

Capítulo 1

1.1. La naturaleza de la poesía: aprendizaje y placer mimético en *Poética* 4.

En la primera parte del capítulo 4, *i.e.* 1448 b4-24, Aristóteles se ocupa del origen de la poesía¹⁵:

4 “Ἐοίκασι δέ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία
 5 δύο τινές καὶ αὐταὶ φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον
 6 τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι
 7 τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθή-
 8 σεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν
 9 τοῖς μιμήμασι πάντας. σεμείον δέ τούτου τὸ συμβαῖνον
 10 ἐπὶ τῶν ἔργων· ἅ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς
 11 εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον
 12 θηρίων τε μορφᾶς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δέ
 13 καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον
 14 ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ’ ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦ-
 15 σιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρώντες, ὅτι
 16 συμβαίνει θεωροῦντας, μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἔκα-
 17 στον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐάν μὴ τυχη προεωρακῶς,
 18 οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπ-
 19 εργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.
 20 κατὰ φύσιν δέ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας
 21 καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι
 22 φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ
 23 μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτο-
 24 σχεδιασμάτων.”

A mi entender, este pasaje es relevante por cuanto que a través de la indagación de las causas naturales de la poética es posible reconocer la perspectiva aristotélica sobre la naturaleza general y en cierto modo, sobre la finalidad no sólo de la poesía sino más ampliamente de las

¹⁵ “Thus the story falls into two parts, general (roots of the art) and specific (its differentiation and development). Of these our passage represents the first and the rest of the chapter (and most of chapter five) the second”. “The two causes are causes of the becoming of the poetic art *as a whole*”. Else (1957: 126).

artes miméticas. Aristóteles sitúa a esta investigación en el ámbito de la *phýsis* en la medida en que el vocabulario empleado a lo largo del pasaje, a saber, *γεννήσαι, φυσικάι, σύμφυτον, ζώων, οί πεφυκότες, κατὰ φύσιν, ἐγέννησαν* refiere a una habilidad y a un desarrollo natural. Establece en carácter de hipótesis (*εὐίκασι*, 48b4) -aunque con una impronta teórica antes que empírica¹⁶- que en general (*ὄλως*, 48 b4) han engendrado a la poesía dos causas naturales (*φυσικάι*, 48 b5).¹⁷ A pesar de su clara enunciación inicial (48b 4-5), la determinación de estas dos causas es uno de los problemas centrales que ha planteado la exégesis de la *Poética*, ya que la ambigüedad del texto no permite establecer con certeza la segunda de estas causas. Básicamente, los intérpretes han adoptado dos posiciones: por un lado, quienes afirman que estas dos causas son el impulso mimético (48 b4) y el placer natural en la *mimesis* (48 b8-9) y por otro lado, quienes conjugando en la primera causa el impulso y el placer mimético afirman que la segunda de estas causas es la connaturalidad del ritmo y la armonía (48b20-21). A favor de la primera interpretación se alega que el ritmo y la armonía son introducidos tardíamente y de forma subsidiaria (48 b20) y que estarían subsumidos en la connaturalidad mimética, *i.e.* en la primera causa.¹⁸ Por otra parte, a favor de la segunda interpretación se aduce el paralelismo del *γεννήσαι* de la línea 4 y el *ἐγέννησαν* de la línea 23. Montmollin (1951:35-6) y Else (1957:131) han defendido esta interpretación, pero se han visto obligados a explicar la asimetría entre la primera y la segunda causa, puesto que a la primera Aristóteles le dedica quince líneas mientras que a la segunda causa tan sólo dos.¹⁹ Al respecto, ambos autores han sostenido que gran parte del pasaje, a saber, 48b6-8 & 48b12-19, está compuesto por adiciones interdependientes al texto original,²⁰ que pretenden enfatizar el aprendizaje y el placer

¹⁶ “In the later part of his life, Aristotle is known to have compiled chronological records of tragic performances at Athens; but even assuming (as we do not know) that this section of the *Poetics* owes something to these researches, the approach found in this chapter remains heavily theoretical”. Halliwell (1987:79).

¹⁷ Else nos advierte que el *εὐίκασι* tiene un sentido empírico engañoso en la medida en que la “historia” que presenta Aristóteles es una construcción a priori, es teórica y su esquema de desarrollo deriva de ciertas convicciones sobre la naturaleza de la poesía y no de la investigación. Else (1957: 126). También Montmollin (1951: 32).

¹⁸ Rostagni sostiene esta primera interpretación: “Dunque ritiene Aristotele che l’origine della poetica in generale (*ὄλως*) sia dovuta suppergiù a due cause, tutt’e due per giunta naturali: 1ª *l’istinto dell’imitazione*, che contraddistingue uomini fin della nascita; 2ª *il piacere che tutti davanti ai prodotti dell’imitazione*, piacere che s’identifica con la voglia del conoscere”. Rostagni (1945: 17). Más recientemente, Halliwell afirma al respecto: “the two natural causes of poetry are stated as a universal instinct to engage in mimetic activity (exhibited in children’s imitative and fictionalising behaviour) and a propensity to take pleasure in the products of *mimesis*. Both these premises are further reduced to a common factor: a human need for, and pleasure in, the processes of learning and understanding”. Halliwell (1987:79).

¹⁹ Lucas (1978: 74 n. *ad locum*) & García Yebra (1992: 253 n. 56).

²⁰ Si bien, Else admite estar de acuerdo con Montmollin en cuanto al carácter añadido de estas líneas, a su vez afirma que es decididamente riesgoso catalogar a los fragmentos anexados como *tardíos* y pertenecientes a un

intelectual que conlleva la actividad mimética.²¹ Esta estrategia metodológica es -según creo- extremadamente aventurada y por el contrario, sostengo que los esfuerzos deben concentrarse en hallar significado al texto existente apelando a las extirpaciones como último recurso.²²

En relación al problema de la determinación de las causas de la poesía, parece viable la hipótesis según la cual, la primera conjuga a la connaturalidad (*τὸ μιμεῖσθαι*) y al placer (*τὸ χαίρειν*) mimético y la segunda causa remite a la línea 20 (*καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ*). Empero, la determinación de las causas no es -a mi entender- decisiva para la comprensión del pasaje. Independientemente del papel que se le confiera a la habilidad mimética, al placer mimético y a la connaturalidad de la armonía y el ritmo, ora como causa ora como aspecto concomitante de alguna de las causas, todos son parte del carácter *físico* de la actividad mímica y tal carácter revela el fundamento antropológico de esta actividad.²³

La habilidad mimética es connatural (*σύμφυτον*, 48b5) a los hombres desde su niñez, es decir, se trata de una característica innata que es parte integral de la naturaleza humana.²⁴ La *phýsis* es la fuerza productiva que origina a la poesía a la vez que, la *phýsis* humana está conformada por la habilidad mimética, *i.e.* tal habilidad forma parte de la constitución general del hombre.²⁵ Se puede pensar que este carácter *físico* del imitar constituye un rechazo a la teoría de la inspiración²⁶ pero, cabe destacar que dicha habilidad no es pensada aquí por Aristóteles en términos artísticos sino como comportamiento distintivo del hombre (*καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων*, 48b 6-7). En cuanto forma básica de adquisición de los primeros conocimientos, la habilidad mimética no refiere a una actividad propiamente artística sino a los comportamientos imitativos de los niños, al simple remedo gestual o verbal. En

estadio definitivo con una característica ideología tardía. Lo afirmado por Montmollin contradice la hipótesis sostenida por Else (1957:131) de una temprana datación de la *Poética*.

²¹ La principal debilidad de la argumentación de Else reside en que al desechar al placer que todos los hombres obtienen en la imitación como segunda causa no queda claro el lugar que atribuye en relación con la primera causa reconocida por él, *i.e.* la naturalidad en la imitación. Else.1957: 127. Por su parte, Montmollin (1951:52) es más claro en ese aspecto en la medida en que reúne ambos aspectos en la primera causa: “la première est l’instinct d’imitation et le plaisir qu’ on éprouve.”

²² Lucas (1978:xi).

²³ Al respecto, Tobía (1999: 28) ha subrayado “el particular peso antropológico de la poesía y, por ende de la literatura”. En este sentido, Halliwell (1999b:315) ha afirmado que: “la intencionalidad en que las obras miméticas se fundamentan es un *datum* antropológico sobre su permanencia como práctica cultural, y no descansa en hipótesis contingentes de las intenciones individuales en casos particulares”.

²⁴ Lucas (1978:71 *ad locum*).

²⁵ “*φυσικά*” as an integral part of human nature”. Lucas (1978:71, *ad locum*).

²⁶ La afirmación aristotélica del carácter físico de la actividad mímica contradice esta teoría. Lucas (1978:71)& Estiú (1982: 20-26).

diversos pasajes de su *Historia Animalium*, v.gr. 597 b24-30 & 612 b17-35,²⁷ Aristóteles reconoce que algunos de los animales tienen comportamientos imitativos. Pero en *Poet.* 1448b7-9 ofrece tres razones que explican esta diferencia etológica del hombre. En primer lugar, el empleo del superlativo *μιμητικώτατον* (48b7) indica que es en el hombre en quien tal habilidad encuentra mayor desarrollo. En segundo lugar, tal habilidad es para los hombres el instrumento a través del cual, adquiere sus primeros conocimientos (*τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας*, 48b7-8). Finalmente, este carácter cognitivo de la habilidad mimética se vincula al placer concomitante de aprender que experimentan todos los hombres, puesto que *todos* disfrutaban con las imágenes²⁸ (*καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας*, 48b8-9).²⁹ Aristóteles aduce como evidencia empírica del placer visual (*σημεῖον δέ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων*, 48b9-10) el hecho que “observamos penosamente las cosas mismas pero disfrutamos cuando observamos las imágenes más exactas de éstas, tal como figuras de las fieras más indignas y de cadáveres” (*ἅ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν*, b10-12). A continuación, asegura que la causa de esto (*αἴτιον δέ καὶ τούτου*, 48b12) es también que el aprender es agradable no sólo para los filósofos (*ὅτι μαθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἠδιστον*, b13), sino para los otros hombres de igual modo (*ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως*, b15), aunque participan de esto en menor medida (*ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ*, b13-14). Según sostiene Rostagni (1945:17-18), la prueba (*σημεῖον*, 48b9) y la causa (*αἴτιον*, 48b12) refieren al mismo fenómeno, esto es, al placer que todos sienten ante la contemplación de los productos de la imitación. Mediante la primera Aristóteles ofrece la prueba de que esto es así y a través de la segunda explica la razón,

²⁷ Respecto al autillo afirma: “Es travieso e *imitador*, y se le puede apresar, como a la lechuza, mientras imita la danza de un cazador, ya que otro cazador va por detrás y lo coge. En general, todas las aves con garras corvas tienen el cuello muy corto, la lengua ancha y *dotes de imitación*. El pájaro de la India y el loro, del que se dice que tiene una lengua como el hombre, están en este caso. Incluso se hace más insolente cuando ha bebido vino”. *Hist. Anim.* 597b 24-30. “En términos generales, *se pueden observar en los comportamientos vitales de los demás animales numerosas imitaciones de la vida humana* y, sobre todo, en los pequeños más que en los grandes se puede constatar la sutileza de la inteligencia. Para empezar tomemos como ejemplo, en el caso de las aves, la nidificación de la golondrina. Pues la manera de construir de esta ave es idéntica al procedimiento empleado por el hombre a base de paja y barro... Además, se hace un lecho de paja como las personas, disponiendo una primera capa dura y dando a su construcción unas dimensiones proporcionadas a su tamaño.” *Hist. Anim.* 612b 17-30. A continuación, sostiene: “A propósito de las palomas se pueden hacer otras constataciones que permiten una observación del mismo tipo. Así, una vez acopladas no se emparejan más ni abandonan la unión, a no ser que se queden viudo o viuda.” *Hist. Anim.* 612b 32-35. *Las cursivas son mías.*

²⁸ Me inclino a traducir *μιμήμασι* como *imágenes* debido al carácter eminentemente visual de los ejemplos ofrecidos a continuación, *i.e.* 48b10-12.

