

Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Doctorado en Filosofía

Tesis Doctoral

*Mimesis en Aristóteles.*

*Reconsideración de su significado y su función en el Corpus Aristotelicum.*

Lic. Viviana Suñol

Director: Prof. Dr. Mario Alfonso Presas  
Codirectora: Prof. Dra. Graciela Marta Chichi

2008

*εσμέν ἕνεκα τοῦ φρονῆσαί τι καὶ μαθεῖν*

*A mis padres*

## Índice

<i>Agradecimientos</i> .....	vii
<i>Nota Preliminar</i> .....	viii
Introducción.....	1

## Primera Parte

## La habilidad mimética y las artes miméticas como formas de aprendizaje

Capítulo 1. Mimesis en <i>Poética</i> .....	12
1.1. Las artes miméticas y sus criterios de diferenciación: la mimesis como género de las artes miméticas.....	13
1.1.1. Los medios de las artes miméticas. ....	22
1.1.2. Los objetos de las artes miméticas. ....	35
1.1.3. Los modos de la poética. ....	39
1.2. Las causas naturales de la mimesis y el desarrollo de las artes miméticas. ....	48
1.3. La mimesis y el <i>érgon</i> poético. ....	76
1.4. La mimesis y el modo dramático. ....	96
1.5. La defensa aristotélica de las artes miméticas. ....	102
Capítulo 2. Mimesis en <i>Política</i> VII-VIII.....	111
2.1. La importancia pedagógica de la mimesis. ....	112
2.2. La función de la música en la educación de los ciudadanos en el Estado Ideal. ....	131

## Segunda Parte

## La habilidad mimética, las artes miméticas y el fin de la naturaleza

Capítulo 3. Mimesis en otras obras del <i>Corpus Aristotelicum</i> .....	152
3.1. Los orígenes y la evolución histórica de la identificación de semejanzas.....	153
3.2. Mimesis como correspondencia causal.....	159
3.3. Mimesis en las comparaciones biológicas.....	161
3.4. Mimesis como analogía.....	166
Capítulo 4. El principio “ <i>téchne-mimeítai-phúsin</i> ” y su relevancia para la comprensión de las artes miméticas... ..	169
4.1. Las distintas formulaciones del principio TMP en el <i>Corpus</i> .....	172
4.1.1. El principio TMP en <i>Física</i> II 8 y en <i>Protréptico</i> B 13-14: El arte es suplementario y análogo a la naturaleza.....	173
4.1.2. El principio TMP en <i>Física</i> II 2: la analogía <i>hilemórfica</i> .....	187
4.1.3. El principio TMP en <i>Meteorológicas</i> : la analogía (y la complementariedad) de los procedimientos técnicos de cocción y los procesos digestivos.....	189
4.2. Las referencias a la <i>phúsis</i> en la <i>Poética</i> . .....	193
4.3. Las artes miméticas son análogas y complementarias a la naturaleza .....	198
4.4. Breve historia sobre la génesis y el desarrollo histórico del principio TMP .....	200
4.4.1. La comprensión “artística” del principio.....	205
Conclusiones.....	213

## Apéndice

La actualidad filosófica de la mimesis aristotélica.....	221
La mimesis aristotélica como criterio interno del carácter literario.....	222
La mimesis aristotélica como conocimiento de la verdad.....	225
La mimesis aristotélica como punto de partida de una “nueva mimesis”.....	228
El fin de la mimesis como relato legitimador en el arte post-histórico.....	229
Bibliografía consultada .....	233

## Agradecimientos

La presente tesis no podría haberse realizado sin el apoyo y la colaboración de ciertas personas e instituciones a los que deseo expresarles aquí mi más sincero y profundo agradecimiento. En primer lugar, quiero agradecer al Prof. Dr. Mario Presas por su apoyo y su confianza a lo largo de toda mi formación académica, al igual que a la Prof. Dra. Graciela Chichi, quien a través de sus observaciones y correcciones me ha ayudado a encontrar una perspectiva propia en la investigación. Asimismo, agradezco la generosidad de la Prof. Dra. Claudia Fernández, quien en varias oportunidades ha colaborado a través de la localización de material bibliográfico, y del Prof. Dr. David Konstan, quien me ha hecho valiosas sugerencias y a través de su afecto, sencillez y optimismo me ha impulsado a continuar. Esta tesis fue realizada gracias al apoyo económico e institucional del CONICET, y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. También quiero recalcar el cálido y gentil esmero de los miembros del Servicio de Conmutación Bibliográfica (ISTEC) de la UNLP, y de los integrantes del turno tarde de la Biblioteca Central de FAHCE (BIBHUMA). Finalmente, quiero agradecer a mis padres quienes me han acompañado espiritualmente en la realización de esta investigación, y en especial a mi madre, quien pacientemente sobrellevó la vida conmigo durante su realización y colaboró con la dedicada lectura de la misma. Agradezco a mi amigo Daniel Zaratiegui, quien a través de su cariño y su lealtad me ha alentado en todo momento.

## Nota preliminar

Todas las traducciones de los textos citados son mías, tanto aquellas correspondientes a las fuentes antiguas como a la literatura secundaria. Cabe señalar que en todos los casos he priorizado preservar el sentido literal de los textos, aunque en muchas oportunidades ello fuera en detrimento del estilo característico de la lengua española. En las traducciones de las fuentes empleo los siguientes signos diacríticos:

< > Indican una interpolación hecha por mí al texto original para aclarar o completar su sentido implícito.

/ Indica que las dos palabras que aparecen junto a la barra pueden emplearse indistintamente, *i.e.* que en esos casos pueden considerarse como sinónimos.

