

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

La muerte poetizada en la literatura venezolana: una aproximación desde la poética aristotélica

The Death Poetizada in the Venezuelan Literature:

An Approximation from the Aristotelic Poetic

La mort poetizada dans la littérature vénézuélienne:

une approche de la poésie aristotélique

Recibido 10.09.18

Aceptado 30.10.18

Carmen Z. Rodríguez Núñez

Universidad Nacional Experimental de Guayana (Venezuela)

giraluna27@gmail.com

Resumen: La investigación que se presenta a continuación analiza las categorías que Aristóteles, en su *Poética*, le adjudica a la tragedia, con el propósito de aplicarlas a un corpus de cuatro poemas representativos de la lírica venezolana que trata sobre la muerte. Nuestro estudio sobre la mimesis, la verosimilitud y la catarsis fuerzan un poco las categorías que propone el estagirita y logra demostrar que la noción aristotélica de catarsis, como un “efecto” en el espectador, ocurre primero en el escritor; además, queda demostrado en el análisis que la poesía es la “expresión del espíritu del poeta”. Para llegar a esta afirmación que contradice y amplía la concepción aristotélica, acudimos a referentes teóricos como Horacio, Sigmund Freud y Castagnino, entre otros, así como a célebres poetas de la literatura universal y al análisis de la poesía, del contexto y de la biografía de autores venezolanos como José Antonio Maitín, Pérez Bonalde, Ramos Sucre y Carlos Rodríguez Ferrara.

Palabras clave: Poética de Aristóteles, catarsis, muerte, poesía, literatura venezolana.

Abstract: The research presented below analyses the categories that Aristotle attributes to the tragedy in his *Poetics*, with the purpose of applying them to four Venezuelan lyric poems that deal with death. Our study on the mimesis, verisimilitude and catharsis strains a little the categories that the Stagirite proposes, and manages to demonstrate that the Aristotelian notion of catharsis, as an “effect” in the spectator, occurs first in the writer. Moreover, it is demonstrated in the analysis that poetry is the “expression of the spirit of the poet”. To reach this assertion that contradicts and extends the Aristotelian conception, we resort to theoretical references like Horace, Sigmund Freud and Castagnino, among others, as well as famous poets of the universal literature and the analysis of the poetry, the context and the biography of Venezuelan authors such as José Antonio Maitín, Pérez Bonalde, Ramos Sucre and Carlos Rodríguez Ferrara.

Keywords: Poetics of Aristotle, catharsis, death, poetry, Venezuelan literature.

Resumé: La recherche présentée ci-dessous analyse les catégories que Aristote attribue à la tragédie dans sa *Poétique*, à fin d’appliquer cette conception à la lyrique vénézuélienne qui traite de la mort. Notre étude sur la mimesis, la vraisemblance et la catharsis, pousse un peu sur les catégories qui le Stagirien propose, et il parvient à démontrer que la notion de catharsis par Aristote, comme un «effet» dans le spectateur, se produit d’abord dans l’écrivain. En outre, il est démontré dans l’analyse que la poésie est «l’expression de l’esprit du poète». Pour atteindre cette affirmation qui contredit et prolonge la conception d’Aristote, nous avons recours à des références théoriques comme Horace, Sigmund Freud et Castagnino, entre autres, ainsi qu’à des poètes célèbres de la littérature universelle et à l’analyse de la poésie, le contexte et la biographie d’auteurs vénézuéliens tels que José Antonio Maitín, Pérez Bonalde, Ramos Sucre et Carlos Rodríguez Ferrara.

Mots Clés: Poétique d’Aristote, catharsis, mort, poésie, littérature vénézuélienne.



¿Cómo citar?

Rodríguez-Núñez, C. (2019). La muerte poetizada en la literatura venezolana. Una aproximación desde la poética aristotélica. *Contexto*, 23(25), pp. 38-50.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA

*Es el sufrimiento del poeta lo que la sociedad estima más indigno de ser compartido.
En cambio le perdona, y hasta le exige, que deje testimonio de ello en sus palabras.
Y esto sí no le causa indignación a la sociedad; por el contrario, lo celebra:
Lo considera poesía. Y motivo para hacer del poeta un héroe.
Sí, pero sólo después que muere.
Juan Calzadilla, Libro de poéticas, "Nadie es poeta antes de morir".*

Los estudios literarios como disciplinas humanísticas y con ellos las teorías literarias se desarrollaron con un dinamismo sorprendente a lo largo del siglo xx, pero todos en su haber, en sus cimientos, en su interno debatir científicista, recuerdan al criticismo literario de la Antigüedad, el cual estuvo dominado por el triunvirato compuesto por Platón [427-347 a. de C.], Aristóteles [384-322 a. de C.] y Horacio [65-8 a. de C.]. Éstos alimentaron tres corrientes de pensamiento que generaron distintas formas de hacer y analizar lo literario, tres momentos epistemológicos que inauguraron una tradición crítica que siempre ha latido en el corazón de la literatura de todos los tiempos.

El título de este trabajo expresa una aproximación en la cual se intentará establecer conexiones, dentro de los límites de lo posible, entre la poesía venezolana que expresa como motivo literario el tema de la muerte —representada en un corpus de cuatro poemas— y el criticismo de la Antigüedad clásica, específicamente con tres categorías que Aristóteles le adjudica a la tragedia: mimesis, verosimilitud y catarsis.

La muerte, su referencia y culto han sido una constante en todas las civilizaciones, y la literatura es uno de los medios más empleados para manifestar su atracción o rechazo. En tal sentido, nos resulta natural escoger el tema de la muerte en la poesía, para mirarla desde la perspectiva aristotélica e indagar cómo funcionan las categorías de la concepción poética de Aristóteles en un corpus diferente para el que él las propuso.