²⁹ Si los hombres no obtuvieran placer de las imitaciones realizadas por otros -afirma Lucas- habría poetas pero no lectores de poesía. Lucas (1978:71 *ad* 48b8).

el por qué es así.³⁰ Contrariamente, Else afirma que es absurdo que Aristóteles dedique siete líneas a un fenómeno secundario como es el placer que los hombres sienten ante la contemplación de las imágenes, lo cual le haría perder dimensión a la cuestión mayor que es el *status* natural de la imitación y el placer que todos los hombres obtienen de la misma. A mi juicio, el *σημείον* (b9), *i.e.* la señal, refiere al placer obtenido ante la contemplación de las imágenes, tal como lo confirma el carácter visual de la prueba ofrecida por Aristóteles, esto es, la contemplación de las figuras de fieras y de cadáveres (48 b10-12). Por su parte, el *αἴτιον* (b12), *i.e.* la causa, no sólo refiere al placer visual sino, según creo, también a la connaturalidad de la actividad mimética (*μιμεῖσθαι*, b5 & *χαίρειν*, b8), es decir, remite a la primera causa natural de la poesía. Es evidente que a lo largo del pasaje Aristóteles apela a referencias visuales, *v.gr.* *τοῖς μιμήμασι* (b9), *ὀρώμεν* (b10), *εἰκόνας* (b11), *θεωροῦντες* (b11), *προεωρακῶς* (b17). La contemplación de imágenes no parece ser -como sugiere Else- un fenómeno secundario en la medida en que es el modelo paradigmático de la capacidad mimética originaria. El interés de Aristóteles por el placer originado en la contemplación de imágenes no reside en su carácter visual, sino en cuanto que es la forma básica y primaria en que se presenta el deseo que *todos* los hombres sienten por el conocimiento. A mi juicio, la clave de la proposición que se inicia con el *αἴτιον* (b12-15), *i.e.* aquella en la que Aristóteles expone la causa, está en el carácter generalizado que tiene en los hombres (sean o no filósofos) el goce producido por el aprendizaje. La contemplación de figuras, representaciones o imitaciones (*μιμήσεως*, 48 b8) es la forma más elemental en que se realiza dicho aprendizaje (*Part. Anim.* 645 a7-17). Es oportuno recordar que para Aristóteles la sensación visual es entre las sensaciones, la que más nos hace conocer (*αἴτιον δ' ὅτι μάλιστα ποιεῖ γνωρίζειν ἡμῶς αὐτῇ τῶν αἰσθήσεων*, *Met.*980a26-27). Por esta razón considero que las referencias visuales en *Poética* 4 ofrecen un modelo esquemático y elemental en su defensa del carácter cognitivo de la capacidad mimética. Precisamente, Aristóteles enfatiza en *Poet.* 1448 b15-17 el vínculo entre el impulso humano de conocimiento y el reconocimiento visual a través de una proposición epeyegética, que ha suscitado gran debate en la investigación académica. Por razón del impulso natural de conocimiento (*διὰ γὰρ τούτο*, b15), los hombres disfrutaban cuando observan las imágenes (*χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρώντες*, b15) porque al observar aprenden (*μανθάνειν*, b16) y *sacan la cuenta, reúnen por el pensamiento*, o bien *prueban silogísticamente* (*συλλογίζεσθαι*, b16) qué es cada uno (*τί ἕκαστον*, b17), tal como que *éste es aquél* (*οἶον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος*,

³⁰ También Lucas (1978: 71 *ad* 48b 13).

b17). Aquí se centra el eje de la disputa sobre la naturaleza cognitiva de las artes miméticas en Aristóteles en función de lo que se entienda por “aprender” (*μανθάνειν*) y especialmente, por “considerar” o “deducir” (*συλλογίζεσθαι*)³¹, es decir, por el *status* lógico que se le confiera a estos términos. Es significativo el hecho de que este pasaje se corresponde en gran medida, con lo afirmado en *Ret.* 1371b4-10. En ambos pasajes, Aristóteles enfatiza el carácter no-objetivo e intelectual del placer mimético pues, aún cuando lo imitado mismo no sea agradable (*κᾶν ἢ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον*, *Ret.* 1371b8), el goce no reside en el objeto (*οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει*, b8) sino en el conocimiento que surge a partir de él en la medida en que *se aprende y se deduce* o bien, según la formulación ligera pero significativamente distinta de *Retórica*, porque *hay un silogismo que esto es aquello* (*συλλογισμὸς ἔστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο*, *Ret.*1371b 9), de modo que ocurre que se aprende algo (*ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει*, *Ret.*1371b 9-10).³² De este modo, Aristóteles describe (b12-17) la naturaleza eminentemente cognitiva de la experiencia mimética. El énfasis en el carácter intelectual de esta experiencia ha llevado a los intérpretes a sostener que en *Poet.*1448 b15-17, Aristóteles enuncia un tercer instinto (Montmollin.1951:34), o una tercera causa más profunda (Else.1957:129), o bien un factor común (Halliwell.1987:79) que englobaría a las dos causas connaturales de la poesía. Independientemente de las dificultades que impone la interpretación del pasaje, resulta evidente que la habilidad mimética reposa sobre un supuesto fundacional del pensamiento aristotélico, a saber, el deseo humano fundamental de conocer (*Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει*, *Met.* 980b 21). En definitiva, la capacidad mimética connatural constituye un estadio inicial en el desarrollo del deseo *humano* originario de conocimiento.

Aristóteles se refiere al placer mimético tomando también como modelo a las artes visuales. En *Poet.*48 b17-19 afirma que: “aún si por azar no hubiera observado previamente (*ἐπεὶ ἐάν μὴ τυχῆ προεωρακώς*, b17), no producirá el placer *por causa de la imagen* (*οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονήν*, b18) sino por la ejecución o por color o por alguna otra causa semejante (*ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν*, b18-19)”. Claramente el filósofo reconoce aquí dos formas de placer. Sin lugar a dudas, asegura que hay una forma de placer que se produce por las características formales de

³¹ Duerlinger (1969:324-7) sostiene que el verbo *συλλογίζεσθαι* significa en el *Organon* “probar” más bien que “inferir” o “sacar una conclusión”. Por esta razón, propone traducir este verbo como “probar por silogismo”.

³² Me parece significativa la diferencia entre la enunciación de *Poética* en masculino: *ὅτι οὗτος ἐκεῖνος*, (48b17) y la de *Retórica* en neutro: *ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο*, (1371b9), en la medida en que la primera sugiere que lo que se conoce son particulares mientras que la segunda abre la posibilidad para el conocimiento de universales.

la imagen (realización, color, etc.) y que por ende, no se origina en la imagen en cuanto tal. Ésta parece ser una forma deficiente de placer mimético, tal como lo revela el carácter concesivo de la proposición inicial (48 b17). A partir de esta clase, es posible inferir que hay otra forma más propia de placer que tiene como causa la imagen *en calidad de imagen* (*ἢ μίμημα*, 48 b18) ya que es el caso en que se ha visto previamente el objeto que es representado. El valor reduplicativo (*ἐπαναδίπλωσις*)³³ que tiene la expresión *ἢ* para Aristóteles (*Anal.Pr.*1, 38 49a11-49b2) me hace suponer que el antecedente de la misma en *Poet.* 48b18 es *μίμημα*, *i.e.* la imagen *en cuanto* imagen.³⁴ La condición de haber observado previamente el objeto que es representado en la imagen sugiere que el placer se origina en la posibilidad de establecer la correspondencia entre el objeto observado y su representación en la imagen. Se trata de una forma de placer que involucra un valor representacional ya que de otro modo no tendría sentido la condición de la observación previa.

A pesar de su breve enunciación, es posible afirmar que hay implícita una jerarquización entre ambas formas de placer mimético. La forma más propia es aquella que remite más allá de la representación misma hacia el objeto representado, *i.e.* hacia el mundo externo a la obra. Esta forma de placer se produce a causa del conocimiento de la significación de la imagen puesto que supone que se ha visto previamente aquello que es retratado.³⁵ La otra forma de placer se puede denominar “estética” o “formal” porque se circunscribe a las características de la obra misma y al “arte que la ha fabricado” (*τὴν δημιουργήσασαν τέχνη συνθεωροῦμεν*, *P.A.* 645a12-13) y como tal no presupone un conocimiento u observación previa del objeto representado. Esta diferenciación de las formas de placer y en especial, el empleo de la fórmula reduplicativa *ἢ μίμημα* revela que Aristóteles distingue (al menos en relación a las artes visuales) entre los aspectos internos y externos a la obra o dicho en otro términos, entre las características formales y las referenciales de la obra artística. Aún cuando esto desmiente las eventuales interpretaciones formalistas de la *Poética*, *v.gr.* Ingarden (1985), es preciso reconocer que resulta dificultoso aplicar este modelo a modalidades no visuales de la experiencia artística como sería el caso de la música o incluso las representaciones míticas en la tragedia.

³³ Ferrater Mora (1994:3028-9) & Angelelli (1980:255-6).

³⁴ La enunciación *ἢ μίμημα* en b18 obliga a buscar un antecedente al relativo (independientemente que se le confiera un valor adverbial) y que funcione también como sujeto del verbo principal.

³⁵ Esto se corresponde con lo afirmado por Platón en *Leg.* 668c-e.

Sobre la significación del pasaje medular de *Poet.* 4 1448 b12-19, Else (1957:129) señala que -a través de esta nota adicional-³⁶ Aristóteles vincula las fuentes de la imitación a una causa más profunda, una causa intelectual que es parte de la naturaleza humana general y que le permite desafiar el anti-intelectualismo platónico. Lo que es necesario defender e ilustrar aquí - advierte Else (1957:130)- no es la naturalidad y universalidad del impulso mimético en la medida en que Platón no ha negado esto, sino sus raíces en lo más elevado del hombre, esto es, su naturaleza intelectual. Frente al escepticismo platónico, Aristóteles establece la creencia en la intelectualidad tanto del artista como del espectador.³⁷ Muy acertadamente, Halliwell (1987:79) asevera que en dicho pasaje se refleja la filosofía general de Aristóteles que entiende al hombre como una criatura distintivamente racional, cuyas raíces están en el mundo natural. La aplicación de esta concepción al entendimiento de la poesía como fenómeno cultural confiere a las obras de los poetas una evidente respetabilidad e importancia, que Platón les había denegado. La poesía -dice Halliwell- *se deriva de y satisface* el impulso de comprender el mundo humano de la acción mediante la producción y el disfrute de representaciones de éste.³⁸ En este mismo sentido, Tracy (1946:44) afirma que el dato del que parte Aristóteles es la acción y la vida humana. Aún cuando las acciones ocupen un lugar privilegiado en la producción poética en tanto que ésta es *mimesis* de actuantes (*Poet.* 1448a1), el impulso cognoscitivo al que la actividad mímica responde no se limita -a mi entender- al ámbito de la acción tal como lo demuestra la referencia a las figuras de las fieras más indignas y de cadáveres (48b12). En relación a esta clase de seres, Aristóteles asevera en otro contexto la relevancia de su estudio y contemplación (*ἐν πᾶσι γὰρ τοῖς φυσικοῖς ἔνεστί τι θαυμαστόν*, *P.A.* 645a17). Sobre las referencias zoológicas en *Poética* 4 es sugerente -aunque quizás un poco aventurada- la tesis de Else (1957:128), para quien tales ejemplos revelan que Aristóteles está pensando en “dibujos, modelos o secciones de animales y cadáveres humanos, *i.e.* reproducciones usadas para la enseñanza o investigación biológica: material de laboratorio, no obras de arte”.³⁹ Más recientemente, Gallop (1990:166) -retomando esta hipótesis- asegura que en dicha referencia subyace una sugestiva y rica analogía entre aquel aprendizaje que

³⁶ “In any case this emphasis on the intellect, though not incompatible with the rests of the *Poetics*, lies aside from the main course of the work and is more plausible in an added note than in the original text”. Else(1957:130 n.19 & 132).

³⁷ Este énfasis en lo intelectual -dice Else (1957:130 n.19)- esta fuera del curso principal de argumentación de la *Poética*, por lo cual es más plausible que sea una nota agregada antes que texto original.

³⁸ “Poetry is seen as deriving from, and satisfying, the impulse to understand the world of human action by making and enjoying representations of it.” Halliwell (1987:79).

³⁹ Halliwell (1998:79 n.45).

proviene de la épica o de la tragedia y aquél que surge del estudio detallado de la naturaleza. Así como en la representación poética (sea trágica o épica) podemos aprender sobre lo que las acciones tienen de universal, de igual modo las representaciones naturales posibilitan no sólo reconocer la semejanza, sino descubrir algo sobre lo representado mismo, *v.gr.* el esquema del aparato genital de los animales vivíparos presentado en la *Historia Animalium* (510a30-4) posibilita comprender la finalidad y la unidad orgánica del aparato genital y de cada una de sus partes.

Aristóteles introduce finalmente la segunda causa de la poesía cuando afirma que: “conforme a la naturaleza es para nosotros el comportamiento mimético y la armonía y el ritmo”⁴⁰ (*κατὰ φύσιν δέ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ, Poet.* 48 b20-21).⁴¹ Pero recién en la línea 22, comienza la consideración *histórica* de los orígenes concretos de la poesía: “desde el comienzo, los que en más alto grado han tenido habilidad natural en relación a estas cosas *han engendrado* la poesía desarrollando de a poco a partir de las improvisaciones” (*ἔξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν ἀντοσχεδιασμάτων*, 48 b22-24). En las dieciocho líneas precedentes, la perspectiva a través de la cual Aristóteles considera la génesis de la poesía es de carácter biológico. La impronta biológica y aún antropológica, que le confiere a la habilidad mimética (*μιμεῖσθαι*) es un desarrollo singular de su pensamiento. Al igual que la vista, la habilidad mimética forma parte de la constitución física de *todos los hombres*. Pero los orígenes concretos de la poesía son el producto de la actividad progresiva (*κατὰ μικρὸν προάγοντες*) a partir de las improvisaciones (*ἐκ τῶν ἀντοσχεδιασμάτων*), de los que naturalmente tienen esta habilidad en su más alto grado (*οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα*).⁴² La capacidad mimética ingénita no da lugar por sí sola al desarrollo de las formas artísticas de la *mimesis*, sino que la existencia de un grupo de hombres naturalmente dotados parece ser una condición necesaria para tal desarrollo. A partir de la capacidad mimética eminente de estos hombres, se desarrollaron formas más sofisticadas de la *mimesis* artística puesto que las improvisaciones dieron lugar a invectivas, encomios e himnos (48b27) que respectivamente prefiguraron la constitución de los dos géneros poéticos, *i.e.* la comedia y la tragedia. En la descripción de este

⁴⁰ En estas líneas los intérpretes encuentran una referencia implícita a los medios de la *mimesis* pero sin el *lógos*. No obstante, como advierte Rostagni (1945:18-9) Aristóteles no tiene en mente aquí el medio de la *Poética* sino las manifestaciones o la forma primordial del *mimēsthai*.

