, el artista es un creador, un artesano. Aristóteles señala que muchas obras usan los mismos medios que la poesía, pero esta razón no es suficiente para considerarlos poetas. Los tratados médicos y científicos en Grecia normalmente eran escritos en metros poéticos, pero la mera versificación no le da al científico el rol de poeta. Aristóteles argumenta que “es la imitación lo que hace al poeta” (\*), no la

forma retórica de la obra. De ahí que, aunque sea mimética, la poesía tiene sus métodos y objetivos propios, y no es solo una versión disminuida de la ciencia o filosofía.

Aristóteles de igual manera crítica a Platón en su descripción del objeto de imitación. Los objetos que la poesía describe, señala, son “hombres que actúan”. Aristóteles toma esta noción directamente de la discusión platónica en torno a la tragedia, en el libro X de la *República*, pero le da una nueva interpretación. Señala que los individuos y acciones descritas en el arte son necesariamente de un tipo moral esforzado o de baja calidad. Mientras Platón trata tales tipos según el efecto positivo o negativo en la audiencia, Aristóteles considera los variados objetos de la mimesis un modo de diferenciar entre géneros y estilos artísticos. Cada artista, y cada género artístico, se enfoca en un tipo humano y las acciones apropiadas para él. La épica y la tragedia presentan a los hombres mejores de lo que son en la vida real, mientras que la comedia los presenta peores. Aristóteles argumenta que la postura moral del tema artístico no afecta la del público. Las distinciones morales marcan las diferencias entre géneros, y no pueden compararse sin más con las de la vida real. Si la mimesis puede divergir de una reproducción estricta de la vida, entonces hace bastante más que reflejar lo real.

La tercera diferencia que distingue entre la variedad de artes es la manera o modo de la imitación. Aristóteles repara en la distinción hecha por Sócrates en el libro III de la *República* sobre las formas de narrar. Tal como Platón, Aristóteles admite tres formas de narración<sup>5</sup>, pero modifica las categorías. Los poetas pueden hablar por su propia voz (como en la historia), imitar la voz de su personaje (como en la épica) o presentar a los personajes viviendo y actuando frente al público (como en el drama). Dicha modificación puede parecer menor, pero tiene implicancias importantes. Sócrates trata el modo de imitación como una opción moral: el hablante que imita a otra persona ‘se esconde’ del público. Por el contrario, Aristóteles lo considera como una decisión artística. La obra puede ser narrada o actuada, y las diferentes formas de presentación son características de distintos géneros o sensibilidades artísticas. El modo de imitación, sugiere, no debe juzgarse según si revela o esconde al poeta, sino según si es apropiado para la naturaleza de la materia. Aunque difícilmente puede considerársele un esteta, Aristóteles abre la posibilidad, no suficientemente desarrollada sino hasta el s. XIX, de

---

<sup>5</sup> En la traducción de García Yebra, así como en otras traducciones contemporáneas, y tal como será visto en clases, esta distinción es más tajante aun: Aristóteles suprime uno de los modos platónicos y acepta dos posibilidades básicas: narrar o presentar [N. de los T.].

que las decisiones artísticas y éticas sean vistas como diferentes y deban mantenerse separadas.

De hecho, la cuidadosa distinción entre arte y ética es la piedra angular de la respuesta aristotélica a Platón. En una sección de la *Poética* dedicada a elaborar respuestas a algunas ‘críticas’ a la poesía, Aristóteles sostiene que “Además, no es lo mismo la corrección de la política que la de la poética; ni la de otro arte que la de la poética”. Distingue entre errores ‘consustanciales’ y ‘accidentales’ del arte. Si un poeta es mal imitador o no tiene habilidades, ese error es consustancial. No obstante, si ha introducido ‘inexactitudes técnicas’ en la representación objeto, ese error es accidental. Es mucho más importante imitar hábilmente que imitar exactamente: “yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido”. De manera significativa, Aristóteles elige la descripción de un animal (una cierva) para defender a los artistas de sus críticos. Señala que si la obra es lograda como obra artística no puede ser criticada por los errores factuales que Platón ataca. Hasta la inclusión de incidentes imposibles puede justificarse si con ello se “alcanza el fin propio del arte”. Debemos juzgar el logro o fracaso de la mimesis solo en términos de los objetivos y métodos adecuados, y no realizando una comparación con algo más.