La *Poética* de Aristóteles es el primer tratado de teoría literaria, pues, en Platón, tal como lo refiere Pagliarunga (2001), no se puede encontrar un cuerpo doctrinario definitivo, por la naturaleza de los diálogos y la pluralidad de voces de sus interlocutores. De allí que la *Poética* sea conocida como la obra en la que se establecen las reglas del deber ser de la poesía de Antigüedad clásica, del arte de la composición y, con ello, de la literatura toda. Desde el principio deja clara su intención: versará sobre cómo hay que construir los argumentos si es que se pretende que lo que resulte de ello sea una composición poética.

Las ideas de Platón sobre la poesía de inspiración divina y la mimesis se encuentran en la *Poética* de Aristóteles, pero estas ideas serán una ampliación, oposición e incluso enmienda de la doctrina platónica. Así, el Estagirita no solo defiende al poeta, sino que también lo hace más filósofo de lo que su maestro lo creía, y le da carácter universal.

En la *Poética* queda establecido el carácter filosófico y universal de la poesía, explícito en la diferencia entre ésta y la historia. Señala Aristóteles que el poeta narra lo que podría suceder y el historiador lo que sucedió, de ahí que la poesía sea más filosófica y seria que la historia. Además, se refiere a la universalidad, mientras que la historia remite a hechos particulares. Afirma el Estagirita que "Lo universal es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o posible" (s. iv a. de C. / 1998, 1451b).

Así, López (2011), refiriéndose a la mimesis aristotélica, expresa: “La palabra se hace poesía cuando imita una acción y esa acción ficticia la consideran los oyentes, a través de la palabra, experiencia propia” (p. 188). Esta *experiencia propia* está casada con el hecho de que lo poetizado se hace cercano al espectador y posiblemente “vivable” por él mismo. Apela de esta manera a lo universal, a lo que puede pasar a cualquiera en cualquier tiempo y espacio, y no a hechos puntuales e individuales.

La mimesis, tan criticada por Platón y asumida por éste cual vulgar copia, es para Aristóteles el motor de la poesía, es su esencia. La poesía es homóloga a la capacidad de imitar del hombre, y el poeta es un imitador y habrá de serlo, según Aristóteles, de una de las tres formas que a su juicio deben ser: “o como las cosas eran o son, o como se dice y se suponen que son, o como deben ser” (s. iv a. de C. / 1998,1460b). De lado ha quedado el sentido de réplica o copia, y queda establecida la noción de “creación”, de “re-presentación” o “re-creación” de la realidad.

Pero la poesía no solo es imitación verosímil, sino que además provoca “efectos emocionales” en el espectador. A éstos —previamente a la aparición de la *Poética*—, el sofista Gorgias de Leontinos [485 a. de C. – 380 a. de C.] los había llamado “engaños” o *apáte*:

Es necesario mostrarlo a los oyentes también mediante un ejemplo por todos admitido; toda poesía la considero y califico como discurso con medida; a quien la escucha le invade un estremecimiento lleno de temor, una compasión bañada en lágrimas y un anhelo nostálgico, y frente a venturas y desgracias de acciones y personas ajenas el alma sufre un sufrimiento peculiar por mediación de las palabras. Y ahora debo pasar de éste a otro argumento. (10) En efecto, los encantamientos inspirados mediante palabras son inductores de placer y seductores de dolor (Gorgias, s. v a. C. / 2011, B9-10).

Las palabras de Gorgias evidencian la preexistencia del poder de las palabras para manipular el alma, herencia que Aristóteles asume en la *Poética* para plantear la catarsis. Esto lo ratifica López (2011), al afirmar:

Éste es el origen de la teoría aristotélica de la catarsis, purificación o purgación, por la que las fuertes emociones contempladas en una imitación poética liberan el exceso de nuestras emociones y pasiones y de este modo nos relajan y apaciguan el espíritu (p. 196).

Resulta seductor hablar de la catarsis a través de las distintas voces que la han comentado a lo largo de la historia, en razón de que dicho término apenas es mencionado por Aristóteles en su *Poética*, sin posterior explicación. Se lee, entonces, anclado a la definición de la tragedia, lo siguiente:

Es, así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor de estas pasiones (s. iv a. de C. / 1998, 1449b).

La siguiente mención que se hará en torno al efecto catártico en el espectador se encontrará más adelante en Aristóteles cuando, hablando sobre las condiciones de lo que debe ser representado y de lo que sería una situación “anti-trágica”, dice: “La compasión es por quien no merece [sufrir]; el temor por quien es semejante [a nosotros] (...)” (s. iv a. de C. / 1998, 1453a). El placer de la tragedia estará en lograr que, por medio de la imitación de una acción, surja la compasión y el miedo: es un placer psicológico. En otras palabras, estaría en ver representado, expuesto, algo que remueva el alma del espectador, la afecte por ver un dolor ajeno y sentirlo propio, tanto por la expresión real de la imitación como por verse él mismo pudiendo padecer

la acción representada. De ello se deduce que la catarsis es el resultado de una mimesis verosímil muy bien lograda o exitosa.