⁴¹ La idea de la connaturalidad de la armonía y del ritmo como característica distintiva de los hombres ya había sido enunciada por Platón (*Leg.* 653d-654b).

⁴² Else (1957:134).

desarrollo *histórico* subyace un modelo orgánico de evolución ya que en varios pasajes, *v.gr. Poet.* 49a7-15 y 49a 23-24, Aristóteles compara el desarrollo histórico de los géneros poéticos con el desarrollo vital de un ser vivo. Así, en *Poet.* 1449 a14-15 (*και πολλάς μεταβολάς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία, ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσξε τὴν αὐτῆς φύσιν*) afirma que habiendo experimentado muchos cambios la tragedia cesó cuando alcanzó su propia naturaleza.

En suma, a pesar de su enunciación simplificada basada en el modelo rudimentario de las artes visuales, el aspecto más relevante de la primera parte de *Poética* 4 es -a mi entender- el carácter físico e innato de la habilidad mimética en cuanto forma primaria del deseo humano de conocimiento que a su vez, se halla ligado concomitantemente al placer de aprender. La apelación a lo largo del pasaje a las artes visuales o simplemente a la observación -como ejemplo paradigmático tanto del aprendizaje mimético como del placer mimético- responde a la simplicidad de la experiencia visual como forma primaria de conocimiento y probablemente, al valor didáctico del modelo del original y de la copia propio de las artes plásticas. Como advierte Lucas (1968:73), las artes visuales no constituyen el interés primario de Aristóteles, pero son la forma más simple en que se presenta el impulso básico de conocimiento. A partir de ellas se deriva una creciente complejización -tanto a nivel del conocimiento como del placer mimético- para las distintas formas artísticas y en particular, para los distintos géneros poéticos, que Aristóteles desarrollará de manera general en *Poet.* 9.⁴³

1.2. La actividad propia (*ἔργον*) del poeta: la universalidad de la poesía en *Poética* 9.

Puesto que la primera parte de *Poética* 4 está dedicada al estudio de las causas naturales de la poesía parece lógico entonces vincularla con el capítulo 9 -en especial, 1451 a36-b11- en el que Aristóteles describe la peculiaridad del quehacer poético (*τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν*, 51a37). No obstante, Else (1957:130 n.19 & 132) sostiene que no es posible trazar ningún vínculo ni encontrar reminiscencia alguna entre ambos capítulos. Más allá de si se los vincula o no, el capítulo 9 es en sí mismo relevante en la discusión sobre la naturaleza general de la poesía.⁴⁴ Por esta razón, ha sido considerado como un capítulo central del tratado en el cual, Aristóteles formula algunas de las ideas más claras y fundamentales sobre el *status* del arte poético (Halliwell. 1987:105)

⁴³ Según Halliwell (1998:79-80), *Poética* 9 sirve para llevar la perspectiva sobre el carácter cognitivo de la experiencia mimética más allá de los límites de su formulación temprana en *Poética* 4, en donde Aristóteles presenta un proceso cognitivo mínimo y no controversial a través del modelo de las artes visuales

⁴⁴ Lucas (1978:118).

Para definir el trabajo propio del poeta, *i.e.* su *ἔργον*, Aristóteles recurre a la comparación con la historia.⁴⁵ Al respecto, cabe preguntar por qué elige esta disciplina y no por ejemplo, la “historia natural” como lo hiciera en el capítulo 1 (*φυσιολόγον*, 47b19).⁴⁶ Aun teniendo en cuenta que la historia no es una técnica mimética, considero que para dar respuesta a esta cuestión es fructífero apelar a los criterios propuestos en *Poética* 1 para distinguir las diversas artes miméticas, esto es, en función del medio (*ἢ γὰρ τῷ γ’ ἐν ἑτέροις μιμείσθαι*, 47a17), del objeto (*ἢ τῷ ἕτερον*, 47a17) y del modo (*ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον*, 47a17-18).⁴⁷ Lo afirmado en 51 a36-38, *i.e.* *φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γινόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον*, revela que la poesía y la historia comparten el mismo medio, a saber, el empleo exclusivo del lenguaje (*μόνον τοῖς λόγοις*, 47a29), puesto que la actividad de ambas consiste en *hablar* o *decir* (*λέγειν*, 51a37). La diferencia entre estas disciplinas tampoco reside en el modo, sea dramático, sea narrativo, sea la combinación de ambos (48 a20-24),⁴⁸ porque el historiador y el poeta no difieren en cuanto que hablan en verso o sin él (*ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν*, 51 b1-2). Efectivamente, asegura Aristóteles que si las obras de Heródoto fueran puestas en verso en nada sería inferior una historia semejante (51 b2-4). Si bien la demarcación no se corresponde exactamente con lo propuesto en *Poética* 1 y 2 en relación al objeto de las artes miméticas,⁴⁹ la diferencia entre la poesía y la historia parece residir en el objeto del que cada una se ocupa, puesto que una habla sobre las cosas acaecidas, esto es, los hechos (*τὸν μὲν τὰ γινόμενα λέγειν*, 51b4 & 51a36-7), mientras que la otra habla sobre la clase de cosas que podrían acaecer (*τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο*, 51b5). Mediante el participio medio-pasivo en indicativo de *γίγνομαι* Aristóteles se refiere a los sucesos acaecidos, a los eventos, acciones y hechos que conforman la realidad. Para Lucas (1978:118 *ad*38) los “eventos particulares” de los que se ocupa el historiador no incluirían las acciones sino sólo de manera excepcional. Empero, cuando se habla de “sucesos”, el ático refiere a lo que ocurre no sólo en

⁴⁵ Para Else (1957:307) la introducción de la historia tiene como finalidad presentar la perspectiva aristotélica de manera más gráfica y concreta. Pero el punto de interés no es la historia sino la poesía porque el temor de Aristóteles reside -a juicio de Else- en que los poetas escriban poemas que de hecho sean historias.

⁴⁶ García Yebra (1992:129 n.28).

⁴⁷ Dado que la historia no es una técnica mimética se encontraría en una posición similar a la de la medicina o de la física. Puesto que éstas emplean como medio sólo el lenguaje se las considera poesía cuando en realidad, asegura Aristóteles, sólo comparten con ésta el verso. *Poet.* 1447b-10-20.

⁴⁸ Lucas (1978:66 *ad locum*).

⁴⁹ Las artes miméticas se diferencian por su objeto en cuanto que representan hombres esforzados o de baja calidad. *Poet.* 1448 a 1-5.

el ámbito de los fenómenos físicos sino también de los acontecimientos humanos, *i.e.* a las acciones.⁵⁰ Por su parte, la determinación del objeto de la poesía conlleva ciertas dificultades. En primer lugar, es preciso tener en cuenta que la poesía se ocupa de acciones y no simplemente de sucesos como la historia (*ὅσα ποιητής κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν, μιμείται δὲ τὰς πράξεις*, *Poet.* 51b29). En segundo lugar, es necesario esclarecer de qué clase de acciones se ocupa el poeta. Aristóteles organiza las acciones posibles conforme a dos criterios, a saber, el de probabilidad y el de necesidad (*οἷα ἄν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀνακαίον*, *Poet.* 51 a37-38).⁵¹ A través de las acciones posibles “conforme a lo necesario” Aristóteles se refiere -a mi juicio- a las acciones pasadas, puesto que no hay necesidad en el ámbito práctico y nada que ha acaecido es objeto de elección ni tampoco se delibera sobre lo pasado sino sobre lo futuro y lo posible y además, lo pasado no puede haber ocurrido (*E.N.* VI 1139 b 7-11). En el ámbito práctico no es posible hablar de necesidad científica, esto es, la necesidad propia de los entes cuyos principios no pueden ser de otra manera, sino simplemente de la imposibilidad de modificar lo acaecido. Además, es evidente que los sucesos acaecidos son posibles pues, no habrían devenido si fueran imposibles (*Poet.* 51b17-19) y en ello reside su capacidad persuasiva (*πίθανον*). En caso de que el poeta se ocupe de eventos pasados, *v.gr.* la guerra de Troya, éste debe atenerse a la necesidad que imponen estos hechos y no puede modificar el hecho de que Troya haya sido saqueada o en relación a las tramas tradicionales que Clitemnestra sea asesinada por Orestes (*Poet.* 1453 b22-25). Por otra parte, a través de lo que es “conforme a lo probable” (*εἰκὸς*), Aristóteles se refiere -a mi entender- a las acciones futuras o posibles, es decir, que no han acaecido pero que mediante el criterio de

⁵⁰ Conforme a los ejemplos que ofrece Bailly (1963:403-4) se infiere que *τὰ γινόμενα* puede referir a guerras, combates, promesas, sermones, sacrificios, etc.

⁵¹ Si como proponen la mayoría de los intérpretes se considera que el *καὶ* tiene un valor explicativo entonces, el segundo término de la afirmación cumpliría una función epexegetica y por ende, las cosas posibles conforme a lo probable o a lo necesario serían equivalentes a la clase de cosas que podrían ocurrir. (Lucas. 1978:118 *ad* 38 & Rostagni. 1945:52) Pero si como es usual se le confiere al *καὶ* un valor coordinativo, la poesía se ocuparía de la clase de cosas que podrían ocurrir y de las posibles sea conforme a lo probable sea conforme a lo necesario. La afirmación de la línea 51 b4-5, *i.e.* *ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γινόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἄν γένοιτο*, atestigua a favor de la primera interpretación. Mientras que en apoyo de la segunda interpretación se puede argüir que en 51 b31-2, Aristóteles se refiere por un lado, a la clase de cosas que podrían acaecer de manera verosímil y por otro, a las que posiblemente ocurrirían. Pero en este caso, las categorías empleadas no parecen corresponderse con las del comienzo del capítulo y además se contradicen con lo afirmado antes, *i.e.* que “lo sucedido está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible”, aunque aquí admite que “alguno de los sucesos” pueden devenir posibles. Según Lucas (1978:124 *ad*31) y García Yebra (1992:n153), la inclusión del *καὶ δυνατὰ γενέσθαι* carece de significado y responde a la influencia de las líneas iniciales del capítulo, *i.e.* 51a37-38. La categoría de los eventos posibles conforme a lo probable o a lo necesario es -a mi juicio- una forma de definir por comprensión a la clase de cosas que podrían ocurrir. En definitiva se trataría de una epexégesis del primer término.

probabilidad es posible predecirlas, puesto que ocurren regularmente. Lo probable o verosímil, *i.e.* *εἰκόως*, es un tipo de prueba retórica cuyo sustento reside en *lo que acaece en la mayoría de los casos* (*ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ*, *Poet.* 1450b30), lo cual impulsa a creer que un hecho semejante volverá a acaecer (*Ret.* 1357 a 23ss, 1367 b 29-33, 1392 a25-30, 1393 a6-7).⁵² Según Halliwell (1987:106), la “probabilidad” representa a las realidades humanas generales y a las condiciones de existencia mientras que la “necesidad” remite al caso extremo de una validez general. La introducción de lo necesario en el ámbito de las acciones humanas es para Halliwell un dato curioso, difícilmente explicable en el marco del pensamiento práctico aristotélico por lo cual, considera que su empleo y relevancia para el crítico literario es menor que la categoría de lo probable.⁵³ Empero, la dificultad de explicar la necesidad en el ámbito práctico se resuelve - según creo- remitiéndola a la necesidad de lo acaecido, *i.e.* a su invariabilidad. Asimismo, los criterios de probabilidad y de necesidad no sólo se aplican a la composición de la trama sino también a los caracteres: “de manera de que sea necesario o probable que tal persona haga o diga tal cosa, y que sea necesario o verosímil que tal cosa se produzca después de tal cosa” (*Poet.* 1454 a33-36). En tercer lugar, hay que tener presente que a través de la expresión verbal en optativo de aoristo precedida por la partícula *ἄν*, Aristóteles sugiere que el poeta potencializa las acciones de las que se ocupa. Mediante el potencial optativo se expresa en ático una acción futura como dependiendo de ciertas circunstancias o condiciones (Goodwin. 1965:1327).⁵⁴ En definitiva, la distinción entre poesía e historia no parece reducirse a un criterio exclusivamente ontológico en la medida en que el poeta puede eventualmente ocuparse de los mismos sucesos de los que se ocupa el historiador. La diferencia reside pues, en que el poeta en cuanto tal narra estos sucesos de modo que podrían devenir verosímiles y resultar probables, independientemente de si efectivamente acaecieron o no (*Poet.* 1451b30-31).

La potencialización de las acciones propia del *ἔργον* poético se logra al insertarlas en la estructura de la trama (*mýthos*), de modo que éstas adquieren una unidad orgánica que las diferencia de la conexión casual que caracteriza a la historia, *v.gr.* entre la batalla naval de Salamina y la lucha de los cartagineses (*Poet.* 23 1459 a20-25). Precisamente, este tratamiento

⁵² Ste. Croix. (1992:24-27).

