

**MÍMĒSIS, POÍĒSIS Y KÁTHARSIS EN LA TEORÍA ESTÉTICA DE
LEOPOLDO MARECHAL
UN DIÁLOGO CON PLATÓN Y ARISTÓTELES**

Valeria Secchi¹

Resumen:

El presente artículo indaga sobre la recepción marechaliana de tres nociones fundamentales de la estética platónica y aristotélica, las nociones de *mímēsis*, *poíēsis* y *kátharsis*. La primera, no consiste en una copia estricta de la realidad, cuestión ya rechazada por Platón, sino en un desbordamiento de las formas que transforma el orden natural de las cosas y acontece por la mediación de la mente del poeta. La segunda, se trata de una capacidad generatriz que actualiza, en una materia contingente, lo necesario y lo universal. Marechal toma de Platón la noción de *poíēsis* como pasaje del no ser al ser, pero no se priva de incorporar terminología aristotélica para ofrecer una idea acabada de la producción poética. Por último, Marechal recepta la noción aristotélica de *kátharsis* y realiza la transposición de los efectos de la tragedia a la comedia. La compasión, el temor y el ridículo son motivo de purificación y de ascenso del alma.

Palabras claves:

Mímēsis - *Poíēsis* - *Kátharsis* - Estética - Recepción

Abstract:

This paper investigates Marechal's reception of three fundamental notions of Platonic and Aristotelian aesthetics: *mimesis*, *poiesis* and *katharsis*. The first notion is not strictly a copy of reality, an issue that had already been rejected by Plato, but an overflowing of the forms that transforms the natural order of things and occurs through the mediation of the poet's mind. The second is a generating capacity that updates the necessary and universal on a contingent matter. Marechal takes from Plato the notion of *poiesis* as passage of non-being to being, but does not hesitate to incorporate Aristotelian terminology to provide a complete idea of poetic production. Finally, Marechal receipts the Aristotelian notion of *katharsis* and performs the transposition of the effects of the tragedy to the comedy. Compassion, fear and ridicule are the cause of the purification and ascent of the soul.

Keywords:

Mímēsis - *Poíēsis* - *Kátharsis* - Aesthetic - Reception

¹ Dra. en Filosofía, Prof. asistente en la cátedra de Filosofía Antigua I, Escuela de Filosofía, UNC.
Valeria Secchi [valeriasecchi@yahoo.com.ar]

MÍMĒSIS, POÍĒSIS Y KÁTHARSIS EN LA TEORÍA ESTÉTICA DE **LEOPOLDO MARECHAL** **UN DIÁLOGO CON PLATÓN Y ARISTÓTELES**

Introducción

La teoría estética de Leopoldo Marechal invita a diversos acercamientos. Nuestro interés en esta ocasión es propiciar la comunicación entre el poeta argentino y los filósofos griegos, Platón y Aristóteles, en torno a la recepción de tres conceptos claves de la estética antigua, los conceptos de *mímēsis*, *poiēsis* y *kátharsis*.

En su vasta y fecunda obra –que se diversifica en diferentes géneros: poemas, novelas, obras de teatro y una gran cantidad de ensayos, prólogos, reseñas, conferencias y cartas– el autor se dedica al problema de la *mímēsis*, principalmente, en algunos pasajes del diálogo “La Glorietta de Ciro”, inserto en la novela *Adán Buenosayres* (1948), en las “Claves del *Adán Buenosayres*” del *Cuaderno de Navegación* (1966) y en el escrito de reflexión “Teoría del Arte y del artista” (recién publicado en 1998). En este último texto también dilucida el concepto de *poiēsis*, al que ya se había referido en el capítulo “Del poeta, el monstruo y el caos” del *Cuaderno de Navegación* y sobre el que vuelve en el poemario “Heptamerón” (1966). Con respecto al concepto de *kátharsis*, Marechal lo desarrolla de modo explícito en otro capítulo del *Cuaderno de Navegación*: “Breve tratado sobre lo ridículo”.

Nuestro autor se manejó libremente, se valió tanto de fuentes primarias como secundarias y su modo de remitirse a las fuentes no es la cita textual, sino la referencia sin cita. A veces da a conocer a sus autores y textos predilectos y otras veces los asimila en su escritura sin dar mayores precisiones¹.

El acercamiento a Platón y Aristóteles fue a través de la *Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez y Pelayo. Los volúmenes de esta obra son la primera fuente de Marechal (Marechal, 1943: 123). Según él mismo relata, durante su segundo viaje a Europa (1928-1931), releía metódicamente las epopeyas clásicas y estudiaba a Platón y Aristóteles, como así también a los filósofos medievales San Agustín y Santo Tomás de Aquino (Andrés, 1968: 32).

En lo que respecta a Platón consideramos, junto con Graciela Maturo, que el *Banquete* ha sido su principal foco de interés; también, aunque en menor medida, el *Fedro*, el *Timeo* y el *Cratilo*. (Maturo, 1999: 198-199)². De las obras de Aristóteles, la principal fuente de Marechal es la *Poética* (Marechal, 1966: 170). Según la noticia de Barcia, la edición que leyó es la que hizo el profesor Schlesinger en 1947 para la Editorial Emecé, con prólogo de José María de Estrada (Barcia, 2004: 79).