Aristóteles también toma prestado otro ejemplo clave de Platón, consagrándolo con ello como paradigmático para los teóricos posteriores: el comportamiento de los niños. Éste considera la imitación infantil como uno de los mayores peligros de la mimesis. Para Aristóteles, la imitación de los niños confirma la naturalidad de la mimesis. En un pasaje importante del capítulo cuatro de la *Poética*, él argumenta que la poesía se desarrolla a partir de dos fuentes, “ambas naturales”. Primero, la capacidad mimética está en la naturaleza de todos los seres humanos, “es connatural al hombre desde la niñez”, lo que nos distingue de los animales. Los humanos son las criaturas más imitativas, y aprendemos nuestras más tempranas lecciones a través de la mimesis. Probablemente Platón coincidiría con esta afirmación, pero para Aristóteles la asociación de la mimesis con la infancia apunta hacia una afirmación más amplia sobre el valor del arte. Como ha señalado Stephen Halliwell, lo que Aristóteles tiene en mente es la manera en que los niños interpretan imaginativamente las conductas y ocupaciones de los adultos. Tal juego tiene su propia lógica y función dentro del desarrollo del ser humano, y no remeda simplemente lo que los adultos hacen, sino que recrea ficcionalmente las ocupaciones de los adultos. Nadie culparía a los niños que juegan al doctor por no poder curar la enfermedad.

Para Aristóteles, tal como para Platón, el juego infantil también entrega un modelo sugerente para la reacción de los adultos frente a obras miméticas. Igual que los niños, los adultos obtienen placer y conocimiento a partir de la mimesis. Aristóteles apunta que comúnmente obtenemos placer al observar cosas que encontramos dolorosas o repulsivas, tales como cadáveres o ‘animales innobles’. La mimesis nos entrega una distancia ficcional con respecto a las cosas, de tal manera que los sufrimientos de los personajes trágicos en escena puedan ser placenteros en vez de dolorosos, como sería en el caso de que le acontecieran a personas reales. Esta distancia ficcional nos permite aprender de las representaciones, mientras que en la experiencia real probablemente tendríamos una respuesta emocional. En este sentido, la mimesis posibilita en vez de limitar –como pensaba Platón– el pensamiento racional. De hecho, el placer de la mimesis está muy ligado al del proceso cognitivo. Aprender, argumenta Aristóteles, es una causa inherente de placer para todo ser humano, pero la mimesis permite una manera particular de aprendizaje y placer: “Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél”. A primera vista pareciera que Aristóteles estuviese sugiriendo que nosotros simplemente comparamos la copia con su original, y que el placer se obtiene de la comparación, pero él más bien está apuntando a que la mimesis nos otorga una manera de mirar las acciones y los caracteres humanos que de otro modo no tendríamos. Como argumentará posteriormente en la *Poética*, la mimesis concierne tanto a los universales como a los particulares. La distancia ficcional inherente a la mimesis nos permite observar cualidades universales de la vida humana que son reveladas por las acciones y características particulares. Nos enseña qué tipo de persona estamos viendo en escena. Aristóteles argumenta más adelante que incluso si no hemos visto el original aun podemos tener placer “por la ejecución, o por el color, o por alguna causa semejante”. La forma fundamental de la mimesis es parte de lo que la hace tan disfrutable como potencialmente educativa.