⁵³ También Woodruff (1992:82) encuentra dificultades para explicar la necesidad en el ámbito práctico: “As these are human actions, necessity in the strict sense does not seem appropriate”.

⁵⁴ Es preciso tener en cuenta que a pesar del empleo del aoristo se trata de una potencialidad futura porque el ático perdió la capacidad de expresar en optativo condiciones pasadas: “A la différence d’Homere (qui peut exprimer a l’optatif des “possibles du passé”) l’attique n’use de l’optatif que si la possibilité est place dans le present-futur: il n’a même conservé la faculté, qu’ avait gardee la langue d’Herodote, d’exprimer, avec l’optatif aoriste, une possibilité présente se rapportant à des faits passés”. Humbert (1954:199).

potencial de las acciones es lo que posibilita la consideración general de las mismas (*ἢ μὲν γὰρ ποιήσεις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει*, 51b6-7). Aristóteles define al universal poético como la correspondencia probable o necesaria entre la clase de cosas que dice o hace cierta clase de hombres (*ἔστιν δέ καθόλου μὲν, τῷ ποιῶ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*, 51 b8-9).⁵⁵ Mientras que por otro lado, circunscribe la historia a la contingencia de los sucesos y acciones particulares que acaecieron, *v.gr.* qué hizo o qué padeció Alcibíades (*τὸ δέ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδες ἔπραχεν ἢ τί ἔπαθεν*, 51b-11).⁵⁶ A través de la estructuración necesaria o probable de las acciones y caracteres en el entramado de la fábula (*μῦθος*), el poeta construye la universalidad poética. En este sentido, es acertada la tesis de Halliwell (1987:106-7),⁵⁷ para quien el eje de la transición entre la unidad o cohesión lógica en la secuencia de las acciones representadas y la universalización de las mismas reside en los criterios básicos de la unidad, *i.e.* la probabilidad y la necesidad.⁵⁸ En definitiva, la universalización de las acciones propia del quehacer poético, *i.e.* su *ἔργον*, es lo que permite que el ámbito práctico se torne inteligible (*τίμιον τὸ καθόλου ὅτι δηλοῖ τὴν αἰτίαν*, *Anal. Post* 88a5).

⁵⁵ El universal poético -según Else (1957:306-7)- no se relaciona en absoluto con lo que le ocurre al hombre desde fuera sino sólo con cómo reacciona a ello: “What happens to the tragic man except so far as he himself is its cause, remains outside the grasp of Aristotle theory...” Según esta interpretación, hay una paradoja porque en la teoría práctica aristotélica no hay lugar para una causa sistemática de la acción salvo el hombre mismo pero la acción trágica involucra no sólo la causalidad propiamente humana sino también algo que le acaece desde afuera. Lo que le acaece a Alcibíades no puede pertenecer al universal no simplemente porque Alcibíades es un individual en lugar de un tipo, sino porque: “in Aristotle’s lexicon there is no principle outside of character itself that can determine what will happen to a man, whether he be a type or an individual”.

⁵⁶ La elección de Alcibíades responde -según Lucas (1978:119 *ad* 51b8)- a que su figura era sorprendentemente individual y que sus experiencias no se asemejaban a la de la mayoría de los hombres por lo cual, la representación de las mismas en una obra carecería de significación. Para Else (1957:313) esta referencia no sólo responde al hecho de que se trataba de una figura histórica conocida sino a que este personaje era uno de los temas favoritos de la vieja comedia.

⁵⁷ Por su parte Else (1957:302-3) propone otra interpretación en la que el eje no estaría dado ni por la unidad ni por los criterios básicos de tal unidad sino por la belleza poética: “On the contrary, these notions of the *philosophical* content of poetry grow out of the concept that the work of art must be *beautiful*, must be a unified whole.” Else admite que los criterios de probabilidad y necesidad son los únicos que posibilitan un tratamiento universal de las acciones, pero su finalidad es la belleza poética: “A beautiful and unified whole cannot be made out of particulars”.

⁵⁸ Según esta interpretación, en Poética 9 es posible encontrar una importante doctrina de la universalidad poética pero no entendida en términos de abstracción, puesto que el poeta no se ocupa de los universales en la forma en que lo hace el filósofo, es decir, como un tema inmediato de su discurso cuyo propósito es atenerse a la verdad, sino que éstos al hallarse implícitos no son objeto de afirmación o de fuerte creencia. Por esta razón, probablemente Halliwell muestra cierta reserva en atribuir a la poesía un carácter estrictamente universal. A continuación, transcribo algunas de las expresiones que revelan esta reticencia por parte de Halliwell (1987:106): “From here Aristotle moves, then, to the idea that poetry’s content *comes close* to the status of universals... But that still does not tell us why he wishes or is prepared to attribute *something of the power of universals to poetic art*”. *Las cursivas son mías.*

La superioridad de la poesía sobre la historia no reside en el objeto del que cada una se ocupa sino en el grado de conocimiento del que cada una es capaz respecto a las acciones y sucesos. Teniendo en cuenta la jerarquización de las formas de conocimiento propuesta en *Met.* I 1, cabe señalar que la poesía es una forma de saber técnico en cuanto que se ocupa de manera general y conoce las causas de las acciones (*Met.* 981 a30), mientras que la historia se corresponde con el saber empírico puesto que la sensación (en este caso visual)⁵⁹ constituye la forma más primaria de conocimiento (*Met.* 980 b28). En el ámbito de la razón práctica -que tiene por objeto a las entidades contingentes cuya causa y principio es el hombre (*πρὸς δὲ τούτοις ὁ γ' ἄνθρωπος καὶ πράξεών τινῶν ἐστὶν ἀρχὴ μόνον τῶν ζώων*, *E.E.* II 6 1222 b19-20)- no hay principios universales y sólo es posible aspirar a un grado de exactitud adecuado a las peculiaridades de su objeto, *i.e.* la acción (*E.N.* 1094 b12-27).⁶⁰ Las acciones son necesariamente singulares (*Met.* 981a15-20), no obstante el poeta tiene un conocimiento práctico de las mismas porque no se interesa en ellas en tanto que son producto del azar o de la fortuna, respecto de lo cual no hay -para Aristóteles- conocimiento posible (*Anal. Post.* II 30, 87 b20-27). El saber empírico del historiador no es conocimiento en sentido estricto puesto que sabe qué hizo Alcibíades, pero ignora el por qué de sus acciones.

Los adjetivos comparativos que Aristóteles emplea para marcar la superioridad de la poesía sobre la historia en *Poet.* 1451 b5-6 son significativos ya que refieren al carácter filosófico y a la elevación de la primera, *i.e.* a su valor cognitivo y a la peculiaridad del conocimiento práctico que presupone la poesía. Por un lado, afirmar que la poesía es más filosófica no significa vincularla al conocimiento teórico ni a un tipo de vida contemplativa.⁶¹ El poeta se relaciona con su objeto, *i.e.* la acción, a través del método filosófico debido a que

⁵⁹ Teniendo en cuenta la etimología de la palabra, el *ἴστωρ* es “el que ve”. La exposición detallada de este tema la presento en la siguiente sección.

⁶⁰ “La estructura teleológica de la acción envuelve al mismo investigador, que no puede ponerse fuera de ella, no puede tomar el sitio de un investigado neutral. Para decirlo, con términos actuales, el tipo de conocimiento práctico está siempre guiado por un *interés*. Dado que este *interés* está ínsito en la forma misma del conocimiento, Aristóteles lo consideró como emergente de la especial configuración ontológica de las acciones del hombre, por oposición a la estructura ontológica de otros entes más permanentes y valiosos que aquellos que dependen de los hombres” Guariglia (1992:73).

⁶¹ A la luz del ataque platónico a la poesía -dice Else (1957:305-6)- la teoría de Aristóteles puede ser por un lado, una liberación en la medida en que la libera de las prescripciones que impone la filosofía pero por otro lado, puede ser entendida como una condenación puesto que la poesía está “condenada” (*condemned*) al ámbito práctico y cualquier consideración metafísica le está vedada. Aristóteles habría resuelto la insistente demanda platónica sobre la justificación metafísica de la poesía a través de una *petitio principii*, *i.e.* asumiendo tácitamente que la poesía no tiene una dimensión metafísica. En definitiva, no es posible apelar al poeta para responder a cuestiones últimas. Si bien es cierto que el mundo poético es el mundo de la acción, no creo que esto deba ser interpretado como una “condenación” puesto que Aristóteles admite que el ámbito práctico tiene una inteligibilidad propia.

no se limita a exponer en qué consiste una determinada acción sino que conoce la causa que lo motivó, pues “en toda investigación los argumentos presentados en forma filosófica difieren de aquellos presentados de manera no filosófica. Por lo cual tampoco el político debe juzgar superflua una teoría tal que a través de la misma se haga evidente la esencia de la cosa (*τὸ τί*) sino también la causa de ello (*τὸ διὰ τί*), pues, en esto consiste en cada campo de la investigación el método filosófico” (*E.E.* I 6 1216 b35-40). En la *Poética* hay dos referencias explícitas que vinculan la poesía a la filosofía, a saber, *Poet.* 1448 b12-15 y 1451 b5. Sin lugar a dudas, esto remite a la vieja polémica entre la poesía y la filosofía enunciada por Platón en *Rep.* X 607 b-e, *Leg.* 817 a-b, 967c, *Phaed.* 61 a3. Por esta razón, los mencionados pasajes de la *Poética* han sido interpretados en el marco de la polémica de Aristóteles con Platón.⁶² Como advierte Halliwell (1998:78), esta comparación no habría sido fácilmente aceptada por la mayoría de los filósofos de la época, pero su significativa enunciación por parte de Aristóteles sugiere que la cognición involucrada en la apreciación de la *mimesis* no es de una clase completamente diferente, aunque podría serlo en grado, del pensamiento filosófico ya que en ambos procesos está involucrada la comprensión de las causas. Por otra parte, el conocimiento de las acciones supone una condición moral elevada por parte de quien conoce, puesto que la estructura teleológica de la acción compromete al investigador (*E.N.* 1095 b1-9).⁶³ La dicotomía *σπουδαίως-φάυλος* es empleada frecuentemente por Aristóteles con el objeto de contraponer dos formas de la vida práctica, a saber, aquella que es elevada y digna frente a la que es mala o de baja condición. Dicha dicotomía se origina en la visión aristocrática de la sociedad ya que el *σπουδαίως* respondía al viejo ideal de la *ἀρετή* cuyos orígenes se remontaban al héroe homérico y al ideal de vida aristocrático. Como advierte Else (1957:75), esta contraposición no se limita al ámbito de lo puramente moral: “el pensamiento griego

⁶² Tanto Weil (1960:174-5) como Else (1986:69-73) sostienen que la estrechez de la definición aristotélica de la historia debe ser entendida en el contexto de su polémica con Platón. El primero afirma lo siguiente: “Ce passage de la *Poétique* n’est donc pas une simple démonstration: il a une signification polémique. Ce sont les besoins de cette polémique qui expliquent le caractère général, brutal même, du jugement porté contre l’histoire: Aristote exalte, parce que philosophique, la poésie, au détriment d’une recherche, l’histoire, dont l’Académie avait précisément reconnu et déjà exploité l’intérêt philosophique. Il n’a pas à indiquer ici les arguments qui peuvent militer en faveur de certaines *ἱστορίαι*: celles-ci, somme toute, ne sont pas *συνήθεις*. Il rabiase l’histoire prise en bloc. Mais ce jugement de combat n’exclut pas la possibilité d’exceptions: le chapitre XXIII en fournit un témoignage sûr” Por su parte, Else (1957:304) afirma “Certainly the doctrine that poetry imitates universals is a reply to Plato’s re-proclamation of *the ancient feud between philosophy and poetry*, his allegation that poetry has no access to reality, no philosophical grasp of truth”.

⁶³ Sobre este punto Lucas (1978:119 *ad* 51b6) sostiene que Aristóteles tiene una baja consideración de la historia y que no hay razones para objetar la introducción de un arte no-mimético como la historia, si es que se lo puede llamar arte. Para Lucas, la diferencia entre ambas disciplinas reside en que la historia no se ocupa de acciones (*πράξεις*) razón por la cual, no es inteligible en la misma forma que el *μῦθος* de una obra.

comienza y por mucho tiempo adhiere a la proposición de que la humanidad está dividida en *buena* y *mala* y estos términos deben entenderse en sentido social, político, económico y no meramente moral”. La elevación de la actividad del poeta reside -a mi entender- en que la técnica poética presupone un conocimiento del mundo de la acción especialmente, en el caso paradigmático de la tragedia cuyo objeto son los hombres serios o virtuosos (*σπουδαίως*).⁶⁴

1.3. La comparación entre la poesía y la historia: su vínculo metodológico.

La comparación entre la poesía y la historia (*διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν*, *Poet.* 1451 b 5-6) ha sido tan parafraseada a lo largo de la *Wirkungsgeschichte* de la *Poética* que en cierta medida, se ha tornado una formulación vacía expuesta a la *cultura*, “es decir, a representaciones convencionales y heredadas, a traducciones corrientes, a sedimentaciones institucionales, a la enseñanza, a la circulación de interpretaciones dominantes, dogmáticas y tenidas por obvias” (Derrida. 1992:184). Por esta razón, creo que es preciso reconsiderar esta comparación, clarificar sus términos, pensarla desde el lugar de la historia con el objeto de escapar del anquilosamiento interpretativo pues, hay aspectos biográficos e indicios internos y externos al *corpus* que impulsan hacia esta reconsideración.