En las “Claves de *Adán Buenosayres*”, el escritor problematiza y justifica su interés por los autores antiguos. Allí se cuestiona: “¿Cómo es posible que Marechal, un hombre contemporáneo, se haya metido en tan viejas líneas?” (194). A lo que responde: “yo soy un ‘retrógrado’, no en el sentido habitual e insultante de la palabra, sino en la significación ‘mejorativa’” (195). Según interpreta, la humanidad inicia un movimiento descendente a partir de su origen que, planteado en términos de Hesíodo, culmina en la Edad de Hierro época a la cual pertenecemos. En este contexto, sólo quedan dos recursos o movimientos posibles: o dejarse llevar por la corriente del río o nadar a contracorriente, vale decir, “iniciar un retroceso en la marcha del río” (196).

Este retroceso respondió a la necesidad de recuperar cierto equilibrio que lo vinculara a una tradición, a una “línea viviente” que, según sus palabras, “había roto y deseaba reanudar” (Marechal, 1943: 122). En 1957 escribió una “Carta al Dr. Atilio Dell’Oro Maini”, en la que explica que debemos sentirnos herederos plenos del legado de la cultura occidental:

Somos herederos de la ‘sustancia intelectual’ de Europa, herederos legítimos y directos. Alighieri, Cervantes y Shakespeare son tan míos como podrían serlo de un italiano, un español y un inglés. Aristóteles y Santo Tomás son tan míos como de Jacques Maritain. Somos legítimos herederos, profesores y continuadores de la civilización occidental; y con una ventaja en nuestro favor: la que nos da el ‘hecho americano’ en el sentido de la ‘no retórica’ y del ‘no *parti pris*’ nacional (Marechal, 1957, 322-323)³.

En consecuencia, es imposible comprender la obra de Leopoldo Marechal fuera de la tradición a la cual pertenece. Si bien su formación autodidacta lo llevó a incursionar por diferentes caminos: transitó del modernismo a la vanguardia y emprendió un posterior retroceso de la vanguardia hacia el símbolo, orientado por su conversión religiosa al catolicismo y por la búsqueda de una concepción filosófica y teológica (Marechal, 1967 335). Este cambio de actitud existencial orientó su vuelta hacia las fuentes antiguas y direccionó su estética definitivamente.

1. La *Mímēsis*

En el diálogo “La Glorieta de Ciro”, inserto en el *Adán Buenosayres*, Marechal retoma un concepto clave de la Estética antigua, que se remonta en última instancia a la especulación platónica y, en particular, a la aristotélica: el concepto de *mímēsis*⁴.

Para nuestro autor, la *Poética* de Aristóteles es, sin dudas, una fuente orientativa de su proceder como escritor y donde halla la clave para la dilucidación de este concepto⁵. La recepción del concepto de *mímēsis* acontece en un contexto cristiano. Marechal se vale de la noción de imitación y la contrasta con la de creación. De este modo, le adjudica al poeta el proceder imitativo, puesto que está obligado a trabajar con formas ofrecidas por la naturaleza. En sentido estricto, sólo conviene el término creador a Dios, ya que la creación absoluta es la que se hace a partir de la nada (Marechal, 1948: 489).

El poeta es, fundamentalmente, un imitador y no un compositor de versos. Esta distinción aristotélica, retomada por Marechal, es válida para aclarar que contra la opinión vulgar, el poeta no es poeta porque compone versos, sino porque es imitador de la naturaleza mediante el lenguaje (Aristóteles, 2003: 1447B 10).

Ahora bien, entender la *mímēsis* como “imitación de la naturaleza”, no significa entenderla como una verdad de tercera categoría o, dicho de otro modo, como una “copia de la copia”⁶, cuestión ya rechazada por Platón, pues lo imitado no es la realidad material, sino más bien su forma sustancial, su cifra o número ontológico; algo así como la idea encarnada en el objeto. Marechal pone en boca de Adán, su interpretación de la *mímēsis* aristotélica. El personaje afirma:

Para el viejo Aristóteles, el pájaro no es el pájaro de carne y hueso, como se cree ahora, sino la “esencia” del pájaro, su número creador, la cifra

universal abstracta y sólo inteligible que actuando sobre la materia, construye un pájaro individual, concreto y sensible (Marechal, 1948, 490).

En la base de esta formulación se encuentra el problema de los universales. Aristóteles le adjudicó cierta generalidad a la poesía, en contraposición con la historia, y la asemejó a la filosofía porque su objeto es universal y no particular. Pero a diferencia de ésta, la poesía no se ocupa de entes reales, sino ficcionales o verosímiles. En palabras del filósofo:

No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o en prosa, la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular (Aristóteles, 2003: 1451b 1-5).

En efecto, el poeta debe ser artífice de argumentos más que de versos (en el sentido de metro), ya que es poeta por imitación. Aristóteles le asigna a la poesía una posición de privilegio con respecto a la historia. Pero, aún cabe preguntarnos: ¿a qué se refiere, el filósofo, cuando dice “más general”? García Yebra, en su comentario de la *Poética*, explica que la poesía estudia a “un tipo de hombre” y la historia a “un hombre en particular”, a un individuo concreto. El tipo es universal o general, porque puede incluir a muchos individuos; no es un sujeto histórico, porque no es un ente real. La atribución de dichos o hechos a un tipo de hombre no se basa en la realidad, sino en la verosimilitud o en la necesidad que son las leyes de la poesía (García Yebra, 1974: 274).