En el discurso aristotélico, como se ha podido ver, se entremezclan y tejen al unísono las mimesis, la catarsis y la verosimilitud, por cuanto la concepción de la tragedia se fundamenta en la coexistencia de estas tres categorías. La imitación ha de ser verosímil, debe parecer real, debe ser “necesariamente” verosímil para que se produzca la catarsis. En la construcción de dicha verosimilitud en la tragedia, Aristóteles hace referencia a los nombres reales que aparecen allí: “La causa de ello es que lo posible resulta verosímil. Las cosas que no suceden no las consideramos posibles; pero las que suceden es obvio que lo son, ya que si fueran imposibles no sucederían” (s. IV a. de C. / 1998, 1451b). Estas palabras muestran que, si bien la poesía es imitación, ésta no puede salirse de lo verosímil lo que no sucede no debe ni siquiera figurar como un escenario posible. La imitación necesita ser y hacerse partiendo de lo verosímil, puesto que si la literatura se tratase de cosas que no pasan o pudieran pasar, se cae la catarsis.

Planteado el escenario teórico en torno a las categorías aristotélicas, conviene recordar que nuestro norte está signado por la temática de la muerte en la poesía. El paralelismo que inicialmente se puede establecer está en el tema de la muerte, pues ésta se presenta como pilar y motivo en la tragedia griega, y su representación y la sucesión de eventos que, en el escenario, muestran y desarrollan la muerte, provoca la catarsis en el espectador. Podemos observar que, imitando la muerte, a través de la mimesis y la verosimilitud, se produce la catarsis.

La muerte, aunque evento natural en los seres vivos, remueve en mucho las emociones del ser humano, y si en ella se busca la noción de catarsis aristotélica, entendida como temor y compasión, en cuanto “me puede pasar a mí”, podríamos afirmar que la seguridad inexorable de la muerte hace al ser humano más sensible o más proclive a la catarsis. Al respecto, Elías (1987) dice: “lo que crea problemas al hombre no es la muerte, sino el saber de la muerte” (p. 11). No obstante, las concepciones respecto a la muerte han mutado a través de la historia y, por ejemplo, en la Edad Media, según Elías (1987), “se hablaba con más frecuencia y más abiertamente de la muerte y del morir de lo que se hace en la actualidad” (p. 11); era un tema de conversación más, y en la muerte que la literatura de la época podía mostrar, aparecían muertos o la muerte en persona sin causar ningún tipo de asombro en los lectores. Pero en la literatura de la Antigüedad clásica, a la que apela Aristóteles en su *Poética*, la muerte es un momento de aflicción, congoja y exaltación emocional. De hecho, la *Iliada* se conoce por ser un gran poema sobre la muerte y en ella, por ejemplo, la muerte de Patroclo y la de Héctor constituyen dos momentos terribles en los que confluyen al mismo tiempo arrojo, valentía y furia, pero también dolor, tanto de Aquiles por Patroclo como de Príamo por su hijo Héctor. La muerte es en ese contexto objeto de gran conmoción y tristeza en la obra.

En la literatura griega, la muerte está tan presente, que hay pasajes encadenados por su presencia. En este caso se encuentra Edipo, quien mata a su padre sin saberlo, huyendo de un designio maldito, y se casa, sin saberlo, con su madre, Yocasta, quien, a su vez, luego de descubierta la verdad, se entrega a la muerte suicidándose, y su hijo Edipo, con una joya de ella, se quita la vista. Pero la relación muerte-tragedia continúa con los hijos de aquel, quienes, en lucha por el poder, se dan muerte mutuamente: uno recibe sepultura por orden del tirano Creonte, y el otro es abandonado para que su cuerpo sea devorado por los perros y las aves de rapiña. Imaginar la escena es terrible, pero más aún lo es conocer la suerte y sentencia de muerte que asume valientemente Antígona –hija de Edipo y hermana de los dos combatientes– al sepultar a su hermano y contradecir la orden de Creonte. Otros ejemplos los constituyen la

muerte de Ifigenia, a quien llevan bajo engaño a su propia muerte, o la de Casandra, solo por referir algunos casos.

La muerte en la tragedia griega era detonador de acciones cruentas, expresión de los antojos de los dioses y el mal o castigo merecido. En ella no existía la concepción romántica cristiana del perdón o la reivindicación (Konstan, 2010). Al respecto, Steiner (1970) señala:

toda concepción realista del teatro trágico debe tener como punto de partida el hecho de la catástrofe. Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional (pp. 12-13).

Steiner también indica que en la tragedia griega “las puertas del infierno están abiertas y la condenación es real”, y todo ello se condensa y concreta en las calamidades y padecimientos que Aristóteles llama “giros” o “peripecias”, que confluyen en la muerte de los personajes y logra o provoca, en mucho, la catarsis.

En las peripecias y el desenlace de la tragedia griega se ponen en evidencia las tres categorías aristotélicas, a saber, la mimesis, la verosimilitud y la catarsis. Esto refuerza la importancia de la muerte en la constitución de la tragedia misma.

Transferir la concepción poética de Aristóteles a la lírica, cuando ésta es fundamentalmente diferente a la poesía dramática, supone de entrada forzar un poco las categorías que propone el Estagirita. Esto deriva del hecho de que la voz poética que habla sobre la muerte puede lograr con mayor “facilidad” – por tratarse de una verdad ineludible en la vida de todo ser humano – recrear una verdad de forma verosímil, es decir, expresar la mimesis y la verosimilitud, pero en lo referente a la catarsis, que sería el logro máximo de la tragedia, quizá no se dé tal como fue inicialmente concebida por su autor y, si se da, habría que investigarse el efecto catártico en el lector (quien se homologa al espectador del drama). Esto hace que, visto el poema, tinta sobre papel, solo podamos analizar la relación entre lo escrito, la representación de la realidad y las expresiones que aparentan ser verosímiles. La catarsis es imposible de analizar sin una investigación que involucre la participación del lector, por lo que partiremos de la observación de las dos primeras categorías del Estagirita, por cuanto el logro exitoso de éstas permite inferir la producción o provocación de la catarsis.