En primer lugar, es preciso determinar qué entiende Aristóteles por *historia*. Los vocablos *ἱστορία* y *ἱστορεῖν* no aparecen sino raramente en la literatura griega anterior a Aristóteles. Ninguno aparece en Homero y es probable que sea Heródoto el responsable de la introducción de dichos términos en el lenguaje corriente.⁶⁵ Sin embargo, es cierto que su empleo nunca fue extendido. Es muy significativo el hecho de que Tucídides -autor de la *Guerra del Peloponeso* y considerado canónicamente como uno de los diez historiadores de Grecia- nunca emplea las palabras ‘historia’ e ‘historiador’ para caracterizar su propia actividad.⁶⁶ Tanto Heródoto como Tucídides marcan el comienzo en el siglo V a.C. de la historiografía como forma separada de la actividad intelectual. La historiografía antigua no se

⁶⁴ Esto plantea un problema para el caso de la comedia cuyo objeto son los *φάυλοι*. Al respecto, se puede pensar que Aristóteles se refiere al caso paradigmático de la tragedia o bien como propone Lucas (1978:119 *ad*51b6): la comedia es menos elevada que la tragedia, pero es superior a la historia. Aún cuando no comparta la interpretación que Lucas propone sobre la valoración aristotélica de la historia, su interpretación de este punto parece viable. Por su parte, Rostagni (1945:52 n.7) afirma que cuanto más se aproxima una *τέχνη* al objeto de la filosofía, *i.e.* al universal, es tanto más noble (*σπουδαία*).

⁶⁵ Weil (1960:166).

⁶⁶ Es difícil creer -asegura Weil (1960:166-168)- que esto responde a una intención consciente y voluntaria por parte de Tucídides, lo más probable es que esta ausencia refleja un uso del lenguaje. Tucídides siempre emplea el vocablo *συνγραφέ*, mientras que Aristóteles nunca emplea esta palabra sino el vocablo *ἱστορία*. En ambos casos esto refleja un hábito del lenguaje y no una distinción consciente entre ambos términos.

limita a la conservación del registro, sino que apunta también a influir en el público por medio del ejemplo. Por otra parte, su estrecha asociación con la literatura dio lugar a una peculiaridad característica de esta historiografía, a saber, su naturaleza mimética puesto que Heródoto y Tucídides escriben como si hubieran estado presentes en los acontecimientos que describen.⁶⁷ A lo largo del *corpus aristotelicum* -asegura Louis (1955:41)- el término *ἱστορία* tiene fundamentalmente dos sentidos. El primero refiere a la historia en “sentido moderno”, *i.e.* entendida como el relato de hechos realmente ocurridos y aparece atestiguado en *Poet.* 9 y 23. Este sentido del término como correlato de los hechos pasados es un sentido derivado pues, asegura el autor que el historiador antes de ser un narrador de relatos verídicos, es necesariamente un investigador que busca informarse (Louis.1955:41). El sentido primario y más amplio al que remite la palabra *ἱστορία* es el de investigación e indagación, del que hay testimonios tanto fuera como dentro del *corpus* y que es empleado por Heródoto al comienzo de sus *Historias* (*Ἡροδότου Θουρίου ἱστορίας ἀπόδειξις ἥδε*, I 1). Asimismo, es el sentido en el que Aristóteles utiliza la palabra en sus tratados naturales, esto es, entendida como sinónimo de conocimiento, *v.gr.* *Anal. Pr.* (30, 46a26); *De Anima* (I 1, 402 a4); *De Caelo* (III 1, 298 b2); *Hist. Anim.* (I 6, 412 a 12). En estas obras de carácter fundamentalmente descriptivo, Aristóteles emplea el término para referirse al conocimiento empírico, es decir, al relevamiento de los fenómenos naturales, *v.gr.* en *Gen. Anim.* (III 8, 757b35) afirma que sólo a partir de la observación es posible alcanzar el conocimiento sobre los mecanismos de reproducción en los cefalópodos y los crustáceos. La observación empírica de los fenómenos particulares es la condición de posibilidad para la constitución de un conocimiento de carácter general, puesto que para poder explicar los fenómenos biológicos es preciso primero conocer los hechos particulares que conciernen a cada especie y a cada animal (*Part. Anim.* I 5 644b22-a36).⁶⁸ La *ἱστορία* no refiere a cualquier forma de conocimiento, sino que “es el conocimiento de los hechos particulares a partir de los cuales se elabora la ciencia” (Louis.1955:44). Por ende, refiere a una instancia indispensable y necesaria para poder transitar hacia el conocimiento en sentido estricto, *i.e.* hacia una perspectiva general. La indagación histórica ofrece un bagaje de experiencia sin el cual no se podría alcanzar la universalidad y probabilidad características de la ciencia.⁶⁹ De este sentido primigenio, deriva el de *ἱστορία* referida al conocimiento de las

⁶⁷ Easterling & Knox (1990:497-498).

⁶⁸ Louis (1955:43).

⁶⁹ Tal como asegura Ross (1958:II,466 *ad.*13) la perspectiva “usual” de Aristóteles es que el conocimiento es de los universales, *v.gr.* *Met.* IX 1(10569b29), VII 11(1036a28-29). No obstante, asegura en su comentario a *Met.* XIII

acciones y sucesos que acaecieron. Hay autores -como es el caso de Lucas (1978:118 *ad* 51b1)- que desvinculan estos dos empleos del término en el pensamiento de Aristóteles.⁷⁰ Pero creo que ambos sentidos están entrelazados pues, así como a partir de la observación sistemática el investigador puede describir los mecanismos de reproducción en cefalópodos y crustáceos de igual modo, el historiador construye su conocimiento, *i.e.* a partir de la observación metódica de las acciones y sucesos. Tal como lo refleja la etimología del término⁷¹ -proveniente de la raíz indoeuropea *wid-, weid-* que significa ‘ver’ y que deriva en sánscrito la palabra *vettas* y en griego *ἵστωρ*- el historiador es un testigo (no incidental).⁷² En segundo lugar, hay que tener en cuenta que si efectivamente Aristóteles hubiera despreciado a la historia como género, no habría dedicado parte de su obra al mismo. Al respecto, cabe recordar que el denominado período *Assos-Mytilene* -que se extiende desde el 347 al 344 a.C.- es considerado el período de mayor actividad y madurez intelectual del filósofo y en el que se conjetura que desarrolló las colecciones botánicas y zoológicas así como gran parte de las ciento cincuenta y tres constituciones de Atenas, esto es, su producción *histórica*.⁷³

A partir de lo afirmado en *Poética* 9 (1451b1-11) se desprende una concepción excesivamente estrecha de la historia, en la medida en que ésta se halla acotada por los márgenes de las acciones y sucesos acaecidos (*τὰ γενόμενα*) y por lo particular (*καθ’ ἕκαστον*), de modo que cualquier reflexión general sobre el ámbito práctico parecería estarle vedada. Como propone Weil (1960:170), cabe preguntar si para Aristóteles no existe otro tipo de *ἱστορία*. En primer lugar, señala que este esquema limitado no es aplicable a Tucídides,

10(1087a10-25): “occasionally Aristotle admits that knowledge is of universal in the particular, as he admits that sensation is of that in the particular which is universal”. Por su parte, Ste. Croix sostiene que la concepción de la ‘ciencia’ como siendo apropiada sólo al ‘universal’ y lo ‘necesario’ simplifica y seriamente falsea la corriente principal del pensamiento aristotélico. Al respecto, sostiene el autor que la rígida distinción entre lo universal y lo particular es relativizada por una distinción de tres términos, en la cual ‘lo que acaece en la mayoría de los casos’ (*ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ*) también es concebido como sujeto adecuado de la ciencia. Así en *Poét.* 9 el ‘universal’ poético es definido como aquello que ocurre no sólo necesariamente sino también probablemente (*κατὰ τὸ εἶκος*). Ste. Croix. (1992:23-31).

⁷⁰ Lucas sostiene que el término *ἱστορικός* (51b1) se relaciona con la historia y no con el antiguo sentido de la palabra “indagación” como en *περὶ τῶν ζῴων ἱστορίαι* (*Gen. Anim.* 716b31) y nuestra “historia natural”. La contradicción de la interpretación propuesta por Lucas es manifiesta puesto que para dar cuenta del “viejo” sentido de la historia como investigación, el autor remite a una obra de Aristóteles. Esto revela que los dos empleos del término convivían en el pensamiento del filósofo, aunque ciertamente distinguía entre las obras de Heródoto y las de un *φυσιολόγον* (*Poet.* 1447a19).

⁷¹ Le Goff. 1999.

⁷² La etimología de la palabra *ἵστωρ* proviene en griego de la raíz de *οἶδα*, es aquel que sabe porque ha visto. Louis. (1955:43).

⁷³ Guariglia (1997:25) & Weil (1960:165).

quien se preocupaba por indagar la recurrencia de la acción humana⁷⁴ y en este sentido, resulta sorprendente la ausencia de toda referencia a él a lo largo del *corpus*, pues es a quien con menos justicia se aplicaría una definición de *ἱστορία* tan limitada.⁷⁵ Por tal razón, Weil intenta mostrar que para Aristóteles la historia no sólo no se reduce a una crónica sino que admite la existencia de una historia “filosófica”, la cual englobaría la obra de Tucídides y su propia obra. En *Poet.* 23, Aristóteles contrapone la estructura de la trama épica a la de los relatos históricos puesto que la primera -al igual que la tragedia- debe organizarse en torno a una acción única, entera, que tenga principio, medio y fin mientras que en los relatos históricos se describe un sólo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acaecieron a uno o a varios hombres, cada una de las cuales tiene con la otra una relación puramente *casual* (*Poet.*1459 a22-30).⁷⁶ La exigencia de unidad en la trama épica se establece por relación a la carencia de unidad característica de la historia. A juicio de Weil (1960:173), hay en la comparación entre la epopeya y la historia una inversión en los términos pues, aunque le interesa enfatizar las reglas que rigen la construcción del relato épico sin embargo, “las reglas de la historia tienen, ante los ojos de Aristóteles tanta importancia que sitúa en un primer plano la crítica implícita que les dedica”.⁷⁷ Lo significativo del pasaje reside en que -según el autor- esta crítica sólo se aplica a un cierto tipo de historia, a saber, a las historias ‘habituales’ (*ἱστορίας τὰς συνήθεις*, *Poet.*1459 a21). Al afirmar que hay historias ‘habituales’ Aristóteles parece ser consciente de que sólo este tipo de historias carece

⁷⁴ Ste. Croix (1992:28) sostiene que una de las ideas dominantes de la obra de Tucídides reside en la consistencia del comportamiento humano y la creencia que estudiando precisamente cómo la naturaleza humana trabajó en un gran número de casos, puede formarse una idea correcta de la misma; luego procede a deducir lo que ocurre en una situación particular con la cual es confrontada. La constancia del comportamiento humano asegura que los modos de comportamiento tienden a ser recurrentes, de lo cual se desprende la utilidad de su obra, como una guía de acción en el presente.

⁷⁵ Ste. Croix (1992:27) advierte que el ejemplo a través del cual, Aristóteles define a la historia, *i.e.* “qué hizo Alcibíades o que le acaeció” es sugestivo puesto que Tucídides es la principal fuente de conocimiento de dicho personaje histórico: “We are left, then, with the probability that in his selection of a characteristic example of history Aristotle chose to speak of events the main source for which in his days (as in ours) can only have been Thucydides, the one historian who, in the opinion of most of us, is as least open to charge of merely relating particular events and failing to deal with universals, with *what might happen*”. Cfr. También Weil (1960:166) & Lucas (1978:118 *ad* 51b2).

⁷⁶ Es preciso tener en cuenta que bajo el término *ἱστορία* se hallaban subsumidos para Aristóteles tanto el relato histórico (como se lo entiende actualmente) así como el mito. La distinción entre ambos será posterior. Al respecto, asegura Else (1957:303 n.8): “the idea which Aristotle, like all classical Greek, took for granted: that the Greek epics, for all their distortion and “dressing up” of the facts, were nevertheless at bottom a record of real events-history, though of a mythologizing kind”. Por su parte Halliwell (1987:105 n.1) sostiene que bajo el término *historia* Aristóteles se refiere a una categoría comprensiva para todos los eventos particulares y reales; con respecto a la relación entre mito e historia asegura que “Aristotle is referring to, but without meaning to accept, the common Greek belief that the traditional stories such as the Trojan War did indeed preserve historical events”.