Veamos ahora cómo recepta Marechal esta enseñanza aristotélica. La naturaleza o esencia tiene tres modos de existencia posibles: uno material, otro en el entendimiento humano y, por último, el que nos ofrece el arte. Son tres existencias diferentes logradas por una única esencia (Marechal, 1998: 390). Sobre el tema en *Adán Buenosayres* afirma:

El pájaro es un compuesto de materia y forma: por lo que tiene de material, está sujeto a todas las limitaciones del individuo, a sus contingencias, a la corrupción y a la muerte. La forma, en cambio, libre de la materia por el trabajo abstractivo del entendimiento, goza en éste de una existencia universal y durable. Por eso, al imitar el pájaro en su forma, el artista no crea “un pájaro”, sino “el pájaro”, con un granito de la plenitud maravillosa que tiene el pájaro en la Inteligencia Divina (490).

Nos resta todavía preguntar: ¿qué tipo de universalidad es la que proporciona el arte? Evidentemente, no tenemos que enfrentarnos a conceptos del tipo de los de las ciencias teóricas: los universales lógicos. En realidad, el arte no debe reproducir verdades empíricas, tampoco debe reproducir verdades ideales de tipo abstracto (Reale, 1985: 128). El arte transfigura los hechos, en virtud de su manera de tratarlos, bajo el aspecto de la posibilidad y de la verosimilitud y de esta forma les concede un significado más amplio, universalizando, en cierto sentido, el objeto. El arte no sólo puede y debe

desvincularse de la realidad, a fin de presentar los hechos y personajes como podrían y deberían haber sido, sino que también puede introducir lo irracional y lo imposible.

Santiago Barbero nos explica que el proceso de *mímēsis* consiste en componer un modelo particular capaz de valer por otros individuos concretos. En este sentido, hablamos de universal. El *mímema* que es *mímēsis* de una acción, se rige por las leyes de la probabilidad, es decir, asume un valor virtual al referir no sólo qué hizo un individuo en determinada oportunidad, sino a qué clase de personas les acontece decir o hacer tales o cuales cosas, verosímil o necesariamente (Barbero, 2004: 98).

En las “Claves de *Adán Buenosayres*”, Marechal sigue a Aristóteles cuando se refiere a la universalidad conferida por el arte. El autor afirma:

El verdadero narrador es un “intérprete” y no un “fotógrafo” de la humanidad: nunca pinta “individuos”, sino especies o géneros de hombres (186).

Por otra parte, en “Teoría del Arte y del artista” aparece una afirmación que, aparentemente, no se corresponde con lo que venimos desarrollando hasta ahora. El poeta no es un imitador de formas creadas por el Verbo, sino un inventor de nuevas formas que él va añadiendo a la creación divina (385). En este sentido, Graciela Maturo afirma: “La *mímēsis* no es una mera copia, sino una prolongación de la obra creada” (Maturo, 1999: 205). Esta oposición es sólo aparente.

En efecto, para Marechal la imitación no se reduce a la simple reproducción de la realidad material (Marechal, 1927: 238). La imitación destaca el carácter novedoso de la obra de arte. Por tanto, acontece una ruptura con la representación de *mímēsis* como copia estricta de la realidad. Desde esta perspectiva, Marechal se despega de la noción de imitación como mera copia y propone un desbordamiento de las formas que transforma el límite natural de las cosas. Esta decisión lo lleva a distanciarse de Jacques Maritain; al respecto en “*Interlunio* de Oliverio Gironde” nos dice:

Maritain en su libro *Art e Scolastique*, define al artista como un continuador de la naturaleza creada; y me pregunto ahora si esa continuación de la natura por el arte no consiste a veces en romper el límite natural de las cosas, para que desborden y adquieran la riqueza de otras posibilidades (422).

Por tanto, el autor de una obra artística somete las cosas a una suerte de transformación, las arranca de su estado natural y las libera ofreciéndoles un nuevo destino. Desde esta perspectiva Marechal ofrece la noción de “transmutación”, la cual se encuentra contigua a la de “alquimia”. Ambas resultan esclarecedoras a la hora de analizar la problemática de la *mímēsis*. Efectivamente, el poeta es también un alquimista⁷, ya que es capaz de transmutar la materia contingente de su arte en una esencia inmutable.

Un ejemplo de esta empresa lo realiza nuestro autor en el poema “Niña de encabritado corazón” de 1929, el cual se erige como anticipación de “El cuaderno de tapas azules” del *Adán Buenosayres*. En ambos textos acontece una transmutación alquímica: la transformación de la mujer terrestre en criatura poética. Según Pedro Luis Barcia, ésta es la matriz expresiva de toda la creación marechaliana: la transfiguración de las más diversas realidades del mundo, por medio de la palabra poética, en sustancia

intemporal, producida por el arte (Barcia, 2000: 113). El desafío que se le presenta al poeta es la posibilidad de detener el tiempo; de rescatar lo contingente en virtud de su arte. En efecto, tanto la Niña del poema como la protagonista del *Adán*, Solveig Amundsen, son liberadas por la palabra poética. En el caso de aquélla, en el primer verso del poema aparece nombrada como: “Niña de encabritado corazón”, la cual se transmuta en el último verso en “Niña que ya no puede suceder” (Marechal, 1929: 127). También en Solveig, la operación poética consiste en arrebatarse a la mujer las propiedades sensibles y edificar sobre ellas una nueva imagen, emancipada de las categorías espacio-temporales. En virtud de esta empresa, la mujer adquiere la estabilidad de las cosas espirituales. Se produce en ella un inevitable desdoblamiento. La mujer de tierra se destruye a medida que la mujer celeste se va edificando en el alma del poeta.