### *Tragedia, Fábula y Razón*

Como hemos visto, en su propuesta sobre la mimesis Aristóteles toma muchos elementos de la *República*, pero complica considerablemente las ideas de Platón y las revaloriza. Aristóteles afirma que la mimesis, lejos de ser una intrusa en un alma que sin

ella sería armónica, es en realidad un aspecto natural de la vida humana e incluso una forma única de aprendizaje. Su uso de las metáforas orgánicas y el ejemplo del juego infantil refuerzan su postura de que la mimesis no debe ser vista como una amenaza para el alma o la polis. Encontramos también un esfuerzo similar de revalorización de los juicios de Platón en la teoría aristotélica de la tragedia. Platón argumenta que la tragedia altera de manera peligrosa nuestras emociones a expensas de nuestras facultades racionales. Para Aristóteles, es completamente racional. De hecho, a pesar de que la tragedia en general se mueve entre emociones extremas, deseos irracionales y fuerzas sobrenaturales, las buenas tragedias están construidas racionalmente y comprometen las facultades racionales del público. Incluso las emociones trágicas, según argumenta, pueden ser predecibles y razonables.

Aristóteles comienza su discusión sobre la tragedia con una definición:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones

Todas las tragedias constan de seis partes: fábula (*mythos*), caracteres (*ethos*), elocución (*lexis*), pensamiento (*dianoia*), espectáculo (*opsis*) y canción o melopeya (*melopeia*). La fábula es la estructuración de los hechos; caracter es la cualidad moral de los agentes revelados por la fábula; dicción es la versificación de las palabras; pensamiento es el proceso de razonamiento que los caracteres usan para justificarse o defenderse; espectáculo es la escenografía; y canción se refiere a los pasajes musicales que eran comunes en la tragedia griega. Como suele suceder con Aristóteles, lo que parece inicialmente una distinción banal y algo árida termina siendo mucho más complicada y amplia en sus implicancias. En un nivel esta definición simplemente categoriza la tragedia como una forma de mimesis: su medio es el lenguaje y el ritmo (elocución, canción); sus objetos son hombres y acciones (fábula, caracteres, pensamiento); y se representa, no se narra (espectáculo). En otro nivel, sin embargo, la definición supone una teoría comprensiva sobre la naturaleza de la tragedia y la racionalidad de la mimesis.

Hay bastante que decir en relación con cada uno de estos términos, pero para nuestros propósitos debemos fijarnos solo en la fábula. Comencemos con las dos

primeras partes de la definición de Aristóteles: la tragedia es la mimesis de una acción y dicha acción debe ser completa y de cierta magnitud. La completitud, para Aristóteles, no tiene que ver con un sentido subjetivo de resolución, sino a la relación estructural de los incidentes:

Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.

Aunque este pasaje parece al borde de la tautología, Aristóteles realmente está haciendo una afirmación fundamental sobre la mimesis. Simplemente al describir la obra de arte como un todo completo se desentiende de la visión platónica de que el arte depende de algo más y de que por ende es incompleto por definición. Para Aristóteles, la obra puede tener su propia unidad interna, una unidad guiada por la necesidad y la razón, no por el azar, engaño o impulsos individuales. Principio, medio y fin son categorías lógicas, no solo marcadores temporales. El principio provoca que algo acontezca, desencadena una serie de eventos sucesivos; el medio es causado por el principio, y causa algo más; el final se produce “por necesidad o por naturaleza” desde algo más, pero no tiene sus consecuencias propias. Se pueden definir los principios físicos o de las funciones corporales más o menos en los mismos términos. Norma y razón son los fundamentos de la mimesis, incluso si la historia en sí se ocupa de acciones fuera de la ley o emociones extremas.

Igualmente apegada a la racionalidad es la argumentación aristotélica sobre la magnitud. La belleza, señala Aristóteles, se basa tanto en el orden (esto es, la completitud) como en la magnitud. Mientras el primero es definido lógicamente, la magnitud se define en términos del público y, más específicamente, en términos del proceso cognitivo humano. Si el orden describe la relación racional entre las partes de la tragedia, la magnitud describe el proceso mediante el cual el público aprehende esta relación:

No puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible). Ni demasiado grande (pues

la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador [...]).

La pequeñez o la grandeza no son cualidades absolutas, sino que reflejan la posición y habilidades cognitivas del espectador. Una obra tiene una magnitud adecuada y comunica un sentido de belleza y unidad si es que el espectador la alcanza a apreciar en una sola visión. ‘Ver’ representa aquí, como en otras partes en Platón y Aristóteles, una metáfora clave para ‘conocer’. La ‘visión’ única se refiere acá a un único curso de pensamiento. El sentido de unidad que obtenemos de una obra mimética se define por la unidad del pensamiento que inspira. Esto es, la magnitud adecuada para una tragedia es una “extensión [...] que pueda recordarse fácilmente”.