⁷⁷ La crítica residiría según esta interpretación en que los hábitos de los historiadores no se conforman a las verdaderas leyes generales del género histórico.

de unidad y que hay excepciones a la regla, es decir, que otros tipos de historias son posibles.⁷⁸ Con lo cual, tácitamente admitiría la posibilidad de una historia ‘filosófica’ capaz de reconocer la recurrencia de la acción humana, de establecer conexiones causales en definitiva, capaz de trascender los límites acontecimentales y particulares de las historias ‘habituales’, *v.gr.* la historiografía de Heródoto.⁷⁹ Si bien la tesis de Weil es interesante ya que permitiría eludir la estrecha definición de *Poet.* 9, sin embargo la argumentación me parece insuficiente puesto que no aduce otras referencias en el *corpus* a las historias ‘habituales’ y además, su interpretación descansa en una frase que cuya determinación textual ha generado opiniones contrapuestas en la discusión erudita.⁸⁰ No obstante, a mi juicio es posible hallar en la *Poética* una concepción histórica más amplia. En primer lugar, es preciso tener en cuenta que cuando Aristóteles afirma que la poesía dice *más bien* (*μᾶλλον*) las cosas en general, mientras que la historia las dice conforme a lo particular, implícitamente sugiere que la historia no ignora ni excluye toda consideración general (*ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον*, *Poet.*1451 b6-7).⁸¹ Pero la auténtica clave para reconocer un sentido más amplio de la historia la ofrece -a mi entender- el propio conocimiento poético. El poeta que conoce las acciones en lo que tienen de universal obtiene su conocimiento mediante la observación de las acciones particulares (*Poet.*1451b12). Únicamente a partir del relevamiento empírico que provee la *ἱστορία* (entendida como investigación), la poesía es capaz de establecer vínculos causales entre las acciones, de estructurar unificadamente la trama. En definitiva, la investigación (*ἱστορία*) de las acciones particulares posibilita la construcción de los universales poéticos y ésta parece ser la razón por la cual, Aristóteles contrapone la poesía a la historia, a saber,

⁷⁸ Weil (1960:173).

⁷⁹ A diferencia de Weil (1960), Ste. Croix (1992:23-24) asegura que el pasaje de *Poet.* 9 (1451a36-b11) es perfectamente explícito y que es erróneo procurar explicarlo indagando en *Poet.* 23 (1459a21-24). Aún cuando este pasaje deja abierta la posibilidad que hay historias de una clase diferente aunque sean menos usuales, no obstante el pasaje de *Poet.* 9 deja en claro la siguiente afirmación acerca de la relación entre poesía en general y la historia en general: “poetry is more philosophic and more worthwhile than history”. En definitiva, lo que sugiere Ste. Croix es que esta afirmación se cumple para todas las clases de historias.

⁸⁰El argumento de Weil gira en torno a la interpretación de la proposición “*καὶ μὴ ὁμοίως ἱστορίας τὰς συνήθεις*”, que el autor traduce (siguiendo a Bywater y Vahlen) de la siguiente forma: “no es preciso suponer que nuestras historias corrientes sean semejantes (a la *epopeya*)”. Respecto a esta afirmación, muchos intérpretes (*v.gr.* Hardy, Else, García Yebra, Halliwell) se inclinan por la versión textual proveniente del manuscrito renacentista *Riccardianus gr.* 46 “*καὶ μὴ ὁμοίως ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι*” cuya traducción sería: “las composiciones no deben asemejarse a los relatos históricos”. Por su parte, Ste. Croix (1992:23 n3) adhiere a la interpretación propuesta por Weil. En definitiva, el eje de la disputa reside en quienes adoptan el texto *συνήθεις* (habituales) y *συνθέσεις* (las composiciones).

⁸¹ Este argumento se aplica inversamente para el caso de la poesía, el empleo del *μᾶλλον* (*Poet.* 1451 b7) sugiere que si bien ésta tiene por objeto lo universal del ámbito práctico, puede también versar sobre lo particular. Pero en todo caso se trataría de una excepción.

porque comparten el mismo método, porque ambas transitan por un mismo camino en la adquisición del conocimiento. En definitiva, el poeta para constituirse como tal debe ser ante todo un *historiador*, es decir, un observador metódico, un testigo de las acciones humanas.

Por otra parte, respecto a la elección de la historia para establecer la comparación con la poesía también hay que tener presente que en el siglo IV a.C., la historia estaba emparentada a la elocuencia y era comprendida en la categoría de los *λόγοι*, *i.e.* entendida como “discurso”. Lo significativo es que Aristóteles parece querer apartar a la historia de esta categorización. A juicio de Weil (1960:176-177) la mayor originalidad del pasaje reside en que contrariamente a Platón y a Isócrates -quienes oponen a la poesía toda suerte de *λόγοι*- Aristóteles opone a la poesía ese género particular de prosa que es la *ἱστορία*.⁸²

A la luz de esta reconsideración el “célebre” *dictum* de *Poética* 9 adquiere un nuevo sentido, en la medida en que la comparación entre poesía e historia no implica necesariamente la descalificación de la última como género: “in *Poetics* 9 history is not absolutely disparaged: it is merely said to be less philosophic and worthwhile than poetry”.⁸³ En este sentido, Ste. Croix (1992:27&29) apela a la producción historiográfica de Aristóteles con el objeto de demostrar que en sus obras históricas no se limita a relatar *qué hizo o qué le acaeció a Fulano*, sino que describe el proceso vital de las sociedades humanas.⁸⁴ A mi entender, la consideración de estos diversos aspectos permite salir de un esquema maniqueo de oposición y a la vez, descubrir el vínculo metodológico entre ambas disciplinas, a saber, la observación de los acontecimientos y las acciones.⁸⁵ El reconocimiento de este vínculo no implica negar las diferencias entre ambas disciplinas.

⁸² “Il pense *ἱστορία* là où, de plus en plus, on pensait *λόγος*. Fût-ce pour la critiquer, fût-ce pour être, par imprecision et omission injuste envers elle, il songe à l’ *ἱστορία*”. Weil (1960:177).

⁸³ La existencia de obras tales como la *Lista de las Victorias en los Juegos Píticos* y de la *Lista de las Victorias Olímpicas*, las *Didaskaliai*, las *Nikai Dionysiakai*, las *Nomina Barbarika*, las *Dikaiomata Poleon* es en sí misma -para Ste. Croix (1992:29)- una refutación a quienes sostienen que Aristóteles no debe ser considerado seriamente como historiador.

⁸⁴ Es significativa la analogía que Aristóteles traza entre las diversas especies animales y las constituciones políticas en *Política* IV 4, 1290 b25-38.

⁸⁵ Por su parte, Ste Croix (1992:29) señala lo siguiente: “He evidently saw research into historical facts as a necessary condition, though not of course a sufficient condition, of full scientific knowledge of human society”. En cierto sentido, esta lectura coincide con la interpretación que he propuesto en la medida en que la historia es una condición necesaria en la constitución del conocimiento científico. Empero, teniendo en cuenta el sentido originario de la palabra *ἱστορία* yo no limitaría (como propone Ste. Croix) tal condición al conocimiento científico de la sociedad humana, sino al conocimiento científico en general.

1.4. La disputa por el carácter cognitivo del reconocimiento mimético en la discusión erudita del siglo XX.

En su *De Audiendis Poetis*, Plutarco asevera que “al ver una lagartija, un mono o el rostro de Tersites pintados, nuestro placer y agrado no proviene de los objetos representados mismos cuanto de la semejanza, del arte y facultad para representar tales cosas” (*De Aud. Poet.*, 18C). Sin lugar a dudas, mediante esta afirmación remite a los pasajes de *Poética* y *Retórica* anteriormente considerados, *i.e.* 1448b9-20 y 1371b4-10 respectivamente. A diferencia del interés cognitivo de Aristóteles, Plutarco tiene una intención moralizante en la medida en que quiere que el joven se acostumbre “a saber que no alabamos la acción de la que ha surgido la *mimesis* sino el arte, si ha reproducido convenientemente el objeto” (18B).⁸⁶ En efecto, no es lo mismo representar algo bello que representar algo bellamente (18D). El interés no se centra en los aspectos cognitivos que presupone el placer mimético sino en su carácter propiamente técnico o artístico, *i.e.* la habilidad técnica en el logro de la semejanza lo cual, se corresponde con la forma más deficiente de placer mimético reconocida por Aristóteles. Dicha forma es aquella que se produce a causa del color o de la destreza técnica cuando uno no ha visto previamente el objeto representado (*Poet.*1448 b17-18). Mediante la prescripción de una consideración puramente formal de la semejanza, Plutarco impone un distanciamiento en cuanto al placer que produce la obra, cuya finalidad es proteger a los jóvenes ante el poderoso efecto de la poesía.⁸⁷ Las prescripciones plutarqueas que guían el acto de lectura de los jóvenes han sido estimadas recientemente como el germen de una consideración moderna de la literatura al crear una hermenéutica de la sospecha⁸⁸ e incluso han sido vistas como la prefiguración de los rasgos fundamentales de lo que actualmente se denomina “estética de la recepción”.⁸⁹ Independientemente de si se le reconoce a Plutarco esta originalidad o si -como de manera generalizada e incontestable en la literatura secundaria- se lo presenta como un

⁸⁶ Tal como afirma Halliwell (2002:295), los escritos de Plutarco “exhiben una extensa gama de empleos de la familia de palabras a la que *mimesis* pertenece, una gama muy típica del griego de ese período”. La noción plutarquea de *mimesis* si bien logra emanciparse de la verdad entendida como semejanza con la realidad a su vez, depende de ella en cuanto a su demanda de verosimilitud: “*Mimesis*, Plutarch now seems to be saying, is *both* the invention of worlds that differ from the reality we inhabit, *and* fundamentally dependent on resemblance to that reality”(2002:301). En este sentido, coincido con Halliwell en cuanto al carácter ambiguo que este concepto tiene en Plutarco. Sin embargo, me distancio de su interpretación en la medida en que sostiene que dicha ambigüedad se gesta a lo largo del tratado luego de intentar fallidamente construir un concepto *estetizado* de la *mimesis*. A mi juicio, esta tensión domina al tratado desde su inicio. Suñol (2003:11).

⁸⁷ Suñol (2003:6).

⁸⁸ Konstan (2003b:6).

⁸⁹ Konstan (2003b:23).

polígrafo,⁹⁰ un pensador ecléctico cuyas ideas filosóficas fueron insustanciales⁹¹, lo cierto es que estos pasajes de su obra, *i.e. De Aud. Poet.* 18 A-D, revelan que ya en el período helenístico-imperial de los siglos I y II de la era cristiana las consideraciones aristotélicas sobre el reconocimiento y placer miméticos (enunciadas en la primera parte de *Poet.* 4) no sólo habían despertado interés sino que también habían ejercido influencia filosófica.⁹²

Una de las principales limitaciones que impone la exégesis de *Poética* 4 (1448 b4-24), reside en que la consideración de la experiencia cognitiva de la *mimesis* esta circunscrita al caso de la experiencia visual. A partir de la simplicidad del ejemplo visual, la experiencia cognitiva de la *mimesis* parece reducirse a la simplicidad de un mero *re-conocimiento*, lo cual ha determinado su comprensión en términos de una mera correspondencia entre el original y su copia. En la investigación erudita contemporánea hay un acuerdo generalizado en que la experiencia mimética supone un proceso de reconocimiento. No obstante, existen grandes diferencias en la interpretación del mismo, es decir, respecto a qué se conoce y cómo a través de la experiencia de la *mimesis* artística. Aristóteles afirma que mediante las imágenes (*τὰς εἰκόνας*, b15) *se aprende y razona o considera qué es cada uno, tal como que éste es aquél* (48b15-17) y además, sugiere que la forma más propia de placer mimético (48b17-19) es aquella que se produce (por la imagen) en cuanto imagen (*ἡ μίμημα*, b18) de lo que ha sido visto. A partir de lo cual, se puede pensar ora que lo que se aprende y considera son simplemente las semejanzas entre el objeto previamente observado y su retrato ora que la imagen en cuanto tal (*ἡ μίμημα*) permite aprender y considerar algo del objeto retratado que sólo puede ser conocido a través de la imagen y no por la mera observación del mismo.

En relación a la cuestión de qué y cómo se aprende a través de la experiencia de la *mimesis* artística, muchos intérpretes adoptan una posición a la que denomino *cognitivista*, puesto que de una forma u otra se inclinan hacia la segunda interpretación, *i.e.* a admitir que el proceso de aprendizaje involucrado no es elemental, sino que se trata de algo más complejo que el simple reconocimiento de las características que se corresponden entre el original y la copia,

⁹⁰ Easterling & Knox (1990: 715).

⁹¹ Svoboda (1934: 946) & Babbitt (1947: xiv-xv).