Desde esta perspectiva, la operación poética posibilita una ampliación y una recreación de la realidad natural. Para explicar este proceso de transmutación alquímica, Marechal recupera el antiguo concepto de *mímēsis*. En efecto, lo *mimético* es una relación originaria que no debe entenderse como una reproducción fotográfica de la realidad. Por el contrario, se busca operar una transformación del orden natural con la mediación de la mente del poeta. Por la cual, se conciben nuevas criaturas intelectuales que constituyen la trama de mundos ficticios o alternativos.

2. La *Poiēsis*

Marechal construye de la noción de *poiēsis* valiéndose, simultáneamente, de elementos platónicos y aristotélicos. Por una parte, toma de Platón la concepción de *poiēsis* como pasaje del no ser al ser y, por otra, no se priva de incorporar la terminología aristotélica para ofrecer una idea acabada de la producción poética. Términos tales como: materia y forma, potencia y acto son claves para comprender la *poiēsis* marechaliana.

En este camino dialógico entre Marechal y los antiguos, se hace necesario recordar que las palabras griegas *poietikē* y *poiēsis*, lo mismo que *poietēs* (poeta), se forman directamente sobre el verbo *poiēin* (hacer). Por tanto, el poeta es principalmente un hacedor, un compositor (García Yebra, 1974: 240).

La *poiēsis* es una energía o idea activa que, uniéndose a la materia, le comunica la forma. Dicho de otro modo, la *poiēsis* es una capacidad generatriz, una virtualidad activa que actualiza y exterioriza en una materia contingente, lo necesario y lo universal. La virtud del poeta es lograr que lo informal de su caos poético se determine y se traduzca en formas capaces de ser manifestadas. En términos aristotélicos, lograr que sus posibilidades pasen de la potencia al acto. Por tanto, toda creación es un pasaje de lo no manifestado a la manifestación (Marechal, 1998: 393).

En este sentido, nos remitimos al *Banquete* platónico, más precisamente, al pasaje donde Sócrates explica que el concepto de creación –*poiēsis*– es algo muy amplio, ya que todo lo que es causa de algo y produce el pasaje del no ser al ser es creación. De modo que todas las actividades que entran en la esfera de las artes son creaciones y los artesanos de éstas, creadores o poetas. Sin embargo, no se les llama poetas sino que tienen otros nombres. Lo que ocurre es que del concepto total de creación se ha separado una parte, la relativa a la música y al arte de la métrica, que se denomina con el nombre genérico de “poesía” y a los que poseen esa porción de creación se los llama “poetas” (Platón, 1997: 205c). Para el filósofo ateniense existe en los hombres un

anhelo de inmortalidad que induce a la generación. Hay hombres que son fecundos según el cuerpo y otros lo son según el alma. Los primeros se dirigen a las mujeres para la procreación de los hijos. En cambio, los que conciben en las almas son los progenitores o poetas de obras espirituales. Un alma mortal se hace inmortal por la fecundación en lo armónico. Existe un misterioso parto, en virtud del cual la vida del artífice se dilata en un nuevo ser. Esta es la fecundidad que Platón atribuye al alma del poeta (206c).

Aparece aquí una clara distinción entre la concepción platónica y la aristotélica. Según esta definición, puesta en boca de Sócrates, el poeta es poeta porque se ocupa del arte de la métrica y de la música. Por tanto, lo poético queda restringido al verso. En cambio, Aristóteles reniega de esta postura porque no es el metro sino la *mímēsis* lo que determina la calidad de poeta. En este aspecto, Marechal se inclina por Aristóteles y no por Platón, aunque recepta la noción platónica de *poiēsis* como un pasaje del no ser al ser⁸.

El argentino también asume la terminología aristotélica a los fines de circunscribir el acto creador del poeta. Éste se cumple en dos tiempos: uno *ad intra* y otro *ad extra*, en los que adquiere importancia el concepto de forma sutil que, en rigor de la verdad, constituye lo que podríamos llamar el verbo interior del poeta. En la fase *ad intra* tiene lugar la elaboración de las formas, instaladas en la matriz del alma. Ésta constituye la fase deleitable del proceso creador, ya que sin penurias ni trajines el poeta va nutriendo esas formas íntimas con su propia sustancia. Después vendrán los dolores de parto, no bien la forma sutil ya madura exija su exteriorización en una letra que se le resiste y le ofrece combate. Dicho de otro modo, toda *poiēsis* exige un doble descenso por parte del poeta. Pero no todo queda allí, en el descenso, sino que la acción del nombrar poético se completa con el ascenso. En un primer momento, el caos interior aún no circunscripto desciende a la limitación de las formas ya individualizadas, aunque todavía en estado sutil. Luego acontece el segundo descenso, cuando la forma sutil que él nutrió en su alma deserta de su generalidad para someterse a una nueva limitación, la de lo particular, donde acontece la criatura poética individualizada. Naturalmente, ambos descensos del poeta son, a la vez, dos manguantes de universalidad. El cambio de dirección al fin se logra en el orden exterior de la creación poética que atañe también al orden de la caridad.⁹

El desarrollo de la forma sutil tiene su tiempo de gestación interna que debe cumplirse antes de salir a la exterioridad de la palabra y es indudable que cuanto más entero y claro sea lo proferido íntimamente por el verbo interior, tanto más íntegra y clara será la manifestación externa de la forma sutil. Y si por obra de la impaciencia el artífice le robase a la forma sutil el tiempo necesario de su gestación daría en un monstruo literario (Marechal, 1966: 225).