Los textos clásicos los cito en el cuerpo principal del trabajo siguiendo las reglas canónicas, y que en el caso de Aristóteles remiten a la edición de Bekker (1831). Asimismo, empleo las abreviaturas latinas de los títulos de las obras pertenecientes al *Corpus Aristotelicum*, las cuales pueden hallarse en *LSJ* o bien en el *TLG*. La literatura secundaria la cito en las notas al pie de página y conforme al modelo referencial anglosajón en especial, el establecido por la *APA*. Por último, quiero señalar que con el propósito de facilitar la edición electrónica del texto he optado por presentar las referencias textuales en lengua griega conforme a las reglas de transliteración al español, y no empleando el alfabeto griego.

## Introducción

Desde el siglo V a. C. hasta nuestros días, la mimesis<sup>1</sup> -en sus múltiples e innumerables variantes- ha sido esencialmente el instrumento conceptual mediante el cual, Occidente ha procurado explicar su relación con el hacer artístico y sus productos.<sup>2</sup> Se trata de una noción tan amplia y difusa que escapa a cualquier intento de definición unívoca. Precisamente, una de las grandes dificultades que enfrenta su estudio reside en el hecho de que este concepto pertenece a nuestra cultura. Desde hace veinticinco siglos, la mimesis es objeto de un proceso permanente de definición y redefinición, de aprehensión y desapropiación, tanto por parte de quienes se dedican a la reflexión como a la práctica del arte. A través de sus diversas traducciones a las lenguas vernáculas -en su mayoría derivadas de la palabra latina *imitatio* y primordialmente ligadas a las artes visuales-<sup>3</sup> la mimesis significó cosas tan diversas y frecuentemente contrapuestas, que resulta difícil hallar un criterio que permita reunir y explicar esta diversidad.<sup>4</sup> En cierto sentido, puede afirmarse que su prolongada historia cultural constituye la definición de

---

<sup>1</sup> A lo largo del presente trabajo, empleo la palabra “mimesis” conforme a la referencia del *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE. Por esta razón, no guardo las reglas de transliteración ni las cursivas que usualmente se emplean para los términos en otras lenguas, y sólo en aquellos casos en los que expresamente empleo el término en griego sigo dichas reglas.

<sup>2</sup> Gnoli (1965:118-9) asegura que el concepto de mimesis como esencia del arte no es peculiar de nuestra cultura, en la medida en que aparece también en formas variadas tanto en India como en China. Si bien el autor consigna la presencia de conceptos análogos a la mimesis en escuelas de retórica y estética hindúes (s. IX y X) y en discusiones teóricas sobre la pintura en China (s. V), lo cierto es que su presencia en la discusión teórica así como su influencia práctica en el arte fue mucho más limitada en el este asiático. La semejanza exterior y la consecuente demanda de correspondencia objetiva con el mundo extra-artístico parecen ser rasgos ajenos a estas culturas.

<sup>3</sup> Cabe destacar que el término latino *imitatio* comparte la misma raíz que *imago*, y que este último término refiere principalmente a una imagen o semejanza visual, *i.e.* dibujo, estatua, máscara, aparición, fantasma, etc. Este parentesco permite explicar el carácter icónico que poseen las traducciones de *mimesis* a las lenguas vernáculas. Cfr. Vellotti (1999:146).

<sup>4</sup> En su artículo dedicado a la mimesis, Assunto (1965:101-4) presenta una visión esquemática de la historia de este concepto desde sus más remotos orígenes antiguos hasta las concepciones anti-miméticas del siglo XX. La autora reconoce tres tipos fundamentales de mimesis artística que son recurrentes a lo largo de la historia, a saber: la imitación de la naturaleza, la imitación de la Idea y la imitación de otras obras de arte tomadas como modelo. Según este esquema simplificado, en cada momento histórico han estado presente estas tres concepciones de la mimesis y más aún, cada una de ellas ha sido entendida de maneras diversas y contrapuestas en la misma época.

la mimesis en la medida en que no es posible comprender lo que ella significa sin transitar por su compleja historia, que no es otra que la historia misma de la estética.

La literatura especializada atestigua que la estética es el ámbito al que primariamente pertenece la mimesis.<sup>5</sup> En este sentido, resulta paradigmático que en el libro más significativo publicado en los últimos años sobre la cuestión, se adopte una perspectiva que puede ser situada en el marco de dicha disciplina y en especial, en el de su historia.<sup>6</sup> Me refiero al libro de Halliwell titulado *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Text and Modern Problems*, que se publicó a mediados de 2002.<sup>7</sup> En razón de esta perspectiva estética, *i.e.* entendida en el sentido del vínculo vital y mutuamente enriquecedor entre el arte y la experiencia humana en general, el autor circunscribe su comprensión de la mimesis a la esfera del arte representativo.<sup>8</sup> Por razón de este supuesto, no le interesan otras nociones de mimesis sino sólo aquellas que tropiezan con dicha cuestión, y ya desde el título de su obra restringe el estudio de la misma a esa perspectiva.<sup>9</sup> Si bien es cierto que tanto desde un punto de vista sistemático como histórico parece incontestable la pertenencia disciplinaria de la mimesis a este ámbito, la indagación sobre ella no puede desvincularse ni tampoco -como propone Halliwell- ignorar aquellos aspectos de la mimesis que no están comprendidos en el ámbito de las

---

<sup>5</sup> Al respecto, cabe consignar que el término “mimesis” aparece mayoritariamente en obras de referencia dedicadas al arte, tales como diccionarios de estética, léxicos literarios, enciclopedias de poesía, etc. Cfr. Riedel (1993:91); Assunto (1965:92); Vellotti (1999:146); Most (1998:381).