La catarsis es la categoría aristotélica que mayor controversia y relectura ha generado en toda la historia del criticismo literario, pues, aun cuando Aristóteles la postula como un “efecto” en el espectador – usamos el término “efecto” de Gorgias para expresar lo que es provocado en el espectador, como homólogo a la catarsis según Aristóteles –, pudiéramos ver en poemas que tratan el tema de la muerte la posibilidad de una catarsis en el escritor, y en algunos, la lectura puede iluminarse con los referentes contextuales de la obra y la biografía del autor. No obstante, los defensores de la catarsis la analizan y perciben literalmente como la propuso Aristóteles, es decir, solo como algo que se provoca en el espectador y niegan cualquier posibilidad de que el escritor efectivamente se exprese en la obra y vuelque, manifieste o represente en ella su catarsis.

Habría que preguntarse cómo elabora el escritor el argumento de la tragedia para producir catarsis sin hurgar en él mismo y sus experiencias de vida. A ello responderá Horacio (s. I a. de C./ 1996):

No basta que sean bellos los poemas: sean atrayentes, y lleven el ánimo de los oyentes adonde quieran.

Así como sonrían a los que ríen, los rostros humanos lloran con los que lloran. Si quieres que llore, tú mismo tienes que dolerte primero. Entonces me afectarán tus infortunios, Peleo o Télefo (vv. 99-104).

Las palabras de Horacio dejan ver, aunque refiriéndose a un hecho distinto al de Aristóteles, que la elaboración de la catarsis parte del propio creador. Está planteada así la posibilidad de que el escritor manifieste en la obra su propia experiencia de vida.

Sigmund Freud (1907/2010), a comienzos del siglo xx, señala que en el escritor existe un material psíquico inconsciente y reprimido que le hace tener la necesidad de expresarse; en su acto creativo está expresada la frustración por la realidad. Al escribir, soluciona sus problemas neuróticos, al igual que lo hará el lector que logra identificarse, por cuanto experimenta un placer en la descarga de tensiones. Si bien Freud ve en la escritura una herramienta terapéutica, no cabe duda de que le otorga al proceso creador literario una expresión catártica, así como al lector. Adicional a lo planteado, el autor afirma que el placer del lector es posterior a otro preliminar, dando por sentado que es el del poeta (escritor):

cuando el poeta nos hace presenciar sus juegos o nos cuenta aquello que nos inclinamos a explicar como sus personales sueños diurnos, sentimos un elevado placer, que afluye seguramente de numerosas fuentes. (...) El poeta mitiga el carácter egoísta del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético, que nos ofrece la exposición de sus fantasías. A tal placer que nos es ofrecido para facilitar la génesis de un placer mayor, procedente de fuentes psíquicas más hondas, lo designamos con los nombres de prima de atracción o placer preliminar. A mi juicio, todo placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter del placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma (Freud, 1907/2010, s. n. p.).

La noción de Freud sobre el efecto catártico en el poeta también la expone Castagnino (1958) al decir que “Cuando Aristóteles apunta a la catarsis como uno de los efectos expurgativos de la tragedia, abre rumbos a una terapéutica que operará como la droga literaria para expulsar del espíritu las sobrecargas anuladoras” (p. 61). Este razonamiento lo fundamenta con ejemplos de escritores que, al hablar de su proceso creador, afirmaron que habían experimentado algún tipo de liberación, expurgación, apaciguamiento o quietud espiritual. Este es, según Castagnino, el caso de Goethe, quien, en sus memorias, confiesa que en la elaboración del *Werther* se liberó de un estado “tempestuoso y apasionado”; y Virginia Woolf, que en las páginas de *A Writer's Diary* se desprendió de la obsesión hacia su padre y su insensibilidad, encarnándolo en uno de sus personajes. También refiere el autor que Gustavo Flaubert, en correspondencias a distintos amigos, comunicaba su visión de la literatura como una evasión del creador. Cita para ello una carta de 1859, a Mlle. Leroyer de Chantepie: “Para no vivir me sumerjo desesperadamente en el arte; me embriago con tinta como otros con vino...” (citado por Castagnino, 1958, p. 65).

Al hablar de catarsis con mayor amplitud que Aristóteles, hay quienes ven la literatura como el mejor espacio para que el escritor, valiéndose de combinaciones de signos, se libere de la presión inmediata de la experiencia. Así podemos referir las palabras de Miguel de Unamuno sobre el concepto de poesía, en *Monólogos divagatorios: Del dolor, de la soledad y la lógica, con otras cosas*, de 1913:

El mundo nos oprime con su lógica. Es natural, pues, que el hombre trate de defenderse. Pero el pobre no sabe hacerlo sino con la palabra y la palabra es lógica.

(...)

Días de amargor, de soledad... Pero gracias a Dios podemos convertir los gritos de dolor en palabras articuladas, y cuando cabe decir quejándose: "¡Ay, Dios mío!" o "¡Ay, mi madre!", lo más de la pena se adulcigua, lo más del veneno se hace miel. ¿Pero habéis visto a un mudo chillar de dolor y retorcerse sin que nadie le comprenda? A su íntimo dolor propio se une el dolor de no poder expresarlo (citado por L. Álvarez, 2005, p. 97).