Por otra parte, nuestro autor asume la terminología proveniente de las teorías cosmogónicas griegas. El cosmos es una obra organizada por un creador y el caos es la instancia previa y generadora; equivalente al silencio que precede a la palabra. El caos primigenio se identifica con el silencio, entidad previa y generatriz de la poesía, en él subyacen todos los posibles musicales anteriores al sonido. Aparece aquí una recurrencia temática a la música de las esferas. El poeta se concentra en la búsqueda de la armonía musical, como una forma concreta de imitar la armonía del cosmos¹⁰. En su poema “Arte poética” expresa:

Lo no manifestado se parece al silencio,

negación y principio de la sonoridad,
que, si afirma lo suyo proferible,
ya corta los pañales de la música (366).

El caos musical es el polo pasivo de poeta. El pasaje de la potencia al acto se produce una vez que el creador pronuncia su “*Fiat lux*”. Y por fin, acontece el advenimiento de la criatura poética, en el instante en que la forma sutil se exterioriza y concretiza en el lenguaje. Dicho en términos marechalianos, en el poeta se dan tres caídas. En la primera se retira a la íntima contemplación de su caos de música. En la segunda deberá elegir una de las posibilidades que son manifestables o proferibles y que se encuentran aún en su interior, excluyendo las otras. A esta posibilidad el autor la denomina “forma sutil”. En la tercera caída, la forma sutil abandona la interioridad y se hace exterior. Se encarna en una materia donde se asegura su manifestación *ad extra*. Este es el fin del oficio del poeta (Marechal, 1998: 392-394).

3. La *kátharsis* por la risa

Para acercarnos a la noción de *kátharsis* primero es necesario atender a la noción marechaliana de sainete. En el sainete comedia y tragedia se encuentran íntimamente unidas. En efecto, el sainete es una tragicomedia y, todavía más, es la imagen de la existencia del hombre sobre la tierra. En la novela *El banquete de Severo Arcángelo* se afirma que todo lo que está, en alguna medida, fuera del Gran Principio es cómico y dramático al mismo tiempo¹¹.

Ahora bien, el tipo de hombre más apto para protagonizar un sainete es aquel que oscila permanentemente entre la risa y la seriedad, como así también entre los dos extremos de la virtud y el vicio. Por esta condición de ambivalencia, el protagonista de un sainete debe reunir las dos condiciones para excitar la compasión y el temor del lector-espectador.

Estos dos sentimientos nos remiten inexorablemente a la tragedia aristotélica. Nuestro autor se detiene pormenorizadamente en esta cuestión, a la que le dedica un capítulo de su *Cuaderno de navegación*, titulado: “Breve tratado sobre lo ridículo”. Allí define a la tragedia como “imitación de un acto grave” y, por contrapunto, a la comedia como: “imitación de un acto risible” (232)¹². Para el filósofo de Estagira, la tragedia ocasiona en sus espectadores, mediante los sentimientos de compasión y temor, una suerte de “purga pasional” que se llama *kátharsis*. Ahora bien, una vez recuperada esta noción, lo que a Marechal le interesa es averiguar si es posible una transposición de los efectos de la tragedia a la comedia o, dicho en sus propios términos, si es dable una “catarsis por la risa” (232).

Desde esta perspectiva, analizamos cada uno de los elementos en juego. En primer lugar, señalamos que es Aristóteles quien le proporciona a Marechal una indicación decisiva para afrontar un problema estético fundamental: el efecto sobre el espectador. Ciertamente, el espectador está realizando en sí mismo y, de algún modo, las experiencias trágicas del actor. La representación de la acción trágica opera en el espectador por “compasión” (*éleos*) y “temor” (*phóbos*). En Aristóteles “compasión” y “temor” no deben entenderse como estados anímicos, sino más bien como experiencias que le llegan a uno desde fuera que lo sorprenden y arrastran. *Éleos* es la desolación; por ejemplo, desolador es el destino de Edipo. *Phóbos* es un escalofrío; uno se ve sacudido por el estremecimiento. Desolación y terror son dos formas de éxtasis; de

estar fuera de sí. Ambas dan testimonio del hechizo irresistible de lo que se desarrolla ante uno¹³.

En la *Retórica*, Aristóteles define estas pasiones del alma de la siguiente manera:

Sea, pues, la compasión cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno de los suyos (1385b 13-15).

Sea, pues, el temor cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males (...), sino aquellos que pueden causar grandes penas o destrucciones, y éstos no cuando parecen lejanos, sino tan próximos como si estuvieran a punto de suceder (1382a 21).

La compasión y el temor se generan en el espectador, porque están presentes previamente en la estructura de los hechos narrados. Esto cobra tal importancia que Marechal coloca el sentimiento de compasión incluso en la génesis de la obra. Al respecto en “Novela y método” afirma:

Pese a la necesaria objetividad de la novela (género que a mi juicio debe excluir todas las irrupciones subjetivas del narrador), resulta que si el narrador no está presente como “agonista” de su obra, lo está en todos y cada uno de los personajes que describe y que se dan entonces como otros tantos desdoblamientos del narrador, mediante los cuales se “realiza” él en sus “posibles” o en potencia de ser. De tal manera que si el narrador hiere, se hiere (377).

Evidentemente, esta forma de “padecer con” aristotélica, está presente no sólo en el lector-espectador, sino también en el autor y en la estructura de la obra (Marechal, 1939: 295). El asentimiento del agobio no se refiere al decurso trágico, experimentado por un espectador particular, sino a una ordenación metafísica del ser que vale para todos. Desde esta perspectiva universal, se entiende el sentimiento trágico del temor.