<sup>6</sup> Cabe recordar que el tema del célebre libro de Auerbach titulado *Mimesis* (cuya primera edición data de 1942) es la interpretación de lo real en la representación literaria occidental. En razón de lo cual, no es posible hallar en él una investigación sobre la génesis y el desarrollo histórico de este concepto.

<sup>7</sup> Desde el comienzo del libro, Halliwell (2002:vii) pone en tela de juicio la concepción conforme a la cual, la estética se constituyó como un terreno autónomo en el siglo XVIII. Contra esta visión ilustrada que a su juicio del autor, pone en peligro la conexión de la estética y por ende, del arte con el resto de la experiencia humana, señala que las dos concepciones contrastantes de la mimesis que han signado toda su historia, a saber: aquella comprometida a describir e iluminar el mundo extra-artístico, y la que refiere al mundo interno a la obra, están presentes en la tradición antigua del pensamiento acerca de la mimesis desde una etapa muy temprana.

<sup>8</sup> “Concepts of mimesis, art and aesthetics are fully interlocked within the structure of my argument”. *Ibid.* p. 7.

<sup>9</sup> Precisamente, esta restricción de la que parte Halliwell es la que le impide considerar a la mimesis desde una perspectiva filosófica más amplia. Más adelante veremos que esta limitación se hace particularmente evidente en su interpretación de la mimesis en Aristóteles.

artes representativas. La reflexión filosófica sobre el arte no puede desligarse de los supuestos y de los problemas ético-políticos, gnoseológicos, ontológicos y metafísicos indisolublemente ligados a ella. Precisamente, el punto de partida de la presente investigación sobre la mimesis en Aristóteles está dado por la adopción de una perspectiva amplia en su estudio. El vasto y diverso registro de usos del vocabulario mimético en el *Corpus Aristotelicum* impulsa a una consideración del mismo no restringida a la esfera de las artes miméticas.

Sólo a partir de un enfoque más abarcador se explica el interés que este concepto ha despertado en disciplinas tales como la psicología, la antropología, la etología, la sociología e incluso la teología.<sup>10</sup> Entre las investigaciones más recientes, cabe destacar los avances logrados por las ciencias del desarrollo cognitivo y perceptivo en el estudio de la imitación, especialmente en neonatos y niños pequeños. Los trabajos empíricos constatan el carácter ingénito y antropológico de la imitación, ya descubierto por Aristóteles.<sup>11</sup> En contraste con la tesis *behaviorista* que afirma el carácter aprendido de la imitación, los estudios experimentales demuestran que neonatos menores a los cuarenta y cinco minutos de vida son capaces de imitar modelos faciales y orales.<sup>12</sup> Las investigaciones sobre el desarrollo, evolución y bases cerebrales de la imitación -que en los últimos treinta años se han tornado cada vez más relevantes<sup>13</sup>- prueban que ésta

---

<sup>10</sup> Cfr. Vellotti (1999:146).

<sup>11</sup> Kugiumutzakis (1998:63-4) reconoce que Aristóteles fue el primero en postular el carácter connatural de la imitación. Sin embargo, advierte que muy difícilmente el filósofo habría admitido un dualismo innato, *i.e.* la capacidad del recién nacido para discriminar su yo del de los demás, puesto que en la *EN* (1161 b 26) afirma que los niños adquieren conciencia o percepción (*súnesin*  $\dot{\epsilon}$  *áisthēsín*), después de un cierto tiempo. Según el autor, quien por primera vez postuló este dualismo inicial fue el estoico Hierocles (*circa* s. II a. C.), cuyas observaciones fueron ignoradas por más de dos mil años. Probablemente, apoyándose en dicho pasaje de la *EN*, en un trabajo posterior Kugiumutzakis (1999:47) refiere a la supuesta hipótesis aristotélica conforme a la cual los niños no son capaces de imitar desde su nacimiento. Sin embargo, el hecho de que Aristóteles niegue conciencia o percepción al neonato no significa que adhiera a tal hipótesis. En realidad, se trata de un supuesto del propio autor para quien ambas hipótesis están indisolublemente ligadas pues, entiende que por necesidad lógica y psicológica, el dualismo inicial es una precondition para la imitación humana desde el nacimiento.

<sup>12</sup> Meltzoff (1999: 389); Kugiumutzakis (1998:71).

<sup>13</sup> Nadel y Butterworth (1999:1-2) son los editores de un libro que reúne por primera vez las investigaciones contemporáneas que prueban que la imitación es innata en los niños. Estos autores

tiene una importancia primordial en el desarrollo humano, porque es el fundamento innato de la comunicación intersubjetiva.<sup>14</sup> Aristóteles postuló el carácter connatural de la mimesis, señaló su valor cognitivo en la adquisición de los primeros conocimientos, subrayó su carácter antropológico y destacó la importancia de la imitación vocal, vale decir que en su pensamiento se hallan prefigurados algunos de los resultados capitales recientemente logrados por los estudios empíricos.<sup>15</sup> Sin duda, resulta sorprendente que la literatura especializada guarde silencio sobre la conexión entre la concepción aristotélica y las investigaciones contemporáneas sobre el papel de la imitación en el desarrollo humano, pero las preocupaciones y los intereses a partir de los cuales, la erudición actual se aproxima al tema de la mimesis en Aristóteles son los que determinan este silencio.<sup>16</sup> Aparte de sus innegables aportes en la reflexión filosófica sistemática e histórica, la mimesis aristotélica también muestra su actualidad en otras esferas de la cultura y de la ciencia contemporánea en donde se plantea como un punto de vista histórico-tradicional ineludible.