El énfasis que pone Aristóteles en la racionalidad de la mimesis explica su preferencia por la fábula durante la *Poética*. Aristóteles afirma que la fábula es la parte más importante de la tragedia: dice que es ‘el alma (*psyche*)’ de la tragedia, la base de sus facultades racionales. Hoy en día estamos más acostumbrados a entender el personaje como lo fundamental del arte literario, pero Aristóteles sitúa la fábula en un lugar más elevado, principalmente porque es solo a través de las acciones y decisiones que el personaje se revela. La acción, para Aristóteles, es la unidad básica del entendimiento humano. Pero de manera más determinante, la fábula es el epítome de la racionalidad de la mimesis trágica. No es solo la mimesis de una acción, sino de una acción ordenada y estructurada para lograr ciertos fines. A diferencia del montaje teatral asociado con el espectáculo (que Aristóteles considera irracional), la fábula está regida por la razón. Los incidentes en una fábula trágica debieran estar unificados por probabilidad y necesidad. Tal unidad no surge de la focalización en un solo personaje, ya que la vida individual puede contener muchas fábulas (argumentos) diferentes. Ni tampoco un periodo histórico o cuento mítico puede contarse sin selección ni reordenación en una fábula unificada. Aristóteles da el ejemplo de Homero, que basa la *Ilíada* en un conflicto particular de la guerra de Troya, no en la conflagración completa. Las peores fábulas son las episódicas, donde los acontecimientos parecen seguir unos a otros en el tiempo, no por una lógica interna. A diferencia de las buenas fábulas trágicas, las fábulas episódicas no se unifican por probabilidad y necesidad, por lo tanto no apelan a la razón.

El enfoque de Aristóteles en la probabilidad o necesidad sugiere que el realismo de una obra mimética surge de su congruencia con las normas del pensamiento humano,

no del reflejo del mundo externo. Consideramos la obra como realista porque los eventos de la obra se enlazan por las mismas normas que rigen nuestra experiencia factual. Reflexionar en y sobre el arte no es esencialmente diferente a razonar en otros contextos. Tal como en el arte, en la vida real nos basamos en la lógica (necesidad) y creencias (probabilidad) para tomar decisiones. De este modo se justifica plenamente que los artistas miméticos no busquen la validación de sus decisiones artísticas en los datos brutos. Pueden apelar al ejemplo de Sófocles, que retrataba a los hombres mejores de lo que realmente son, y argumentar que su arte apunta a verdades superiores. O pueden apelar a la costumbre o a la opinión común -“lo que se dice”-, incluso si dichas opiniones son manifiestamente falsas desde el punto de vista de la filosofía. Del mismo modo, acciones poco familiares o imposibles pueden ser plausibles si resuenan con nuestros modos habituales de pensar. Aristóteles señala, por ejemplo, que incidentes imposibles pueden ser realistas si parecen probables (verosímiles). De hecho, tales incidentes son artísticamente preferibles a la verdad, mientras se construyan por ‘necesidad interna’ de la obra: “En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble”. El efecto de la obra proviene del orden racional de los eventos, no de la calidad realista de cada evento singular que se representa en la obra. Incluso a pesar de que Aristóteles advierte al poeta en contra de la inclusión de eventos irracionales, sin embargo reconoce que desde una perspectiva artística lo irracional “porque alguna vez no es irracional”. La mimesis, en otras palabras, necesita solo ser fiel a los principios normales de la cognición humana.