En consecuencia, instalado frente al texto trágico, el lector-espectador descubre el riesgo de que su drama posible abandone la mera potencialidad y se resuelva en acto. Y esa conciencia de su posibilidad y riesgo trágicos es la que lo lleva entonces, a experimentar el sentimiento de terror (Marechal, 1966, 233).

Aclaradas estas nociones, Marechal se pregunta si es posible una transposición de éstas a la comedia. A tales fines, recepta el capítulo quinto de la *Poética* aristotélica y ofrece la siguiente traducción del párrafo 1449a 33-34: “Lo ridículo tiene por causa una privación y una fealdad no acompañadas de sufrimiento y no perniciosas”¹⁴.

En efecto, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor (1449a 35-36). Cabe preguntarse entonces: ¿cuál es el defecto por el cual lo cómico se define? O dicho en términos marechalianos: ¿a qué privación nos referimos, cuando hablamos de algo ridículo? Se trata de una privación de la verdad y, por contrapunto, damos en la mentira; de la belleza y damos en la fealdad; del bien y damos en el mal (Marechal, 1966: 234). En sentido extensivo, lo cómico se daría en las contingencias y en las limitaciones de toda criatura.

Ahora bien, el espectador padece con los actores la misma experiencia ridícula, ya que reconoce sus propios defectos y contingencias bajo formas risibles. Y esa experiencia de su propio ridículo suscita en él, no ya el terror de la tragedia sino la risa. Por esta razón Aristóteles destaca que, para que lo cómico acontezca, es necesario que la privación y la fealdad no estén acompañadas de sufrimiento. Esto es lo que Marechal denomina “catarsis por la risa”, la cual sucede en la medida en la que el espectador toma conciencia de sus propios defectos y limitaciones. Pero nuestro autor da un paso más, argumentando que esa toma de conciencia no sería posible para el hombre, si no tuviera en sí mismo y de algún modo la noción de Alguien sin límites ni defectos, con quien comparar la magnitud y naturaleza de sus privaciones humanas. Lo que le permite concluir que: “una carcajada puede ser el comienzo de una metafísica” (235).

La risa se convierte así en otra forma de mediación entre el hombre y la divinidad. En este sentido, el humor es análogo a la tragedia, pero sin revestir su carácter de seriedad. La catarsis por la risa tiene también por finalidad purgar de vicios el ánimo de los hombres. Al respecto, Francesco Buonamici realiza un comentario que aparece en la edición de García Yebra, el cual bien podría haber salido de la pluma de Leopoldo Marechal: “con la risa nos purga la comedia; con la compasión la tragedia” (367).

Por otra parte, el editor nos explica que el término “catarsis” proviene del lenguaje de la medicina que corresponde al latino *purgatio*, “purgamiento” o “purgación”. De este primer sentido fisiológico se pasó, por analogía, a otro que es también una especie de término técnico del lenguaje religioso, donde viene a ser sinónimo de “expiación” o “purificación” (382-383). Por último, se usa también analógicamente, en sentido psíquico: así como se purgan los humores del cuerpo para evitar o curar enfermedades, también se purgan las pasiones o afecciones del alma para curar sus dolencias (Marechal, 1966: 233). Esta purgación no consiste, sino en la transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas. Hay que comprender que la purgación del alma no trata de suprimir, extirpar o desarraigar, sino moderar, templar, reducir a justa proporción o medida. Por tanto, puede percibirse, detrás de esta serie de ocurrencias terminológicas, un sentido moral.

Marechal también llama la atención sobre este aspecto y, efectivamente, distingue dos sentidos de la catarsis: el moral y el metafísico. El primero opera a modo de purga, provocando que el espectador se cure del riesgo de las pasiones. El segundo consiste en el reposo del alma tras haber cumplido, siquiera virtualmente, una experiencia dolorosa o risible, cuya posibilidad queda excluida en adelante (Marechal, 1966, 234). Desde esta perspectiva, la catarsis es también clarificación y purificación; es el retorno del alma desde el desconocimiento al conocimiento, desde la turbación al orden y al equilibrio.

En definitiva, Leopoldo Marechal abre un espacio dialógico con Platón y Aristóteles; dialoga valiéndose tanto de fuentes primarias como de secundarias. En su obra las voces de estos filósofos, así como de otros muchos autores, no se oyen por separado, sino todas juntas. Sin embargo, la sinfonía se logra en la unidad final. Marechal difumina los contornos para lograr un dibujo nuevo. No se trata, de ninguna manera, de un *collage*, sino que se trata de una resignificación poética inclusiva, en la cual las nociones de *mímēsis*, *poiēsis* y *kátharsis* son capitales para comprender el oficio del hacedor literario y también el efecto que la escritura provoca en el lector-espectador de una determinada obra.