El estudio de la mimesis y en especial, de la mimesis en Aristóteles plantea múltiples problemas metodológicos. Algunos de ellos son inherentes al hacer mismo de la historia de la filosofía, mientras que otros atañen estrictamente al rol de este concepto

---

señalan que hasta los años setenta del siglo pasado la imitación no era en absoluto un tópico de la investigación psicológica, y explican este desinterés a raíz del predominio indiscutido en los Estados Unidos de las teorías del aprendizaje. En el caso de la investigación europea -especialmente en el ámbito de la investigación franco parlante- atribuyen este fenómeno a la influencia de la tradición filosófica platónica así como de la psicología del desarrollo de Piaget.

<sup>14</sup> Cfr. Nadel-Butterworth (1999:4); Kugiumutzakis (1998:63); Meltzoff (1999:390).

<sup>15</sup> Frente al tradicional dominio que han tenido las interpretaciones cognitivas tanto en la filosofía antigua como en la psicología contemporánea, Kugiumutzakis (1998:75; 88) asegura que es especialmente significativa la investigación sobre la dimensión emocional de este fenómeno. Según el autor, el imperialismo de las interpretaciones cognitivas de la imitación ha llevado a ignorar los aspectos emocionales involucrados en este fenómeno: "Cognition was regarded as an ever-present prior element of imitation, while emotions were either ignored and underestimated..."

<sup>16</sup> Este reconocimiento sólo lo hacen quienes como Kugiumutzakis (1998:63 y 85 ss.; 1999:47) provienen del ámbito de las ciencias de la cognición. Por su parte, Halliwell (2002:vii) asegura: "In more recent times, as the extent of my (nonetheless selective) bibliography testifies, a mass of work has appear on various facets of the whole phenomenon of mimeticism in aesthetics, as well as on other, *partially related concepts of mimesis in psychology, anthropology, and beyond.*" Sugestivamente, el autor sólo destaca la relevancia de un trabajo perteneciente al ámbito de la psicología del desarrollo que muestra la temprana emergencia en los niños de la capacidad para, y la comprensión de, la ficción. *Ibid.*, 88 n.3. *Las cursivas son mías.*

en el *Corpus Aristotelicum* y a la compleja historia de sus efectos (*Wirkungsgeschichte*).<sup>17</sup> Como he señalado al comienzo, una de las principales dificultades que enfrenta el estudio de la mimesis reside en el hecho de que es un concepto capital de la cultura occidental. La mimesis -como diría Brunschwig- pertenece a los ejes con respecto a los cuales se ubica nuestro presente.<sup>18</sup> Por esta razón, cualquier intento de hablar de ella o bien, de proponer una interpretación sobre el empleo de este concepto en Aristóteles parece estar inexorablemente ligado a los intereses y a las preocupaciones filosóficas, que en el presente impulsan a su estudio y comprensión.<sup>19</sup> Los debates que actualmente se suscitan en la investigación erudita y en la reflexión sistemática sobre la significación de la mimesis aristotélica revelan que en ellos interviene un interés general vinculado a la consideración de la naturaleza y a la finalidad del arte. La localización de los puntos que aparecen como decisivos en la investigación histórica nunca es desinteresada, ya que “el destino de una interpretación

---

<sup>17</sup> Retomo aquí la idea de Gadamer (1993:370-2), para quien la historia efectual necesariamente determina nuestra situación hermenéutica general, y su consideración es una exigencia metódica de la investigación.

<sup>18</sup> Brunschwig (1994:67) señala que intervenir públicamente a escala de Platón es intervenir, quiérase o no, en el sistema de ejes de la cultura. Por lo cual, agrega el autor, interpretar a Platón es, en última instancia, *transformar el mundo*. Sin dudas, estas palabras bien pueden aplicarse a la mimesis y en particular, a la mimesis en Aristóteles.

<sup>19</sup> En la discusión meta-teórica sobre la historia de la filosofía (especialmente antigua) existen posiciones encontradas sobre esta cuestión. Wieland (1988:4-5;11) sostiene que para evitar del riesgo de proyectar sobre el pasado los propios prejuicios y preconceptos, los propios deseos y expectativas es preciso esforzarse ante todo, por adquirir un saber fundado sobre ellos empleando los instrumentos de la filología y de las ciencias históricas, *i.e.* guardando una puntual observancia de las normas que rigen estas ciencias. Además de la necesidad del aseguramiento filológico e histórico, Wieland reconoce que la tensión entre el pasado y los intereses presentes es constitutiva de la conciencia histórica, y que la misma nunca puede ser neutralizada. Como disciplina filosófica, la historia de la filosofía debe orientarse no sólo por un interés histórico sino también filosófico. Esta oscilación entre la perspectiva histórica y sistemática es lo que posibilita una verdadera actualización de la filosofía antigua. Por su parte, Aubenque (1994:20, 27 y 30) -defensor del carácter filosófico de la historia de la filosofía- señala que las decisiones e intereses filosóficos intervienen incluso en el establecimiento de los textos y para juzgar la validez de las distintas interpretaciones se atiende al débil criterio de su plausibilidad. Contrariamente, Brunschwig (1994:44 ss.), quien aboga por la causa de una historia no filosófica de la historia, procura evitar esta invasión de las preocupaciones filosóficas presente en los textos y autores del pasado. El aplanamiento de los *corpus*, la reducción de la superficie textual y la curiosidad por los conflictos de interpretación son algunas de las estrategias metodológicas que permiten evitar la arbitrariedad de las opciones filosóficas y conferirle a esta actividad un carácter científico e intersubjetivo. Si bien reconoce que en ninguna empresa de conocimiento es posible extirpar estos intereses y presupuestos y que antes bien, éstos son constitutivos de ella, Brunschwig señala que en el marco de la investigación comunitaria e intersubjetiva no es legítimo enrollar al pasado en los propios proyectos filosóficos. Como oportunamente señalo, mis consideraciones metodológicas se aproximan en varios puntos a las perspectivas propuestas por Brunschwig y Wieland.