⁹² Lucas (1978:72) sostiene que en tales pasajes del *Aud. Poet.*, Plutarco presenta una discusión muy confusa de este problema. Contrariamente, Tracy (1946:46) sostiene: “This psychological-logical activity was clearly grasped by Plutarch. There are two passages which show unmistakably the influence of the passages of Aristotle under discussion”.

v.gr., Tracy (1946:45), Rostagni (1945:18)⁹³, Montmollin (1951:35), Else (1957:304&132), Yanal (1982:523), Packer (1984:146), Sifakis (1986:212), Halliwell (1992 & 2002), entre otros. Empero, quienes adoptan esta posición se ven obligados a establecer no sólo qué es lo que se aprende y razona sino también cómo. El pilar sobre el cual se apoyan algunas de estas interpretaciones es el empleo de *συλλογίζεσθαι* (*Poet.* 1448b16) como indicio de la complejidad de este proceso cognitivo. La tradición árabe medieval representó el caso extremo de la perspectiva según la cual, Aristóteles otorgaría a la poesía un status casi-lógico.⁹⁴

En su consideración sobre el placer estético en la *Poética*, Tracy (1946:43) sostiene que la doctrina del “aprendizaje y la inferencia” -escasamente tratada en la obra- sólo ha dado lugar a consideraciones superficiales. Partiendo del supuesto de que los hombres ven las cosas a la luz de su *summa philosophia*, sostiene que Aristóteles aporta a la estética las actitudes del científico y del lógico, por lo cual discierne claramente el rol que juega el intelecto en la apreciación estética. Aún cuando admite que en la *Poética* no se emplean los términos lógicos en un sentido técnico estricto, *v.gr.* silogismos formales e inducciones; sin embargo, resulta evidente para Tracy (1946:45 n.10) que las reglas del procedimiento lógico están presentes en la mente de Aristóteles. A partir de la reconstrucción de diversos pasajes del *corpus* que son relevantes para la comprensión del aprendizaje mimético, tales como *Rhet.* 1371b, *De part. anim.* 645 a 11, etc., propone una expresión matemática bajo la modalidad de la analogía proporcional para dar cuenta del proceso intelectual involucrado.⁹⁵ El observador al confrontarse ante la obra artística se encuentra en una situación análoga a la del filósofo, ambos se enfrentan ante un enigma cuya resolución metódica es una operación filosófica básica: “he, too, must invoke a special kind of dialectic to solve the riddle of art’s relation to nature in the presentation before him”.⁹⁶ La expresión de la experiencia del artista en un medio organizado y los esfuerzos del observador para interpretar esa expresión son una aplicación especial del instinto filosófico que los hombres tienen hacia una organización significativa y una reconstrucción interpretativa de

⁹³ “La ragione sta nella soddisfazione intellettuale di riconoscere gli oggetti rappresentati o di considerare la finitezza formale, il colore ecc., quindi rientra in quel generale desiderio de imparare (*Met.* I 980 a 21) che è la caratteristica dei filosofi, una appartiene anche agli altri uomini, salvo che ne partecipiano in misura ridotta”. Rostagni (1945:18 n.19).

⁹⁴ Halliwell (1992:258 n.33).

⁹⁵ A continuación transcribo la formulación matemática propuesta por Tracy (1946:44): “Let *A* be the experience that befell the artist - Let *B* be his symbolic re-presentation of *A* - Let *C* be the observer’s recollection of comparable experience - Let *D* be the observer’s grasp of the artist’s symbol, *B* - Then $A/B = C/D$ ”.

⁹⁶ Tracy (1946:45).

la experiencia. En definitiva, según Tracy la actitud estética supone en algún modo, cierta clase de actividad dialéctica.

Por su parte, Montmollin (1951:35) en su tesis doctoral sostiene que en *Poét.* 1448 b16, Aristóteles remite a un reconocimiento fundado en un silogismo (verdadero o falso).⁹⁷ Más recientemente, Sifakis (1986) -mediante un detallado examen de la sintaxis y estilo del pasaje- intentó comprender la naturaleza del aprendizaje proveniente de las obras de arte y su proceso de adquisición.⁹⁸ Acertadamente, afirma que el núcleo problemático del mismo es la determinación de la forma en que el arte conduce al aprendizaje y qué es lo que se aprende por medio de sus representaciones. A partir de la consideración de la datación de las obras en el *corpus*, establece que no es posible que *συλλογίζεσθαι* pierda sus connotaciones lógicas una vez que ha adquirido una significación técnica tan definida en el *Organon*.⁹⁹ Al respecto, se le puede objetar a Sifakis que en modo alguno hay acuerdo entre los intérpretes sobre la datación de la *Poética* y que asimismo, la datación de las obras lógicas es -como él mismo admite- muy incierta. Sin embargo, partiendo de tal supuesto afirma que en este pasaje *συλλογίζεσθαι* “does not simply mean *consider* or *reflect* but draw a logical conclusion from certain premisses” y el resultado de esta inferencia es un silogismo correctamente constituido.¹⁰⁰ Sifakis reconstruye las premisas y la conclusión que podrían conformar este silogismo poético¹⁰¹ el cual, no es ni formal ni conscientemente construido por el receptor cada vez que contempla un cuadro o piensa acerca de un poema.¹⁰² El interés de Aristóteles reside en la influencia del arte en la gente común, a quienes éste ofrece placer ayudándolos a comprender la verdadera naturaleza y el significado de las cosas, porque libera a éstas de los detalles insignificantes y representa sus

⁹⁷ “Aristote montre que le plaisir artistique se ramene, en partie au moins, à un plaisir intellectuel, puisqu` il consiste en une reconnaissance fondée sur un *syllogisme*. Or ce verbe *συλλογίζεσθαι* et son contraire se retrouvent ailleurs dans la *Poétique*: trois fois dans des parties récents...avec le sens de faire un syllogisme (vrai ou faux), et une fois dans une partie ancienne...mais cette fois-ci avec le sens original de raisonner.” Montmollin (1951:35).

⁹⁸ Sifakis (1986:212).

⁹⁹ Sifakis parte de la interpretación generalizada que afirma la posterioridad de la *Poética* respecto del *Organon* en cuanto a su datación. También Montmollin (1951:35&204)

¹⁰⁰ Sifakis (1986:215).

¹⁰¹ La formulación propuesta por Sifakis (1986:218-9) es la siguiente:

Premisa Mayor: “Every well imitated image is a representation of universals, i.e. of “what such or such kind of man will probably or necessarily say or do”.

Premisa Menor: “An instance of imitative art, e.g. the Medea by Eurípides, is a well-imitated image of Medea`s character and actions respectively”.

Conclusión: “The Medea is, in either case a representation of universals, *i.e.* of what Medea, being such a kind of woman, is likely or necessary to have said or done”. O según una formulación más general: “in contemplating (images or likenesses of things men) happen to learn and syllogize what each (of *imitata*) is; as, for instance, when they conclude: “So *this* is what that was; (now I understand)”.

¹⁰² Las premisas que lo componen si bien son presupuestas, pueden no estar formuladas de manera explícita. Sifakis (1986:219-20).

aspectos universales, y al hacer esto revela sus caracteres, causas e interacciones. Las obras de arte -sea pintura sea épica o tragedia- dan lugar a un auténtico aprendizaje y placer. No obstante, Sifakis (1986:220) sugiere que las distintas formas artísticas y en particular, los distintos géneros producen formas diversas de conocimiento y de placer: “the greater the work (say, the sculptures of the Parthenon or the epics of Homer) the more we shall keep learning from and enjoying it”.

Por su parte, Else (1957:305) sostiene que para Aristóteles la poesía ofrece un panorama de la tipología de la naturaleza humana libre de los accidentes que encubren nuestra visión en la vida real,¹⁰³ ya que puede mostrar “what kind of thing such and such a kind of man will naturally say or do under given circumstances”.¹⁰⁴ En tal sentido, defiende una interpretación cognitivista de la *Poética*, pero afirma que mediante el reconocimiento de la semejanza de un individuo (el retratado: *οὗτος*) con otro individual (el original: *ἐκεῖνος*) no se ha aprendido nada, en la medida en que el aprendizaje y el reconocimiento es a partir de los universales y el individual es *per se* incognoscible.¹⁰⁵ Else (1957:132) asegura que el reconocimiento e identificación de imágenes o reproducciones es una *parte del proceso general de adquisición de experiencia*. Tal reconocimiento e identificación resulta placentero puesto que a través de él se aprende la gran estructura de género y especie que constituye la realidad. En este sentido, afirma: “Say the viewer sees a picture of a largish animal with certain kind of ears and head, solid hooves, etc. When he identifies this, not with another individual, but with the genus *animal* and the species *horse*, and says, *Ah, yes, that is a horse!*, he has learned something. Such an identification is presumed to rest on a previous view of the species, *i.e.*, of other individuals belonging to the species”. A pesar de proponer una interpretación “cognitivista” de la *Poética*, la cual sólo es enunciada al comienzo de *Poet.* 9, Else sostiene que no hay indicios de un auténtico

¹⁰³ Contrariamente, Halliwell (1987:109) asegura que no es posible encontrar en *Poética* 9 -como lo han intentado los neoclasicistas- una doctrina sobre el rol de lo típico en los retratos poéticos de la realidad.

¹⁰⁴ Else (1957:132n.26) rechaza la interpretación silogística propuesta por Montmollin (1951:35&204), quien interpreta este empleo de *συλλογίζεσθαι* con un sentido lógico fuerte, *i.e.* como hacer un silogismo (verdadero o falso). Esto probaría que se trata de una anexión tardía ya que el núcleo de la redacción primitiva habría sido compuesto antes del descubrimiento del silogismo por Aristóteles.

¹⁰⁵ En relación a la interpretación de Else, Heath (1999:372 n.38) asegura que esta perspectiva simplifica excesivamente la consideración aristotélica del conocimiento y por otro lado, lo que es involucrado no es simplemente el reconocimiento de semejanzas, sino una inferencia de identidad a partir de las semejanzas; de ahí que la causa sea conocida y la inferencia no sea completamente individual. Sobre esta cuestión Heath remite a *Met.* XIII 10(1087^a10-25), pasaje en el que Aristóteles afirma que la ciencia es potencialmente de lo universal y que en acto es de lo singular. Sin embargo, esta afirmación aristotélica no contradice -a mi juicio- la concepción sobre la universalidad del conocimiento científico. *Cfr.* Ross (1958:II 466 *ad.* 13)

conocimiento poético en el capítulo 4 ya que el empleo de la expresión “éste es aquel” (*οὗτος ἐκεῖνος*)¹⁰⁶ en masculino circunscribe la experiencia al reconocimiento de individuales.¹⁰⁷

Según la interpretación propuesta por Yanal (1982), el fin de la literatura es ofrecer un agudo panorama de las cualidades morales de los seres humanos. El arte en Aristóteles tiene un carácter eminentemente cognitivo y el conocimiento poético, específicamente literario requiere de un discernimiento activo por parte no sólo del artista, sino también del receptor. La “estética” prescriptiva aristotélica demanda -para Yanal- la capacidad del receptor para comprometerse no sólo en el razonamiento moral, sino también su conocimiento de las reglas de probabilidad e inevitabilidad. Las propiedades que constituyen las clases artísticas son cualidades morales, cuya determinación requiere de un proceso de evaluación moral por parte del receptor. Este proceso es similar al razonamiento moral en la vida real, la diferencia estaría dada porque el razonamiento moral no se aplica a una acción, sino a la construcción de una clase artística.¹⁰⁸ Tales objetos son muestras de la conducta humana cuya significación debe ser interpretada por la audiencia. Precisamente, una de las características que posibilitan leer a un texto como literario, es que el texto mismo no dice su significación moral, pero tiene un “potencial literario” que la hace susceptible de ser leída como obra literaria.¹⁰⁹ Los objetos de imitación literaria no son propiedades semánticas reales de los textos, ni son en cuanto tales parte del discurso por lo cual, las “propiedades semánticas” de un texto literario pueden no ser

¹⁰⁶ Es significativo el hecho de que en el pasaje correspondiente de *Retórica* (1371b9) Aristóteles presenta dicha expresión en neutro, lo cual posibilitaría la inclusión de los universales.

¹⁰⁷ Al respecto, son significativas las consideraciones de Else (1957:130 n19 & 132) sobre la relación entre *Poética* 4 & 9, para quien se hallan completamente desconectados: “The present passage is not alluded to or echoed in any way where we should expect it to be, in the section on “universals” at the beginning of chapter 9” This would seem in turn to point further, to the theory that the object represented by poetry is the universal. But Aristotle does not say so here, and we have already pointed out that the passage on the subject in chapter 9 contains no discernible allusion to ours.”

¹⁰⁸ “The question in reading literature is not what shall I, the reader, do about this (since the situation will usually be either past or fictitious), but rather, what shall I, the reader, say about moral character of this fictional entity. The result of such enquiries will be moral characteristics which will be eventually built into an artistic kind.” Yanal. (1982: 505).

¹⁰⁹ Yanal (1982:522) rechaza la posibilidad de encontrar en la *Poética* una definición canónica de la poesía y dado que tampoco le es posible recurrir a las propiedades semánticas de los textos como criterio de demarcación entre poesía e historia, construye el concepto de “potencial literario”. A través de este concepto se refiere a la susceptibilidad de un texto de ser leído como obra literaria. El autor sostiene que hay tres signos que indican que una obra tiene un alto potencial literario: el primero, es casi obvio y consiste en que la obra debe contener nombres propios, el segundo, es la falta de interpretación en el texto y el tercero, reside en que el ejemplo elegido por el poeta debe ser de una rica complejidad de modo que de lugar a infinitas interpretaciones como el *Otello* de Shakespeare. Sobre el segundo rasgo que sin dudas es el más relevante Yanal afirma que: “if, that is, that text involves its characters in a series of events but does not tell us the moral significance of those events for that character. A text has high literary potential only if it makes us look for the class which it is giving an example of, only if it “brings out” a moral choice.”

diferentes de las de un texto histórico pero se distinguen porque en el caso de la literatura son propiedades emergentes de los textos que demandan la participación activa del receptor, *v.gr.* la descripción de Aquiles corriendo en la batalla no implica que éste sea valiente, su valentía requiere de la evaluación moral del lector.¹¹⁰ Considero importante señalar que la noción de “propiedades emergentes” no puede ser entendida -como propone Halliwell (1992:251)- en términos de universales poéticos pues, el propio Yanal asegura que la pared metafísica entre el universal y el particular es impenetrable.¹¹¹ Aún cuando Yanal admite que el conocimiento moral de la estética requiere de un razonamiento moral del carácter por parte del lector en realidad, lo que el lector aprende es a reconocer las semejanzas entre una persona real (a la que evalúa o no como ingeniosa) y Odiseo, quien representa a la “clase artística” del hombre ingenioso. Por lo cual, la literatura no es -según esta interpretación- la investigación de las posibilidades extremas del comportamiento humano ya que lo que uno aprende a partir de la experiencia del conocimiento poético es que tal y tal persona en acción es posible o bien, que tal persona en acción tiene un ejemplo real.