Lo expuesto permite afirmar que en el arte creador hay innegablemente una parte del escritor y que la literatura es expresión también de la catarsis de éste. Por supuesto, esta concepción se opone a la manifestada por Aristóteles, quien elimina de entrada toda posibilidad del escritor de mostrarse, con técnicas de ocultamiento o no, pues dejó claro que "Es necesario, en efecto, que el poeta hable muy poco por su cuenta, ya que en cuanto lo hace no es imitador" (s. IV a. de C. / 1998, 1460a). Esta sola observación deja de lado toda la poesía nacida del romanticismo y aquella fuera de este período que exprese la voz íntima o personal del escritor, por lo que hay que decir que la catarsis aristotélica posiblemente puede observarse en algunas obras, mientras que en otras ésta puede operar de forma distinta, y aplicar el modelo que él propuso se hace insuficiente para dar cuenta de un fenómeno que la moderna teoría literaria, en su análisis de la literatura como un hecho comunicativo, detecta en el receptor.

En el marco de todo lo hasta aquí planteado solo resta hacer el giro correspondiente y posar la mirada en la poesía venezolana que versa sobre la muerte, específicamente en los poemas "Canto fúnebre" de Antonio Maitín, "Vuelta a la patria" de Pérez Bonalde, "Preludio" de José Antonio Ramos Sucre y "Más allá de los espectros" de Carlos Rodríguez Ferrara. Evidentemente, esta temática en la literatura es uno de los pozos del deseo más visitado, y escoger poemas y poetas es como intentar robarnos algunas monedas de dicho pozo, por lo cual clasificamos el tratamiento de la temática de dos maneras: *la muerte elegíaca* y *la muerte anhelada*.

La muerte elegíaca: Este tipo de muerte está signada por la presencia del dolor y la tristeza póstuma, que desde la antigüedad clásica ha sido muy común. En la literatura venezolana, como exponente de este tipo de muerte es obligatoria la mención de José Antonio Maitín [1804-1874]. Su famoso "Canto fúnebre" es un largo poema dividido en diecisiete partes, en el que la voz del poeta se homologa a la voz poética para expresar la honda tristeza que la ausencia de la amada ha dejado. El poeta lo dedicó a su esposa Luisa Antonia Sosa y en las primeras estrofas poetiza su muerte. Se lee:

I
Llegaron, ¡oh dolor!, las tristes horas
de un pesar para mí desconocido,
ilusiones de paz encantadoras,
contentos de mi hogar, os he perdido.
Perdí el único ser que más amaba,
la compañera tierna de mi vida,
cuya mano de esposa me alargaba
cargada de cariño y beneficios (...).

III

¡Te fuiste sin saber que te sentía!
 ¡Te fuiste sin saber que te lloraba!
 No pude darte esta última alegría,
 y tú, ni este consuelo
 le pudiste dejar al que te amaba (...)
 ¿Por qué morir del modo que moriste?
 ¿Por qué no recibir mi último beso?
 ¿Por qué dejarme en soledad tan triste?
 ¡Mi Dios!, ¡mi Dios!, ¡mi Dios! ¿Cómo fue eso? (...) (citado en P. Díaz, 1966, pp. 179-183).

Los versos personalísimos muestran la llegada inesperada de la Parca, lo inesperado del suceso y la angustia ante la soledad. En lo sucesivo, la voz poética muestra la desolación, el sin rumbo en el que ha quedado su existencia y la realidad del sepulcro que adorna con flores y visita a diario:

VI

Sin objeto, sin plan y sin camino,
 alrededor de mi desierta casa,
 vago de senda en senda y sin destino.
 Recorro los lugares
 que ella en sus horas de ocio frecuentaba (...).
 Arranco con las manos
 las tiernas hierbecilla del sendero
 que hollaron nuestros pies cien ocasiones
 en nuestras solitarias excursiones.
 Al fin, de estos lugares
 me aparto conmovido,
 y el corazón cargado de pesares, huyendo los recuerdos
 que sobre cada arbusto
 que sobre cada peña delecto. (...)

XVII

Adiós, adiós. Que el viento de la noche,
 de frescura y de olores impregnado,
 sobre tu blanco túmulo de piedra
 deje, al pasar, su beso perfumado;
 que te aromen las flores que aquí te dejo;
 que tu cama de tierra halles liviana.
 Sombra querida y santa, yo me alejo;
 descansa en paz... Yo volveré mañana (citado en P. Díaz, 1966, pp. 179-183).

En los pasajes anteriores puede observarse el énfasis que se hace en la descripción de las características del paisaje, descripción que llega como evidencia del paseo que el esposo realiza por los lugares en el que compartieron momentos juntos, evidenciando parte de las acciones cotidianas, quien se sabe sin rumbo y sin inspiración.

Si evocamos la mimesis aristotélica, podemos afirmar que esas descripciones de la situación de vida del esposo que se presentan en la voz poética del "Canto fúnebre", dibujan el dolor que alguien puede llegar a sentir, no solo por la esposa, que es a la persona que se evoca en el poema, sino por cualquier familiar o amor cercano. El duelo que expresa refiere a un sentir común de los hombres; podríamos decir que en los versos hay un sentir que recrea cierta noción de universalidad y, por ende, se conecta con la realidad. A decir de Aristóteles, el poeta recrea, copia una realidad y la universaliza. Podríamos afirmar que, en el caso de Maitín, el yo lírico reafirma la mimesis y le otorga verosimilitud valiéndose de las imágenes de un paseo en el que arranca hierbitas, se sienta sobre arbustos, coloca flores sobre la tumba de la amada y

describe cosas que hizo al lado de ella. Todo parece verdadero, creíble y real. Así, la mimesis y la verosimilitud de Aristóteles están puestas de manifiesto en el “Canto fúnebre”.