está en cierto modo fijado no bien se consuma el reparto entre lo que se considera fundamental, rector, esclarecedor, y lo que se considera accesorio, problemático, pasible de ser doblado y acomodado en función del resto”.<sup>20</sup> En la tentativa de comprender lo que la mimesis significa en Aristóteles la exégesis contemporánea acuerda de manera casi incontestable en recortar la superficie textual al dominio de la *Poética* especialmente a sus tres primeros capítulos, y en menor medida al libro VIII de la *Política*. El interés exclusivamente estético que actualmente domina a la investigación histórica determina esta valorización parcial que a su vez, impulsa a no tomar en cuenta otros textos y pasajes en los que Aristóteles también recurre al vocabulario mimético, como por ejemplo: *HA.* 609 b 16, 612 b 18, *Mete.* 346 b 36, *Met.* 1050 b 28, y los pasajes de la *Phys.* II 2 y 8, del *Protrep.* B 13 y 14 y *Mete.* 381 b 6 en los que se enuncia la analogía entre la *téchne* y la *phúsis*. En modo alguno pretendo ni considero posible negar el valor que la *Poética* tiene en la reconstrucción de la significación aristotélica de mimesis. No obstante, entiendo que la consideración de éstos y de otros pasajes puede echar luz sobre el empleo general de este vocabulario en el *Corpus*. La ampliación de la superficie textual permite reevaluar el significado y la función que la mimesis y el grupo de artes que se originan a partir de ella tienen en el pensamiento de Aristóteles. La restricción de la comprensión de la mimesis a la esfera exclusiva de las artes miméticas, y en particular al ámbito de la poética no se corresponde con el pensamiento del filósofo, sino más bien con la concepción moderna de la estética y en especial, con el de su autonomía disciplinaria. En definitiva, no intento ni tampoco puedo escapar aquí de los condicionamientos e intereses que ineluctablemente afectan a toda investigación histórica. Simplemente lo que propongo es adoptar una perspectiva filosófica amplia, *i.e.* que comprenda los diversos usos del vocabulario mimético

---

<sup>20</sup> Brunschwig (1994:58).

inclusive aquellos no referidos a las artes miméticas, con el propósito de esclarecer lo que la mimesis significa en Aristóteles, procurando atender y destacar aspectos de la misma que son actualmente ignorados por la erudición.<sup>21</sup> En tal sentido, cabe destacar que su gran aporte con respecto a la mimesis consiste en haber descubierto su carácter ingénito como habilidad predominantemente humana de aprendizaje mediante la identificación de semejanzas y por ende, de diferencias, a partir de la cual surgen como formas derivadas las artes miméticas. En vistas de ello, intento probar en la primera parte de este trabajo, que el reconocimiento de esta continuidad entre el aspecto connatural de dicha habilidad y las artes miméticas posibilitó que en el marco de las serias objeciones de las que por entonces, éstas eran objeto Aristóteles adoptara una nueva actitud frente a ellas y que le concediera a la música y probablemente, a las restantes artes miméticas una función pedagógica fundamental en su programa político utópico. Otra de las cuestiones centrales que es ignorada por la literatura especializada actual es la posible significación que el principio aristotélico conforme al cual las artes imitan a la naturaleza tiene para la comprensión de la mimesis “artística”. Como se sabe, durante siglos este principio ha sido el eje en torno al cual se estructuró la recepción de la mimesis aristotélica, puesto que él dominó tanto la reflexión filosófica sobre los productos del hacer humano como las preceptivas estéticas sobre la producción artística hasta el siglo XIX. Completamente ajeno al interés primariamente estético de la exégesis, actualmente el principio es visto como una amenaza que atenta contra la singularidad del arte. A pesar de esta actitud generalizada por parte de los estudios históricos y sistemáticos contemporáneos, en la segunda parte del trabajo rescato el valor de este principio, que si bien fue formulado por Aristóteles en relación a

---

<sup>21</sup> Entre las interpretaciones más recientes sobre la mimesis en Aristóteles se encuentra la de Veloso (2004), quien en su libro *Aristóteles Mimético* adopta una perspectiva extremadamente amplia y abarcadora, en la medida en que la mimesis es presentada como la solución a la que Aristóteles apelaría para dar respuesta a los más diversos problemas gnoseológicos, ontológicos y metafísicos de su pensamiento.

todas las artes (miméticas y no-miméticas), su aplicación a este último grupo permite esclarecer cuál es la función de ellas respecto al fin que la naturaleza ha establecido para el hombre.

Uno de los grandes problemas metodológicos que plantea el estudio de la mimesis en Aristóteles está dado por la compleja historia cultural de este concepto, la cual está indisolublemente unida a él. Cualquier intento de aproximación al tema está ineludiblemente mediatizado por este complejo legado y por tal razón, es necesario que el mismo forme parte de su estudio.<sup>22</sup> Este problema metodológico se plantea de manera notoria a la hora de traducir el término “mimesis”. Toda traducción -ya sea como imitación, como representación, como expresión, como actualización, etc.- revela el vínculo indisoluble con la forma implícita de conceptualizar el término, la cual está a su vez, determinada por la historia de su recepción. Más importantes que las reapropiaciones conscientes que sólo configuran una de las facetas de su tradición, la mimesis por vía de la imitación pertenece a aquellos entramados conceptuales de los que nos valemos incluso en el lenguaje de nuestro trato cotidiano con el mundo.<sup>23</sup> La impronta y la influencia que la imitación ha ejercido y todavía ejerce en las lenguas vernáculas son indiscutibles. Aún cuando se reconozca el peligro que el empobrecimiento semántico del uso moderno supone en relación a sus raíces clásicas, el vocabulario de la imitación sigue siendo dominante incluso en el debate académico. Por su parte, quienes se inclinan por el vocabulario de la representación enfrentan no menos problemas.<sup>24</sup> Como acertadamente señala Woodruff, en la filosofía moderna la representación es un concepto tan complejo como lo era la mimesis para el pensamiento