También argumenta Aristóteles que la acción trágica debiera aproximarse a las normas de la cognición humana. Esto se aplica tanto a la estructura de la fábula como al comportamiento de los personajes principales. Aristóteles divide la fábula en dos tipos: la simple y la compleja. La simple es una sola y continua, que describe, por ejemplo, el paulatino declive de la fortuna de un personaje a través de una serie de eventos estrechamente ligados; mientras que las acciones complejas están marcadas por la peripecia (cambio de fortuna) y la anagnórisis (reconocimiento). La peripecia ocurre cuando una acción cambia de dirección a su contrario. Aristóteles, da como ejemplo el mensajero real en el *Edipo Rey* de Sófocles, quien viene a contarle a Edipo la buena noticia de que se ha convertido en rey de Corinto, pero en cambio revela detalles perturbadores de sus orígenes. La anagnórisis representa el paso de la ignorancia al conocimiento de un personaje, lo que produce amor u odio entre personas o bien produce un cambio de fortuna. Tanto la peripecia como la anagnórisis se sustentan en la

razón. Las peripecias, por ejemplo “deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímelmente”. Las que no se apegan a estas normas aparecerán al espectador como arbitrarias e inverosímiles. La anagnórisis también supone un proceso racional. Aquí el personaje razona y hace inferencias a partir de distintos tipos de evidencias, tales como objetos sospechosos u otras personas. De este modo, tanto en la estructura como en su desarrollo, la fábula trágica se sustenta en –y a la vez logra inspirar– un esfuerzo cognitivo del poeta, de los personajes y del público.

De hecho, la poesía se acerca al estatus de la filosofía para Aristóteles. En oposición a la visión platónica que supone una antigua lucha entre poesía y filosofía, Aristóteles argumenta que los poetas, de un modo similar a los filósofos, se ocupan de los principios universales de la acción y los caracteres, y no solo de los meros hechos. Los poetas no imitan simplemente lo que es o ha sido, sino que lo que ‘podría haber ocurrido’ según necesidad o probabilidad, o lo que es verdad de manera amplia en cierto tipo de situaciones. Los historiadores, en cambio, se limitan solo a lo que ha ocurrido. Esto le da a la poesía un fin más elevado que la historia. El historiador expresa lo particular, y permanece atado a los datos, mientras que el poeta expresa lo universal a través de las acciones y caracteres individuales: “Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes.” Esto es, la poesía es “más filosófica” que la historia. Esto es verdad cuando el poeta toma un tema histórico. El poeta es “artífice de fábulas más que de versos (...)”. Nuevamente Aristóteles condensa un asunto mayor bajo una modesta comparación. La mimesis no se define por su representación de lo real sino por su habilidad para revelar verdades universales en personajes y acciones particulares. Mientras Platón considera la divergencia de los datos empíricos como una falla fundamental, su discípulo lo considera como uno de los poderes más característicos del poeta. La historia, limitada como está a la repetición de datos, se acerca más a la versión platónica de la mimesis que la poesía.

### *El efecto trágico*

Aristóteles extiende su propuesta de que la mimesis es racional a su consideración sobre las maneras en las que la tragedia afecta a la audiencia. Aunque el

efecto trágico es fundamentalmente emocional, las emociones particulares que Aristóteles identifica, y el proceso por el cual el poeta las provoca en el espectador, son completamente racionales. Contrariamente a lo que ocurre con Platón, no opone simplemente las emociones a la razón, tampoco insiste en que la facultad de la tragedia de provocar emociones amenace con desestabilizar la *polis* y el alma. Para Aristóteles, la emoción es el asunto principal de la mimesis trágica, no un problemático efecto secundario. Dicha reacción es predecible, estrechamente vinculada al desarrollo de la fábula, y puede ser controlada por el poeta. Los poetas fracasan cuando no producen emociones trágicas –no, como lo era para Platón, cuando sí lo hacen. Así Aristóteles explica cómo los poetas trágicos pueden producir de mejor manera “el efecto trágico esencial” (\*), y sugiere que el poder que tiene la tragedia de provocar emociones, lejos de ser un peligro para el espectador, es una respuesta natural y racional a la mimesis. Las emociones particulares que Aristóteles identifica son producidas tanto por la identificación como por la reflexión por parte del espectador. El resultado final de esta emoción no son más emociones, como Platón afirma, sino una purgación o refinamiento de la emoción, y un consecuente mejoramiento del estado emocional del espectador.