Bibliografía

- Andrés, Alfredo (1968) *Palabras con Leopoldo Marechal*. Carlos Pérez Editor, Buenos Aires.
- Aristóteles (1974) *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Gredos, Madrid.
- . (2003) *Poética*, Ed. Eilhard Schlesinger. Losada, Buenos Aires.
- . (2005) *Retórica*, Trad. Ignacio Granero, Eudeba, Buenos Aires.
- Barbero, Santiago, (2004) *La noción de mimesis en Aristóteles*. El Copista, Córdoba.
- Barcia, Pedro Luis (2004) “La Estética inédita de Leopoldo Marechal: *Didáctica por la huella del Hermoso Primero*”. En A. M. González de Tobia (Ed.) *Ética y Estética de Grecia a la Modernidad*. Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, UNPL, La Plata, pp. 75-98.
- . “Lo nacional y lo universal en la obra de Leopoldo Marechal” (2000). En *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. (Ed) Nina Bruni. Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, Buenos Aires.
- Cornavaca, Ramón (1990) *Mimesis en la República de Platón*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba.
- Coulson, Graciela (1974) *Marechal, la pasión metafísica*. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires.
- Gadamer, Hans-Georg (1996) *Verdad y Método I*. Sígueme, Salamanca.
- . (1998) *Studi platonici I*. Marietti, Genova.
- Marechal, Leopoldo (1948, 1994) *Adán Buenosayres*. Ed. Pedro Luis Barcia. Clásicos Castalia, Madrid.
- . (1966, 1998) “*Athamor* (Sainete alquímico)” En *Obras completas. El teatro y los ensayos*. T. II Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 233-238.
- . (2000) “Autobiografía de un novelista”. En revista *Proa*. Nº 49, Editorial Proa, Buenos Aires, pp. 61-71.
- . (1966, 1995) “Claves de *Adán Buenosayres*”. En *Cuaderno de navegación*. Emecé, Buenos Aires, pp. 197-208.
- . (1966, 1995) “Del poeta, el monstruo y el caos”. En *Cuaderno de navegación*. Emecé, Buenos Aires, pp. 222-229.
- . (1966, 1995) “Breve tratado sobre lo ridículo”. En *Cuaderno de navegación*. Emecé, Buenos Aires, pp. 230-235.
- . (1939, 1994) *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*. Estudio Preliminar y notas Pedro Luis Barcia. Vórtice, Buenos Aires.
- . (1965, 1998) *El banquete de Severo Arcángelo*. T. IV. Perfil Libros, Buenos Aires.
- . (1966, 1998) “Heptamerón”. En *Obras completas. La poesía* T.I. Perfil Libros. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Buenos Aires, pp. 267-397.
- . (1929, 1998) “Odas para el hombre y la mujer”. En *Obras completas. La poesía* T.I. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 127-161.
- . (1970, 1998) *Megafón o la guerra*. T. IV. Perfil Libros, Buenos Aires.
- . (1998) *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires.
- . (1943, 1998) “Recuerdo y meditación de Berceo”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 117-130.

- . (1949, 1998) “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 143-156.
- . (1927, 1998) “Fioravanti y la escultura pura”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 237-240.
- . (1938, 1998) “El poeta y la República de Platón”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 285-289.
- . (1939, 1998) “Victoria Ocampo y la literatura femenina”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 293-298.
- . (1941, 1998) “Arthur Rimbaud. La contemplación poética”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 307-310.
- . (1941, 1998) “Sobre la inteligencia argentina”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 313-320.
- . (1957, 1998) “Carta al Dr. Atilio Dell Oro Maini”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 321-324.
- . (1967, 1998) “El pan juego de Xul Solar, un acto de amor”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 327-329.
- . (1967, 1998) “Distinguir para entender”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 329-340.
- . (1968, 1998) “Novela y método”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 375-378.
- . (1998) “Teoría del arte y del artista”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 389-396.
- . (1973, 1998) “Los puntos fundamentales de mi vida”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 401-404.
- . (1938, 1998) “*Interlunio* de Oliverio Girondo”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 421-424.
- Maritain, Jacques (1983) *Arte y escolástica*. Club de Lectores, Buenos Aires.
- Maturó, Graciela (1999) *Marechal, el camino de la belleza*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Menéndez y Pelayo (1943) *Historia de las ideas estéticas*. T. I. Espasa Calpe, Buenos Aires.
- Pío del Corro, Gaspar (2006) *Marechal, un dolor, un viento, una guerra*. Ediciones del Copista, Córdoba.
- Platón (1997) *Banquete*. Trad. M. Martínez Hernández. Gredos, Madrid.
- . (1992) *República*. Trad. Conrado Eggers Lan. Gredos, Madrid.
- Reale, Giovanni (1985) *Introducción a Aristóteles*. Herder, Barcelona.

- . (2001) *Platón: en busca de la sabiduría secreta*. Herder, Barcelona.
- Secchi, Valeria (2004) “La poética platónica: poesía filosófica, divina y cosmogónica”. En *Estudios platónicos I*. Ed. Ramón Cornavaca. Ediciones del Copista, Córdoba, pp. 133-152.
- Warning, Rainer (comp.) (1989) *Estética de la recepción*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. La balsa de la Medusa, Visor, Madrid.

¹Notas:

La actitud de Marechal fue la de un asimilador y un recreador de la tradición. Su formación autodidacta lo llevó a incursionar en la lectura de fuentes griegas, latinas, así como al Antiguo y el Nuevo Testamento, los autores cristianos y la tradición oriental bajo la guía de René Guénon. Desde su perspectiva, el artista -y el escritor en particular- no debe ser nunca un destructor de las tradiciones que le son propias, sino un continuador y un revitalizador de las mismas. En este sentido, Marechal incorpora en su escritura las voces de otros autores en un nuevo horizonte de significado. En varios de sus escritos de reflexión ha dado las claves de lectura de su obra y ha revelado los nombres de los autores que están presentes en ella.

²

La edición de los *Diálogos* platónicos a la que Marechal tuvo acceso es la francesa de *Les Belles Lettres* de 1924. Este dato puede corroborarse en lo que se conserva de su biblioteca personal, que actualmente se encuentra en la Biblioteca de la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario.