---

<sup>22</sup> Tal como asegura Aubenque (1994:31), no hay filosofía sin una *Wirkungsgeschichte*, i.e. sin prolongamientos ya que estos prolongamientos *son* la filosofía misma.

<sup>23</sup> Retomo aquí lo dicho por Wieland (1988:6) en relación a la actualidad de la filosofía antigua.

<sup>24</sup> Brogan (1993:1037-9).

clásico por lo cual, esta traducción no aporta claridad para su comprensión.<sup>25</sup> En vistas de las dificultades señaladas y con el objeto de destacar la inconmensurabilidad conceptual e histórica, que nos separa de cualquier intento de comprensión originaria (si es que acaso ello fuera posible), es preferible mantener el término en su lengua original. Sin embargo, a la hora de traducir las fuentes textuales y explicar formas verbales conjugadas y sustantivadas de *mímesis* y de su familia de palabras no es posible mantener esta limitación. Además, una traducción aunque sea tentativa nos ofrece una idea aproximada de cuál sería el significado de *mímesis* en las lenguas modernas. A la luz de *Poet.* 4 -capítulo que es decisivo para la comprensión general de la obra y en particular, para entender la significación aristotélica de la mimesis- entiendo que en los casos en que el filósofo emplea esta familia de palabras, para referirse a la mímica gestual y verbal como habilidad innata de aprendizaje es legítimo traducir *mímesis* como “imitación”. Aunque se alegue que es casi imposible eliminar la idea de copia o duplicación falsa que la imitación ha adquirido, ella debe ser extirpada de todo estudio especializado de la mimesis. La diversidad de los empleos atestiguados en el *Corpus* requiere analizar la argumentación y el contexto en los que el filósofo emplea este vocabulario con el propósito de determinar cuál es la traducción más adecuada en cada caso. De cualquier modo, todas las traducciones aquí propuestas destacan la idea de semejanza que está presente en todos los empleos que Aristóteles hace del mismo.

La presente investigación se divide en dos partes principales, y cada una de ellas se compone a su vez, de dos capítulos. Como he anticipado, la primera parte está dedicada a la consideración de la habilidad y de las artes miméticas como formas de aprendizaje. A partir de un rastreo de los principales usos del vocabulario mimético atestiguados en la *Poética*, en el primer capítulo me dedico a investigar qué es lo que

---

<sup>25</sup> Woodruff (1992:90).

Aristóteles entiende por “mimesis” a lo largo de la obra. En el segundo capítulo analizo el valor pedagógico que en los dos últimos libros de la *Política*, le reconoce en general a la mimesis y en particular, la singularidad que le atribuye a la mimesis musical. En la segunda parte me dedico a indagar el empleo del vocabulario mimético en el resto del *Corpus*, *i.e.* aquellos usos no referidos a las artes miméticas y que a mi entender, permiten esclarecer la significación general de este concepto, y comprender mejor su empleo en relación a ese grupo de artes. En el capítulo tres, analizo diversos empleos del vocabulario mimético atestiguados en distintas obras en la que el filósofo se dedica a la investigación natural, y que revelan la importancia que este vocabulario tiene en dicho ámbito. El cuarto y último capítulo responde a la exigencia metodológica antes referida según la cual, es preciso comprender un concepto medular como es el de mimesis a la luz de la historia de su recepción. Finalmente, el apéndice está dedicado a la consideración de la innegable actualidad que la mimesis aristotélica tiene en la reflexión filosófica sistemática sobre el arte.

Primera Parte

*La habilidad mimética y las artes miméticas como formas de aprendizaje*

## Capítulo 1

*Mimesis en Poética*

A través del vocabulario mimético, Aristóteles construye los cimientos de la poética y en general, de las artes miméticas. Mimesis y su familia de palabras constituyen el núcleo conceptual en torno al cual organiza la *Poética*. A lo largo de la obra, el filósofo no define ni explica de manera expresa lo que entiende por este concepto, pero a través del análisis de los tres criterios de diferenciación de las artes miméticas, de la consideración del carácter causal que tiene la habilidad mimética y de la definición de los distintos géneros poéticos, Aristóteles delimita el ámbito general al que pertenecen tales artes, y en particular, el arte poético. Mediante el análisis de los empleos que considero más significativos en la *Poética*, en el presente capítulo intento elucidar qué es lo que el filósofo entiende en general por “mimesis” y en particular, en cuanto que caracteriza a una determinada actividad productiva. Por lo tanto, el presente capítulo está organizado en cinco secciones: en la primera, analizo los empleos atestiguados en los tres primeros capítulos de la obra; en la segunda sección, me dedico a investigar las dos causas naturales que -según afirma el filósofo en *Poet.* 4- dan origen a la poética y de manera general, a las restantes artes miméticas; en la tercera parte, a partir de la comparación entre la poesía y la historia en *Poet.* 9 procuro esclarecer en qué consiste la actividad propiamente mimética del poeta en contraste con otras formas discursivas no miméticas; en la cuarta, me ocupo del carácter preponderantemente dramático de la mimesis establecido en *Poet.* 24 y su relación con el criterio de distinción por el modo propuesto en *Poet.* 3; finalmente, en la última sección, analizo las implicancias que tiene la consideración de los objetos miméticos presentada en *Poet.* 25 (1460 b 8-11).