El hecho de que la muerte poetizada sea verosímil e imite la realidad nos permite suponer que provocará en el lector la tan deseada catarsis del Estagirita, pues la descripción del dolor por la muerte pudiera activar el temor por la pérdida de un familiar. Al mismo tiempo, es posible que produzca compasión por el dolor de alguien que, tal como lo expone Aristóteles, no merece sufrir. En cuanto a la otra catarsis —que está propuesta sobre lecturas aristotélicas y que se arroja bajo el manto de Sigmund Freud—, la catarsis en el escritor o del escritor, no estaría dada por temor y compasión, sino porque la escritura pudiera contemplar una forma de escape o refugio, al tiempo que, en el poema, el autor vacía su pena, expurgando del alma el dolor por la muerte.

Otro poema que puede mencionarse en esta tipología que hemos planteado como *la muerte elegíaca*, es “Vuelta a la Patria”, de Juan Antonio Pérez Bonalde [1846-1892]. Este poema de larga extensión está dividido en dos partes. En la primera, muestra la alegría por el regreso a la patria luego de un largo destierro; en la segunda, expresa la tristeza y dolor por la muerte de su madre. En este poema, al igual que en “Canto fúnebre”, se remite al dolor por el fallecimiento de alguien amado y también se ancla el poema en un espacio geográfico específico, ya no a un paseo como en el caso de Maitín, sino a la tumba de su madre en el cementerio.

Se lee textualmente la referencia local de su visita al camposanto cuando dice: “Madre, aquí estoy; de mi destierro vengo // a darte con el alma el mudo abrazo // que no te pude dar en tu agonía; // a desahogar en tu glacial regazo // la pena aguda que en el pecho tengo // y a darte cuenta de la ausencia mía” (Pérez Bonalde, citado en Díaz, 1966, p. 317). Esta indicación física del yo lírico frente a la tumba de la madre muestra su profundo dolor por no haber podido estar a su lado, y continuará aludiendo a la fortuna que quiso ganar para ella y la pobre flor amarilla del camino que solo pudo traerle y el “resto del llanto que me queda”. Se apela, pues, a eventos aparentemente reales, se les copia, se les muestra como probables, se describen acciones que permiten afirmar que las categorías de Aristóteles de mimesis y verosimilitud están puestas de manifiesto en este poema elegíaco. Sigue la voz poética enunciando sus recuerdos; indica que era “de Marzo una mañana fría // y cerraba los cielos el nublado. // Tú en el lecho aún estabas, // triste y enferma y sumergida en duelo, // que con alma de madre contemplabas // el hondo desconsuelo/de verme separar de tu regazo” (Pérez Bonalde, citado en Díaz, 1966, p. 317).

En cuanto a la catarsis aristotélica, habremos de decir que se aplica lo mismo que en el caso de Maitín, pero Pérez Bonalde produce unas imágenes que reflejan un dolor no tan sutil como en “Canto fúnebre” y evocan desprotección ante el dolor y temor por la posible muerte de la madre, que propone una lectura y una catarsis quizá más “predecible y fuerte”. Esto lo decimos en función del pasaje que expone el evento de la despedida del hijo y la madre:

Tú, dulce madre, tú, cuando infelice,
dijiste al estrecharme contra el pecho:
“Tengo un presentimiento que me dice
que no he de verte más bajo este techo”.
Con un supremo esfuerzo desliguéme
de los amantes lazos
que me formaban en redor tus brazos,
y fuera me lancé como quien teme
morir de sentimiento.

¡Oh, terrible momento!
Yo fuerte me juzgaba,
mas, cuando fuera me encontré y aislado,
el vértigo sentí del pajarillo
que en jaula criado,
se ve de pronto en la extensión perdido
de las etéreas salas,
sin saber dónde encontrará otro nido
ni a dónde, torpes, dirigir sus alas.
Desató el sollozar el nudo estrecho
que ahogaba el corazón en su quebranto
y se deshizo en llanto
la tempestad que me agitaba el pecho (Pérez Bonalde, citado en Díaz, 1966, pp. 317-318).

La muerte en “Vuelta a la patria” se vive dos veces, como una realidad en el cementerio y como una amenaza inevitable en las palabras de la madre. Entonces, el dolor es promulgado o inferido en dos oportunidades. Esta evidencia en el poema es por lo que creemos que pudiera producirse una catarsis con mayor fuerza, pues se plantea el temor por la muerte y la consagración y llegada de ésta. Se estimula de esta manera el temor y la compasión con lo que decimos mayor “fuerza” o afectación al espectador.

La muerte anhelada: Esta clasificación para algunos poemas surge del hecho de que ellos expresan una mirada anhelante, un deseo de asir la muerte, una espera ansiosa de ésta, que queda registrada en las imágenes a las que aluden.

Esta muerte anhelada evoca la tradición iniciada por santa Teresa de Jesús [1515-1582] con el poema “Vivo sin vivir en mí”, en el que expresa las ansias de morir para encontrarse con el Señor. Para Teresa de Jesús, la vida es “larga”, “amarga” y “una carga pesada” que solo es soportable por la confianza de que habrá de morir. Nos dice la santa: “Vivo sin vivir en mí // y de tal manera espero // que muero porque no muero” (Teresa de Jesús, s. XVI / 2015, p. 9); y añade luego en el poema “¡Ay, qué larga es esta vida! // ¡Qué duros estos destierros! // Esta cárcel y estos hierros // en que el alma está metida! // Sólo esperar la salida // me causa un dolor tan fiero, // que muero porque no muero” (pp. 9-10).