De acuerdo a Aristóteles, las emociones trágicas son resultado de la estructura de la fábula como una totalidad, no sólo de un evento catastrófico al final. En el público llegan a producirse de manera más efectiva a partir de giros repentinos en los acontecimientos. Pero la sorpresa sólo resulta efectiva si parece provenir de la lógica causal de la fábula: “pues así [las situaciones que producen compasión o temor] tendrán más carácter maravilloso que si procediesen al azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento [...]”. Incluso el evento más horripilante parecerá arbitrario si es captado por la audiencia como improbable, fracasando así en provocar las emociones adecuadas. Aristóteles nos da el ejemplo de la estatua de Mitys en Argos que, de acuerdo a la leyenda, al desplomarse mató a hombre que había asesinado a Mitys. Aunque el incidente parece suceder por mera casualidad o por obra de fuerzas irracionales, es lo que Aristóteles llama “hecho de intento”: aunque la coincidencia parezca sobrenaturalmente motivada, tiene una lógica interna, y por ello satisface nuestro sentido de la probabilidad y necesidad. Más adelante, Aristóteles sugiere que el verdadero placer trágico no debe surgir del espectáculo, sino de la estructura interna de la fábula: “La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y compadezca por lo que acontece [...]”. Las emociones que son producidas únicamente por el

espectáculo, tal como en el caso de máscaras aterradoras o de los efectos especiales, engendrarán una idea de lo monstruoso, no de los sentimientos que corresponden a la tragedia. Tales emociones son irracionales, y lo ideal es que “no haya nada irracional en los hechos” que componen la acción.

Aristóteles identifica dos emociones trágicas esenciales: el temor (*phobos*) y la compasión (*eleos*). Esta última se produce por una desgracia inmerecida, y el temor por la desdicha del que “nos es semejante”. Ambas emociones presuponen un proceso cognitivo complejo. Mientras Platón imagina las emociones en el público como una imitación de las emociones representadas en el escenario, Aristóteles se refiere a una especie de identificación psicológica. Los efectos de la conmiseración y el temor que experimentamos en el teatro, aun siendo genuinos, difieren de las emociones propias de la vida cotidiana. En otras situaciones, puede que huyamos de algo que nos atemorice o que ofrezcamos ayuda a nuestro objeto de conmiseración. Pero, tal como la mimesis nos permite mirar cadáveres de manera desapasionada, de la misma forma nos permite experimentar nuestras emociones desapasionadamente, y así podemos disfrutarlas en vez de sufrirlas o reaccionar frente a ellas. Aristóteles nunca describe explícitamente este proceso, pero claramente asocia las emociones trágicas con los mismos procesos cognitivos que generalmente definen nuestra respuesta ante la fábula. Incluso mientras está dominado por la emoción, el espectador reflexiona sobre las acciones del personaje trágico y compara a este último consigo mismo. Sólo ciertas situaciones provocan conmiseración y temor. No sentimos conmiseración por todo tipo de desgracia, solo por la que afecta a personas que no se lo merecen. Entonces, debemos tener una idea de lo que es probable para poder llegar a identificar una desgracia inmerecida. De manera similar, sentimos temor solo cuando podemos relacionar lo que le acontece al personaje trágico con circunstancias de nuestra propia vida. Implícitamente nos comparamos con el personaje, y nos ponemos imaginariamente en su lugar. Así como la compasión exige piedad y un juicio moral, el temor requiere autorreflexión e imaginación. La mimesis nos permite una especie de distancia que posibilita la reflexión racional incluso ante la visión de algo perturbador, y la tragedia en particular produce efectos emocionales a partir de una reflexión racional sobre el curso de la vida humana.

Las detalladas consideraciones de Aristóteles sobre cómo la mimesis afecta nuestras emociones se sitúa en un contraste notable respecto a la sospecha que todas las emociones trágicas despertaban en Platón. Mientras éste opone emoción y razón, Aristóteles sugiere que la tragedia produce emociones racionalmente, y que, de éstas,

las centrales se basan en la razón. Así, con su propuesta controversial sobre los efectos emotivos definitivos que tiene la tragedia sobre la audiencia, también desafía a su maestro en cuanto a la postura que asume respecto a las emociones producidas por la mimesis. Platón sostiene que la mimesis provoca emociones que sería mejor suprimir. Aristóteles, al contrario, que la tragedia tiene la capacidad de llevarnos a la “purgación” (*katharsis*) de las emociones. Esta es la frase final de su definición de tragedia: “mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.”