### 1.1. Las artes miméticas y sus criterios de diferenciación:

#### *La mimesis como género de las artes miméticas.*

Los tres primeros capítulos de la *Poética* son fundamentales para esclarecer el significado y la función que el vocabulario mimético desempeña a lo largo del tratado pues, a pesar de que Aristóteles no ofrece allí -ni en ninguna parte de la obra, ni del *Corpus-* una definición de lo que mimesis significa,<sup>26</sup> *es en estos tres primeros capítulos en los que se constituye como concepto fundacional de las artes de las que la obra se ocupa.*<sup>27</sup> Razón por la cual, para comprender su significación es preciso analizar de manera detallada el empleo de este vocabulario en dichos capítulos.

Es bien sabido que entre los escritos acroamáticos de Aristóteles, la *Poética* es el más desarticulado e inconcluso ya que en él abundan digresiones, interrupciones y lagunas.<sup>28</sup> Esta es una de las razones fundamentales que ha determinado el constante

---

<sup>26</sup> Para Veloso (2004:114-5) no es fortuita la desatención de Aristóteles respecto a la noción central de *Poética*, i.e. *mimesis*, pues más allá de la valorización que le otorga en ciertos pasajes especialmente en *Poet.* 4 y del empleo tácito que hace de dicha noción, su actitud revela -a juicio del autor- *un descuido general por la cuestión.*

<sup>27</sup> El término griego *téchne* refiere primariamente al arte, la habilidad o la producción manual y por extensión, a los productos de ésta. Pero Aristóteles le confiere al término una significación propia en su pensamiento en la medida en que lo sitúa en una posición intermedia entre la experiencia y la ciencia en la jerarquía epistemológica presentada al comienzo de la *Metafísica* I 1, y que lo diferencia de la acción (*EN* 1140 a 1-8). Asimismo, como una forma determinada del devenir se contraponen al devenir natural. A lo largo del presente trabajo, traduzco indistintamente el término como “técnica”, “habilidad” o “arte” según considere más adecuado en cada caso. Sin embargo, ello no significa que las vincule ni a la moderna concepción instrumental de la técnica, ni a las bellas artes tal como las clasificara Batteaux en 1746. Más adelante en el capítulo 4 me ocupo de la relación que para Aristóteles existe entre las artes (*téchnai*) y la naturaleza (*phúsis*). Cfr. Liddell-Scott (1940: *ad loc.*); Bailly (1993:1923); Bartels (1965:275-6).

<sup>28</sup> Respecto a la tradición manuscrita, actualmente se reconoce que son cuatro los testigos que permiten establecer de manera autónoma el texto de la *Poética*. De los treinta y un manuscritos griegos disponibles, sólo dos son los más significativos. El *Parisinus gr.* 1741 (al que se lo identifica con la letra A), es el más antiguo de los manuscritos griegos ya que ha sido fechado -a través de indagaciones paleográficas- hacia fines del siglo X, aunque se desconocen las circunstancias en que llegó a Italia probablemente en la segunda mitad del siglo XV. Es revelador el hecho que este manuscrito contiene también la *Retórica* de Aristóteles, puesto que ambas obras comparten un destino común desde la edición de Andrónico, y ambos tratados fueron publicados por primera vez en volumen colectivo conocido como *Rhetores Graeci* en 1508 por la imprenta veneciana de Aldo Manuzio. Por su parte, el *Riccardianus gr.* 46 (al que se lo suele identificar con la letra B) data del siglo XIV y se desconoce todo acerca de su historia, ya que fue reencontrado a fines del siglo XIX. Sólo estos dos manuscritos griegos son los testigos competentes y recíprocamente independientes para establecer la transmisión (*parádoxis*) del texto. Los otros dos testigos tienen un carácter indirecto puesto que su lengua no es el griego. La traducción medieval latina de

proceso de relectura y de reescritura, al que la obra ha dado lugar desde la segunda mitad del siglo XV.<sup>29</sup> La ambigüedad característica de la obra así como su carácter fragmentario han posibilitado la formulación de los más variados juicios interpretativos y alimentado los más diversos intereses críticos y literarios.<sup>30</sup> La obra se caracteriza por un estilo conciso y breve, que se manifiesta desde el comienzo de la misma.<sup>31</sup>

“Hablemos acerca de la *poética* (*poietikês*) *en sí* (*autês*) y de las especies (*eidôn*) de la misma, respecto a la potencia/efecto (*dúnamin*)<sup>32</sup> que cada una tiene, y de cómo es preciso estructurar (*sunístasthai*) las tramas (*toûs*

---

Guillermo de Moerbeke -de la que se ignora todo sobre su historia pues, recién en 1953 se estableció que la misma era obra de éste- es fechada en el año 1278. Por otra parte, la traducción árabe de Abu Bišr fue realizada en el siglo X a partir de una traducción siríaca (actualmente perdida) por lo cual, su testimonio es doblemente indirecto. Cfr. Lobel (1933:1, 6, 48); Conley (1994:217); García Yebra (1992:24); Watt (1994:243); Janko (1998:104-6); Chichi-Suñol (2008:80-2).