En su intento de establecer el modo en que se vinculan las condiciones formales que definen las características de una tragedia (establecidas en *Poética* 6) y las respuestas por parte del lector o de la audiencia, Packer (1984:139) asegura que las emociones surgen como conclusión de un silogismo práctico elaborado por el receptor, a partir del reconocimiento de las características formales de la obra que operan como premisas de tal razonamiento. Los efectos psicológicos apropiados, *i.e.* la piedad y el temor, se siguen como conclusión condicionada por las premisas que son los rasgos y características formales de la obra. A pesar de las dificultades que supone articular con precisión la formulación exacta de este silogismo práctico relevante para la experiencia estética, Packer (1984:144 n.10) propone una formulación tentativa.¹¹² Cuando el espectador al contemplar la tragedia experimenta piedad y temor está en juego un proceso de razonamiento práctico semejante a la deliberación práctica

¹¹⁰Al respecto, Yanal (1982: 517) sostiene que: “I would like to suggest that literary artwork is almost as much a construction by the reader as it is by the artist. Text are not , so to speak, ready-made artworks or not. They must be handled with care, nurtured into artworkhood. They must be read in certain way.”

¹¹¹ “Some commentators on Aristotle think that the particular is somehow changed into the universal by art...*It is hard to see how facts can become “imaginative truth”, or how universals can “come to expresion” via the particular. The metaphysical wall separating the two is impenetrable.* Perhaps what can happen is that the names in literature shift reference, from denoting some actual particular to denoting a person in action.” Yanal (1982:515) *Las cursivas son mías.*

¹¹² “All persons of moral type X are undeserving of great pain and misfortune.

Character A is a person of moral type X who is suffering such pain and misfortune.

Experience of pity”

Packer (1984:148 n.10).

que ocurre en la experiencia moral. El espectador de una buena tragedia cuenta con la información necesaria para formular las premisas mayor y menor del silogismo práctico, al igual que en el juicio moral un individual es percibido o imaginado como ejemplo de una regla universal o categoría de valor moral.¹¹³ Aún cuando el conocimiento de los valores morales es ciertamente requerido para la cognición de las características formales de la tragedia, ese conocimiento no se traduce en acciones como en el caso de la sabiduría práctica, sino en experiencias emocionales.¹¹⁴ A pesar de las similitudes entre el proceso de razonamiento involucrado en el juicio moral y estético,¹¹⁵ éste último es algo diferente en la medida en que lo que se percibe es meramente la imitación o representación (*mimesis*) de acciones posibles pero no personas y eventos reales. En definitiva, para Packer (1984:146) la cuestión esencial es el énfasis exclusivo de Aristóteles en la forma y la cognición intelectual para la apreciación del valor estético.

Por su parte Halliwell (1992) afirma en relación al pasaje de *Poet.* 4 que el placer mimético necesariamente involucra un proceso de reconocimiento, aprendizaje y comprensión. La simplicidad del modelo visual determina que el proceso de cognición involucrado sea mínimo. Esta formulación temprana es una afirmación de principio que demanda una elaboración mucho mayor para los géneros particulares. Si bien admite las determinaciones que impone cada género artístico, destaca las implicaciones generales del capítulo 4. La tesis central de Halliwell (1992:241) es que los elementos cognitivos, emocionales y hedonísticos constituyen un conjunto de elementos interconectados en la interpretación aristotélica de la experiencia mimética del arte. Los ejemplos visuales de *Poet.* 4 revelan la interconexión entre el placer mimético y la cognición, pero la total integración de placer, emoción y conocimiento sólo se manifiesta en el caso particular de la tragedia. Aún cuando el modelo de reconocimiento visual carece de una dimensión emocional, la teoría aristotélica de la tragedia supone una interacción e integración del intelecto y de las emociones.¹¹⁶ La representación trágica implica una complejización de esos principios generales enunciados en *Poet.* 4. El placer

¹¹³ Packer (1984:143-4).

¹¹⁴ La no distinción entre las imágenes estéticas y los hechos morales podría dar lugar a dos clases de locura: sea que espectador de la tragedia sea motivado a actuar por los eventos descritos en el escenario y por ende, será expulsado del teatro por perturbar la actuación; o bien el agente moral, en lugar de desarrollar las acciones requeridas por las circunstancias, solamente aplaudirá o abucheará a los eventos o personas que constituyen la situación moral en la que está involucrado. Packer (1984:145).

¹¹⁵ "Although action is not the proper effect of practical reasoning in aesthetic experience, the emotions that do occur in these circumstances are none the less similar in strength and quality to the feelings that precipitate action in moral situations." Packer (1984:145).

¹¹⁶ Halliwell (1998:77).

peculiar de la tragedia es una especie del placer estético obtenido en la *mimesis*. La experiencia estética supone una precomprensión de la experiencia existente de la vida, la cual es casi universal.¹¹⁷ La poesía no se limita a confirmar y codificar tal experiencia, sino que lo que surge del encuentro con la tragedia es algo nuevo, es algo que fundamenta y amplía la comprensión de la existencia.¹¹⁸ La comprensión estética no puede ser limitada a igualar la copia con el original pues, el proceso cognitivo involucrado en dicha experiencia no se reduce o no se reduce sólo a la identificación de particulares ya que “la mente que contempla la *mimesis* poética la percibe y la comprende como la comunicación dramática de universales.”¹¹⁹ Los universales poéticos -sostiene Halliwell- deberían entrar en la poesía en una forma que está en alguna parte, entre la abstracción y la experiencia común sensible puesto que son construidos dentro de la red causal de acciones y eventos que la estructura del *mythos* comprende, es decir, que se hacen manifiestos *sólo en y mediante* la estructuración de las acciones que el poeta construye. Precisamente, es este diseño unificado lo que diferencia a la poesía de la historia. Los universales poéticos se relacionan con causas, razones, motivos y formas de inteligibilidad de la acción y caracteres como totalidad.¹²⁰

En una posición manifiestamente no-cognitivista, Lucas (1968) en su comentario a la *Poética* asegura que la literatura no permite una mayor comprensión de la naturaleza de la vida misma y que el placer producido por la tragedia no responde al deseo de conocer el comportamiento de los seres humanos en condiciones extremas.¹²¹ El acto de reconocer que algo familiar es representado en un cuadro no conlleva a un verdadero aprendizaje, puesto que se trata simplemente de la clase de placer intelectual como el que produce resolver un rompecabezas.¹²² En el mismo sentido, Heath (1999:367) considera al reconocimiento mimético en Aristóteles como un proceso elemental y rudimentario que no amplía nuestro conocimiento del mundo sino que lo presupone. Heath enfatiza el valor emocional que la experiencia mimética tiene en la *Poética* en detrimento de su carácter cognitivo. No hay ningún

¹¹⁷ La tensión entre lo interno y lo externo se traduce en la dualidad que caracteriza la noción aristotélica de *mimesis*, i.e. entre las características del arte poético como tal y características de la clase de realidades que nos invita a imaginar. Halliwell (1999:328).

¹¹⁸ La tragedia “provee oportunidades imaginativas para testear, refinar, extender y aún cuestionar las ideas y valores en que tal comprensión descansa.” Halliwell (1992: 253).

¹¹⁹ Halliwell (1998:79).

¹²⁰ Por su parte, Konstan, sostiene que disfrutamos del arte mimético porque percibimos la conexión entre la imitación y el objeto imitado: “when people see likeness they learn or infer (συλλογίζεσθαι) what each thing is, for example that that fellow is so-and-so (οὗτος ἐκεῖνος)”.Konstan (2003b:1&9).

¹²¹ Lucas (1978: 73).

¹²² Lucas (1978: 72).

indicio en la obra que permita sustentar la interpretación según la cual, a través de la imitación se aprende algo sobre el objeto imitado.¹²³ La poesía no enseña acerca de las posibilidades del mundo pues, su finalidad no es alcanzar conocimiento sino lograr un efecto emocional.¹²⁴ Los universales poéticos constituyen un elemento secundario, que se limita a intensificar tal efecto. La universalidad no es para Aristóteles -según la interpretación propuesta por Heath- una aspiración común a todos los géneros artísticos, sino que se infiere del fin propio de cada género como ser de la tragedia, de la épica y probablemente, de la comedia. Tanto el caso del simple reconocimiento visual (propio de las artes plásticas) como en aquellos géneros que aspiran a la universalidad, el proceso cognitivo involucrado presupone una comprensión del mundo y en tal sentido, afirma: “To recognise a portrait as a portrait of Alcibiades, we must already know what Alcibiades looks like. In the case of universalising genres of poetry, the prior knowledge required is presumably of the universals embodied in the action, to recognise a tragic plot as an imitation of what would happen in accordance with necessity or probability, we must know what would happen necessarily or probably” (Heath.1999:366-7).¹²⁵

En definitiva, a lo largo de esta sección he intentado mostrar la amplitud y profundidad del debate que han suscitado en la investigación académica los pasajes de la *Poética* estudiados en el presente capítulo, *i.e.* *Poet.* 4 1448 b 4-24 & *Poet.* 9 1451 a 36-b11. Este relevamiento me ha permitido identificar fundamentalmente dos posiciones respecto al aprendizaje mimético, a saber, quienes sostienen que la *mimesis* artística en Aristóteles conlleva un auténtico conocimiento y quienes por otro lado, aseguran que ésta tiene una finalidad puramente emocional (Heath.1999) y no-cognitiva (Lucas.1978). También es posible identificar posiciones intermedias como la de Packer (1984), que conjuga ambas interpretaciones al afirmar que las

¹²³ Heath (1999:366).

¹²⁴ Heath afirma que: “It may be that through reflection on an imitation, we discern previously unrecognized implications of our existing grasp of universals when we discover that this pattern of action is consistent with them; in this sense, we could be said to be learning about the world possibilities. I have no quarrel with this view, but I can see no evidence in the *Poetics* for attributing it to Aristotle.” Heath (1999: 367).

¹²⁵ Es difícil ver la forma en que Heath vincula el efecto emocional y la universalidad. La principal dificultad reside en que éste identifica la universalidad (*τὸ καθόλου*, 1451b 6-15) con la “conectividad” o “causalidad” (*δι’ ἀλλελα & διὰ τὰδε*, 1452a4&21) que vincula las acciones. De acuerdo con esta interpretación, la universalidad poética es entendida en términos de conectividad. Empero, la conectividad entre las acciones no parece ser completamente identificable con la universalización de las mismas sino es vinculada a los criterios de probabilidad y necesidad enunciados en *Poética* 9. Aún cuando Heath (1999:358) reconoce la diversidad de estos dos conceptos: “for the casual connections between the main the stages of the action are determined by considering what such persons as those would necessary or probably do or say.” Empero, en la argumentación final de su trabajo ambos conceptos son identificados. Al respecto, es significativo que en la demostración de la conexión entre el efecto emocional de la tragedia y la universalidad como la potenciación del primero, el autor nunca emplea el concepto de *τὸ καθόλου* sino el de *δι’ ἀλλελα*.

emociones surgen como la conclusión de un silogismo práctico elaborado por el receptor. A su vez, entre quienes adoptan una interpretación cognitivista hay grandes divergencias respecto al status lógico concedido al aprendizaje y razonamiento mimético pues, algunos autores intentan reconstruir las premisas que componen el silogismo poético, otros reconocen procesos dialécticos análogos a los de la filosofía y hay quienes destacan que la cognición poética es una forma peculiar de conocimiento, que estaría a mitad de camino entre la abstracción teórica de la filosofía y el saber empírico de la historia. Consecuentemente, son múltiples las interpretaciones sobre qué es aquello que se conoce a través de la *mimesis* artística aristotélica. En este sentido, se ha afirmado que lo que aprende a través de ella es la verdadera naturaleza y significado de las cosas mediante el establecimiento de los caracteres, causas e interacciones (Sifakis.1986), o bien que se aprende una tipología de la naturaleza humana (Else. 1957), o un agudo panorama de las cualidades morales de los seres humanos (Yanal.1982), o que la experiencia mimética -especialmente trágica- permite fundamentar y ampliar nuestra comprensión de la existencia humana por lo cual, se le confiere a ésta -en cierta medida- un carácter subversivo (Halliwell. 1992).

A mi juicio, la actividad mimética -en cuanto forma primaria del aprendizaje humano- conlleva un proceso de conocimiento. Las representaciones miméticas artísticas y no-artísticas ora el retrato de Alcibíades, ora la representación trágica de las acciones de Edipo, ora el esquema del aparato genital de los animales vivíparos, permiten aprender algo sobre lo representado, que sólo puede ser aprehendido a través de su representación. En definitiva, la representación mimética -en sus diversas modalidades artísticas y aún, no artísticas- posibilita al receptor alcanzar una inteligibilidad de lo representado que sólo es accesible a través de la representación. Asimismo, teniendo en cuenta que Aristóteles concibe al placer como el perfeccionamiento de una actividad (*Et. Nic.*1174 b24-75a), como la consumación (*enérgeian*) de una disposición natural (*Et. Nic.* 1153 a15), no es a mi entender, aventurado pensar que el placer mimético -en tanto que es concomitante al aprendizaje mimético-, constituye la actualización de la naturaleza eminentemente cognitiva del hombre.