Hay pocos pasajes en la historia de la teoría literaria que hayan provocado tanto debate como esta frase sobre la catarsis. En el nivel más básico, parece que Aristóteles propone que la tragedia no sólo despierta emociones, sino que permite su liberación benéfica o transformación. La tragedia es ampliamente terapéutica, en vez de ser patológica, y nos permite experimentar temores y fantasías indirectamente, de manera que no es necesario que los experimentemos en la vida real. Pero aquí es donde aparece la incertidumbre. Parte de la dificultad de entender esta frase reside en los múltiples usos y significados de la palabra en la cultura griega. Cada significado sugiere una descripción distinta de la función de la mimesis trágica. Etimológicamente, catarsis significa podar o cortar. Platón a menudo usa algún derivado de la palabra para describir cómo el diálogo filosófico corrige nuestras opiniones incorrectas. En ese sentido es que algunos académicos han sugerido que Aristóteles imagina la catarsis como una forma de ‘clarificación intelectual’. Los teóricos del siglo XVIII, al contrario, entendieron este efecto purificador como una forma de perfeccionamiento moral. El crítico y dramaturgo alemán G. E. Lessing, por ejemplo, sostiene en su *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-69) que la catarsis trágica produce “la transformación de la pasión en hábitos virtuosos”. La tragedia nos hace mejores ciudadanos al hacernos más humildes y comprensivos.

Pero otras dimensiones de la palabra se oponen a esta noción. Los usos más comunes de la palabra catarsis en la Grecia antigua describían un ritual de purificación o una purgación médica. La noción de purificación sugiere que la tragedia mejora nuestra condición ya sea al limpiarnos, deshaciéndose de nuestras emociones problemáticas, o bien, al purificar nuestras emociones en sí mismas. La definición médica implicaría que la catarsis literalmente nos purga de sentimientos que no son sanos. Esta interpretación, propuesta por primera vez por Jacob Bernays en 1857, fue importante para los intérpretes modernos, en especial para su sobrino político, Sigmund Freud. Pero la interpretación purgativa difícilmente calza con la afirmación de Aristóteles de que la tragedia es a la vez placentera e intelectualmente iluminadora. Al interpretar la sintaxis

de Aristóteles de manera diferente aparece otra pregunta: ¿la tragedia purga emociones existentes, aquellas que el público trae consigo al teatro, o purga las que ella misma provoca? Los distintos sentidos de la palabra catarsis parecen sugerir lo primero, pero la atención que Aristóteles le presta a la conmiseración y el temor apunta hacia lo último. En esta segunda lectura, la tragedia proveería un tipo de purgación emocional al despertar dichos sentimientos, permitiéndonos disfrutarlos, no al despojarnos de la conmiseración y el temor que traemos al teatro o al alterar nuestro estado emocional general. La catarsis describiría el resultado apropiado de la fábula trágica. En una sugerente reelaboración de esta interpretación, el dramaturgo francés del siglo XX, Antonin Artaud, reimagina el teatro como una plaga que da a luz “todas las perversas posibilidades de la mente”. Para Artaud, el propósito de la catarsis es infectar metafóricamente a la audiencia, no curarla.

Es poco probable que estas disputas sobre el significado de la catarsis sean respondidas de forma definitiva. Pero este hecho no debe distraernos de la originalidad de la concepción de Aristóteles. Aunque haya canonizado la reducción platónica de todas las artes al principio mimético, también nos provee de aquello que permanece como la más poderosa defensa del arte en la historia de la teoría literaria. Además de afirmar que la mimesis es natural, racional y educativa, la noción de catarsis implica que el arte también puede ser beneficioso. Al reconocer que es secundario y derivado, Aristóteles le da al arte una función primaria y crucial. Los efectos de este argumento doble todavía siguen resonando en las discusiones actuales sobre el arte.