Santa Teresa de Jesús es clara en su manifestación anhelante por la muerte, pues ésta es la única que realmente le permitirá tener con Dios la comunión y cercanía perfecta. La vida y su cuerpo son, como ella misma lo expresa, una cárcel que aprisiona un alma que no desea estar en la tierra sino amando en otro plano a Dios. La vida es para la santa una verdadera condena, un largo suplicio.

En Venezuela, el máximo e indiscutible representante de la muerte anhelada es el cumanés José Antonio Ramos Sucre [1890-1930]. En uno de sus poemas más estudiados, “Preludio”, se lee el marcado anhelo y se argumenta la razón del deseo tan profundo por la Parca, explicándose el dolor que ocasiona la vida. Así lo podemos apreciar cuando la voz poética expresa en su declaración: “Yo quisiera estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras” (Ramos Sucre, 1998, p. 25). Si bien la vida se ama, resulta para el yo poético una impertinente que amarga. Con ello se crea una imagen verosímil de un ser a quien su situación de vida lo hace desear la muerte con la misma pasión con la que otros desean la vida.

El poema continua sus argumentos y da paso a una explicación que recurre a imágenes que producen temor: “Entonces me habrán abandonado los recuerdos: ahora huyen y vuelven con el ritmo de infatigables olas y son lobos aullantes en la noche que cubre el desierto de nieve” (Ramos Sucre, 1998, p. 25). El autor parece querer mostrar a “otro” cómo son los recuerdos que lo agobian, de cierta manera se puede intuir cierto deseo de persuadir y convencer, a otro yo, de que la paz habrá de llegar con la muerte porque sus noches son atacadas por recuerdos. La descripción se vale de la imagen de los lobos para plasmar la ferocidad con la que lo atacan, sabiendo que este animal carnívoro es un depredador por naturaleza, además de un incansable aullador nocturno. Queda claro cómo es atormentado y valdría preguntarse quién no siente compasión por alguien que sufre tan terriblemente una vida, o quién no siente temor de vivir esa vida atormentada. Ello expondría la posibilidad de la catarsis aristotélica gracias a una magistral elaboración de imágenes y fuerza en la palabra.

“Preludio” pone en relieve una bella descripción de la muerte que, además, alejará al yo lírico de la borrasca que representa la vida. Ése es su mayor beneficio; la muerte es el mayor bien al que se puede aspirar: representa la llegada a la paz, una paz que se corresponde a la tradición cristiana.

El movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo; más yo lo habré escalado de brazo con la muerte. Ella es una blanca Beatriz y, de pies sobre el creciente de la luna, visitará la mar de mis dolores. Bajo su hechizo reposaré eternamente y no lamentaré más la ofendida belleza ni el imposible amor (Ramos Sucre, 1998, p. 25).

La construcción poética hace ver como absolutamente real y creíble, es decir, verosímil, el dolor de quien habla, aunque parece usar una máscara artificiosa con el lenguaje. Emulando las palabras de Aristóteles, se copia, reproduce y re-crea un estado de anhelo por la muerte ante una vida desgraciada. La mimesis, la verosimilitud y la catarsis se ven expuestas en su máximo esplendor. En lo referente a la catarsis del poeta, la freudiana, pues hay una especie de regocijo que se evidencia en el discurso, un placer que podríamos calificar de “morbo” al crear un futuro posible (la muerte lograda): “Bajo su hechizo reposaré eternamente y no lamentaré más la ofendida belleza ni el imposible amor” (Ramos Sucre, 1998, p. 25). Obviamente, decir más implica hurgar en los datos biográficos de Ramos Sucre, hecho que podría confirmar una catarsis como efecto terapéutico temporal en el escritor, pero al que no queremos apelar en este trabajo.

Otro exponente de este tratamiento de la muerte es el merideño Carlos Rodríguez Ferrara [1962-1983] y de él veremos su poema “Quiero permanecer oculto” (aunque en su libro *Más allá de los espectros* son varios los poemas en los que se hace presente la muerte anhelada). El texto comienza con un epígrafe: un diálogo en el cual el yo lírico pide a su padre una cuerda: “ – ¿Papá? // – ¿Sí? // – Dame una cuerda”. Las referencias extraliterarias son inevitables por cuanto el autor del poema se suicidó ahorcándose. Encontramos en el texto una máscara que hace decir y no decir, que bloquea y disimula la verdad a decir, pero a través de ella se puede leer el anhelo vital por la muerte. El poema, al igual que en “Preludio” y los reseñados en la muerte elegíaca, construye una imagen de realidad aludiendo a un espacio físico real: “Quiero permanecer oculto // entre columnas infinitas, // pasearme entre ellas // y quizá con sorpresa // encontrarme” (Rodríguez Ferrara, 1984, p. 11). La voz poética hace alusión a las columnas infinitas, pero más allá de la materialización de la escena, evoca una sensación *post mortem* que semeja la posibilidad de un cielo, hecho que se corrobora en los versos siguientes cuando dice que ante él “pasean rostros blancos en un cielo de muerte que me hacen sentir lo malvado” (p. 11).

Sin perder de vista el epígrafe, que no resulta casual allí, sino que le da fuerza y sentido a ese anhelo, puede inferirse que el estado que se describe es posterior a un suicidio.