³ En ese marco de referencias, Marechal asume la posición de ubicar al escritor argentino en un contexto mayor. Sin embargo, este sentido de lo universal no le impide tener en cuenta los vínculos necesarios existentes entre “lo foráneo y lo autóctono”.

Por el contrario, su propuesta consiste en apropiarse de la tradición europea y cultivarla desde nuestra identidad americana y argentina. Esta problemática aparece desarrollada en los escritos de reflexión: “Sobre la inteligencia argentina” (1941) y “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial” (1949). Sobre este tema véase también el artículo de Barcia: “Lo nacional y lo universal en la obra de Leopoldo Marechal”.

⁴ Para profundizar el concepto de *mimesis* en la antigüedad véanse los excelentes trabajos de Ramón Cornavaca, “*Mimesis* en la *República* de Platón” y de Santiago Barbero, *La noción de mimesis en Aristóteles*.

⁵ Marechal da a conocer su interés en la *Poética* aristotélica en dos capítulos del *Cuaderno de navegación*: “Claves de *Adán Buenosayres*”, p. 171 y “Breve tratado sobre lo ridículo”, p. 231 y ss. La cuestión reaparece en la “Autobiografía de un novelista”, 63. La obra del estagirita la relee durante su estadía en París en el año 1929 y en ella descubre tres puntos fundamentales: 1. La posibilidad de que la preceptiva de Aristóteles, en la que se legisla la epopeya y la tragedia, podía corresponder exactamente a la novela de tipo moderno. 2. El aspecto “metafísico” de la epopeya que es factible de ser trasladado a la novela. 3. La posibilidad de una “catarsis por la risa”.

⁶

Por “copia de la copia” entendemos una verdad de tercer rango contando a partir del original. Platón desarrolla este problema en el Libro X de *República*, donde termina condenando a la poesía y a los poetas de su época. Marechal también vuelve sobre esta cuestión en el escrito de 1938 “El poeta y la *República* de Platón”, publicado en el tomo V de las *Obras completas*. Para profundizar sobre las razones de la condena a los poetas véase nuestro trabajo: (2004) “La poética platónica: poesía filosófica, divina y cosmogónica. En *Estudios platónicos I*. Ed. Ramón Cornavaca. Ediciones del Copista, Córdoba, pp. 133-152.

⁷ Marechal se refiere a la tarea alquímica del poeta especialmente en el escrito “Athamor (Sainete alquímico)” en *Obras completas* II p. 236. En este texto se preocupa por distinguir el “oro físico” del “oro metafísico”, aludiendo a los dos niveles a los que puede arribar la poesía: el humano y el divino.

⁸

En Marechal este pasaje no se realiza en términos absolutos. Vale decir, el poeta no crea, hablando en sentido estricto, sino que produce a partir de una materia preexistente: el lenguaje.

⁹ Marechal se ocupó de esta cuestión en diferentes oportunidades, véase “Del poeta, el monstruo y el caos” 226-228; “Teoría del arte y del artista” 392-393; *Adán Buenosayres* 496-497; “Arte poética” del “Heptamerón” 368-369 y el “Introito” de *Megafón o la guerra*. p. 335.

¹⁰

El poeta trabaja de manera análoga al Demiurgo divino, imitando la armonía del Cosmos, imprimiendo en sus criaturas las proporciones musicales que rigen el orden celeste. En esta analogía Demiurgo-poeta aparece, sin duda, una reminiscencia platónica. Marechal se vale en distintos pasajes de su obra de esta referencia. En todos ellos alude a la producción poética-demiúrgica como sinónimo de “fuego creador”. Es decir, como la exteriorización de algo que previamente se encontraba en el interior del artífice y que desde allí se plasma en una materia concreta, que en el caso del poeta es el lenguaje. Para profundizar esta analogía véase: *El banquete de Severo Arcángelo* XXX, p. 291; *Heptamerón* II, 8, pp. 364-365; “El panjuego de Xul Solar un acto de amor”, p. 328 y “Del poeta, del monstruo y del caos” p. 222. También en *Adán Buenosayres* aparece mencionado el término “Demiurgo” en tres ocasiones, en clara referencia al quehacer poético: L I, II, p. 192, L II, II, p. 296, L VII, VIII, pp. 751-752.

¹¹

Marechal desarrolla esta idea en varios pasajes de su segunda novela, véanse especialmente las páginas 153, 158, 187, 192-193 y 300.

¹² Evidentemente la primera definición está tomada del sexto capítulo de *Poética* 1449b 24. Lo que nos llama la atención es que utiliza la misma traducción de Menéndez y Pelayo y no la de Schlesinger, quien sustituye el adjetivo “grave” por “digno”. Consideramos esta eliminación como un indicio que da cuenta del modo de recepción operado por nuestro autor, quien se valió simultáneamente tanto de fuentes directas como indirectas.

¹³ Para profundizar este tema véase el capítulo de Gadamer: “El ejemplo de lo trágico” en *Verdad y Método I*. 174 y ss. Básicamente, se describe lo trágico como un fenómeno ético-metafísico al que se accede a partir de la experiencia estética, cuya esencia involucra también el efecto sobre el espectador.

¹⁴

En esta oportunidad no sigue estrictamente la versión de Schlesinger, quien traduce el sustantivo griego “*geloion*” con el término “risible”, en lugar de “ridículo”. Reproducimos a continuación la traducción del profesor alemán: “Lo risible es un defecto y una desfiguración sin dolor ni perjuicio”. Aristóteles *Poética*. Trad. E. Schlesinger. 1449a 33-34, p. 43.