El epígrafe conecta el poema con el sentido de realidad que se pretende imitar. La muerte se logra y el poema cuenta lo que el yo lírico podría ver después de lograda la muerte. Estas imágenes permiten creer que ello pudiera pasar, que es verosímil. Luego el poema plantea otras formas de morir, pero que todas le hacen sentir una maldad, hecho que podría guardar la connotación de mal que ha tenido el suicidio: “frente a los cadáveres sobre el mar, // en los pájaros que caen, // en los brazos mutilados. // Lo dicen mis manos. // Descubro mi maldad // porque la luna sobre los edificios // me agita (...)” (Rodríguez Ferrara, 1984, p. 11). Las palabras sobran ante la recreación poética de algunos tipos de suicidios, pero la angustia por el deseo de una muerte ya maldita pesa en la voz poética. Leer este poema agita el alma, la verosimilitud parece escapar en el constructo discursivo, pero se asoma al plantear distintas maneras de morir: ahogado, por caída al vacío o con las venas cortadas, sin olvidar el epígrafe que sugiere el ahorcamiento. Nos encontramos frente a un ensayo poético en el que se analizan las distintas formas de morir. ¿Creíble? Pues, habrá que afirmar con algo de desaliento mortal que la verosimilitud aristotélica y la mimesis están puestas en evidencia, más allá de las máscaras de un deseo que no se quiere dejar ver del todo como una aspiración.

Nos queda de lado la catarsis y hemos de decir lo mismo que en el caso de Ramos Sucre: el terror y la compasión ante una muerte predestinada, prediseñada y que además quita el horror de una vida invivible está en el interior poético de cada verso. El poema culmina mostrando a la muerte como su esperanza y liberación, al igual que Ramos Sucre: “Sólo queda la esperanza // de perderme para siempre // en un bosque infinito de columnas, // condenado a reírme a carcajadas” (Rodríguez Ferrara, 1984, p. 11). El último verso permite inferir en el escritor un placer irreverente al plantearse el logro de su muerte, una condena a la maldición cristiana del suicidio de la que él se burla. Quizá tal diseño le permite expurgar su propio miedo hacia el suicidio. Esta suposición de una catarsis freudiana en el escritor podría quedar justificada en los versos finales y reafirmada en el último, más allá de que Carlos Rodríguez Ferrara, efectivamente, se haya ahorcado.

Llegados a este punto podemos postular otras formas de poetizar la muerte, como la muerte que nos dejó de legado Andrés Eloy Blanco en su “Canto de los hijos en marcha”, en la que se plasma un anhelo a no ser objeto de dolor en su madre, o la que María Calcaño nos remite sobre su propia muerte en el poema “Perdió la muerte sus buenos días”, en el que se queja de la muerte tan desacreditada, tan sabihonda, de clínica y laboratorio que le tocó a ella. En la poesía venezolana, los poemas que tienen como motivo literario a la muerte constituyen un listado inmenso; no obstante, lo cierto es que en todo poema que se refiera a la muerte pueden evidenciarse las categorías aristotélicas, e incluso inferirse en ellos la existencia de una catarsis vista más allá del mismo Aristóteles.

El análisis de los textos teóricos y de los poéticos aquí presentados arroja una luz que nos permite afirmar que las categorías aristotélicas, especialmente la catarsis, existen previamente en el escritor-poeta, cosa que se evidencia en el hablante lírico, y permite evidenciar que, más allá de cualquier creación intelectual, el poema es una creación espiritual en la que, cual tejido o tapete, podemos ver no solo la obra y hacer catarsis gracias a ella sino, sino, además, ver y analizar la catarsis del hablante lírico creado por el poeta. Esto es algo que niega Aristóteles, pero, fundamentados en todos los teóricos analizados en este trabajo y en los poemas y poetas referidos, podemos afirmar que, en los poemas sobre la muerte, la catarsis del escritor es evidente

en sus textos, y si expandimos la mirada, podemos afirmar que – aunque los mismos escritores lo nieguen por temor a ser leídos y verse retratados en el interior de sus poemas –, *la poesía es parte del espíritu del poeta*. Obviamente, en lo referente a la catarsis del lector, habría que hacer un estudio aparte, pero la del escritor-poeta es, a nuestro juicio, fácilmente evidenciable en su obra.

REFERENCIAS

Álvarez, L. (2005). *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Aristóteles (s. IV a. de C. / 1998). *Poética* (3.^a ed.). Traducción de Ángel Cappelletti. Caracas: Monte Ávila.

Castagnino, R. (1958). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Editorial Nova.

Díaz, P. (1966). *La antigua y moderna literatura venezolana*. Caracas: Armitano.

Elías, N. (1987). *La soledad de los moribundos*. Traductor: Carlos Martín. México: Fondo de Cultura Económica.

Freud, S. (1907/2010). *El poeta y los sueños diurnos*. Buenos Aires: Editorial Del Cardo. Disponible en: https://docs.google.com/file/d/0B8WmBK_TwvjOelBwYUIZcW1rcU0/edit. Recuperado: 15 de noviembre de 2014.

Gorgias de Leontinos (s. V a. de C. / 2011). *Encomio a Helena*. Universidad de Zaragoza. Disponible en: http://www.unizar.es/jsolana/files/encomio_de_helena.pdf. Recuperado: 20 de noviembre de 2014.

Horacio [Quintus Horatius Flaccus] (s. I a. de C. / 1996). *Epistula ad Pisones*. Edición bilingüe de Horacio Silvestre. Madrid: Cátedra.

Konstan, D. (2010). *Before Forgiveness: The Origins of a Moral Idea*. Cambridge University Press.

López, A. (2001). "Reflexiones sobre la *Poética* de Aristóteles". *Humanitas*, vol. LIII, pp. 183-216. Universidad de Salamanca.

Paglialunga, E. (2001). *Manual de teoría literaria clásica*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.

Ramos Sucre, J. A. (1998). *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Rodríguez Ferrara, C. (1984). *Más allá de los espectros*. Caracas: Editorial Ateneo.

Steiner, G. (1970) *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Teresa de Jesús, santa (s. XVI / 2015). *Que muero porque no muero*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.