<sup>29</sup> “At the very least, therefore, we need to recognize that *the work’s own character*, despite the many difficulties it has always posed for interpreters, *lends itself with peculiar force to use (and abuse) in urgent, continuing disputes about the nature, form, and value of literature.*” Halliwell (1999c:4). *Las cursivas son mías.*

<sup>30</sup> Estos rasgos han motivado a algunos intérpretes a apelar a la extirpación como estrategia metodológica para salvar la coherencia del texto. Justamente ese es el eje central de la tesis doctoral de Daniel de Montmollin (1951). Aunque en menos medida, también Else (1957) suele apelar a la extirpación; de hecho, omite la consideración de los capítulos dedicados a la *léxis*. A mi juicio, los esfuerzos deben concentrarse en hallar significado al texto existente pues, como acertadamente señala Lucas (1968:XI): “attempts to recover an original *Poetics* by stripping off later additions *rest on the assumption, which may not be true, that the original Poetics is still there.*” *Las cursivas son mías.*

<sup>31</sup> Düring (1990:262) asegura que por la brevedad y la riqueza de sus ideas, el panorama que Aristóteles presenta en la *Poética* sobre la evolución del arte poético “no tiene paralelo en el resto del *Corpus*.” Por su parte, Heath (1996:vii) señala que la *Poética* contiene muchos pasajes que son más oscuros que lo que usualmente lo son las obras conservadas. Sobre el estilo de la obra, Halliwell (1987:69) dice que el problema más grande que enfrentan muchos de sus lectores actuales reside en la inevitable falta de simpatía con el espíritu de la empresa de Aristóteles: “The work’s very first sentence is likely to reveal the problem at once, by the characteristic confidence which it shows in the rational, methodical and objective character of the philosopher’s quest for a comprehension of poetry and its values”. En contraste con esta perspectiva, Halliwell señala que el lector moderno -influido por el legado romántico- concibe a la actividad poética como una cuestión de expresión profundamente subjetiva y que difícilmente puede someterse al análisis discursivo.

<sup>32</sup> Los intérpretes discuten sobre el significado de *dúnamin* en 1447 a 9. Hay quienes niegan que este empleo se relacione con la distinción aristotélica *dúnamis-enérgeia* y prefieren entenderlo como un uso no técnico, *i.e.* como el efecto que producen cada una de las especies poéticas y por ello, lo asocian al *érgon* de éstas, *v.gr.* Lucas (1978:53 *ad loc.*); Else (1957:8); Barbero (2004:33 n.50); Heath (1996:3 *ad loc.*). Por su parte, Halliwell (1999:29 *ad loc.*) traduce el término como “capacidad” y García Yebra (1992:243 n.3) se inclina por “potencia”. No considero adecuadas las traducciones propuestas por Schlesinger (1977:35) quien traduce el término como “significado”, ni la de Capelletti (1990:1 n.3) quien habla de “virtud”, Butcher (1951:7 *ad loc.*) traduce “the essential quality”. Por mi parte, creo que este empleo de *dúnamis* refiere a la potencialidad de cada una de las especies poéticas y por ende, a su efecto.

*múthous*) si se tiene la intención de que *la poesía* (*hē poíēsis*) resulte bien/bellamente (*kalôs*), además de cuántas y cuáles son sus partes, de igual manera también acerca de las otras cosas que son propias de la misma investigación, comenzando conforme a la naturaleza (*katà phúsin*), primero a partir de las cosas primeras.” (*Poet.* 1447a 8-13)

En estas primeras líneas, el filósofo se limita a enunciar el tema de su investigación, *i.e.* la *poética* y las *especies* de la misma (1447 a 8), refiere a las potencialidades o efectos de estas últimas, además de presentar aspectos formales (1447 a 10-11) y prescriptivos (1447 a 9-10) del hacer poético. Como señala Else, esta presentación inicial produce cierta sensación de brusquedad, que contrasta con las afirmaciones generales con las que Aristóteles usualmente inicia sus tratados, y que muestran la relación entre el campo de estudio y otras clases o niveles de conocimiento. A pesar de que en la *Poética* Aristóteles no toma como punto de partida de la investigación una creencia común, considero que puede resultar fructífero -a medida que avance la presente indagación- intentar establecer cuál podría ser el *éndoxon* que hipotéticamente introduciría a la obra, lo cual se relaciona estrechamente con su concepción general de la poética y en general, de las artes miméticas.<sup>33</sup> Por otra parte, este *incipit* concluye con una indicación metodológica a través de la cual, el filósofo establece la correspondencia entre el orden discursivo y conceptual pues, señala que es preciso comenzar (*arxámenoi*) el discurso en primer lugar (*prôton*), por las cosas que

---

<sup>33</sup> Como asegura Chichi (1996:66), lo *éndoxon* “habría expresado la creencia basada en cierto acuerdo mayoritario que, como tal, habría sido portador de cierto saber presuntivo justificado de hecho pero reconocible colectivamente.” *Las cursivas son de la autora.*

son primeras (*apò tòn pròton*) conforme a la naturaleza (*katà phúsin*) del asunto.<sup>34</sup> Mediante esta fórmula anuncia que en su exposición primeramente, se ocupará de las cosas concernientes al tema en cuestión que son primeras, *i.e.* los principios generales de las artes miméticas. A la luz de la organización y disposición de los primeros cinco capítulos de la *Poética*, estos principios se corresponden con los tres criterios de diferenciación de tales artes, el establecimiento de las causas naturales de la poética, y la descripción de la evolución y el desarrollo *histórico* de las distintas especies poéticas.<sup>35</sup> Como señala Düring, el análisis estructural que suele caracterizar a la metodología de la investigación aristotélica supone que el filósofo previamente dispone de grandes acervos de material sobre la cuestión de la que se ocupa, lo cual resulta particularmente manifiesto en su consideración de la tragedia.<sup>36</sup>

Luego de la presentación inicial del tema y de la enunciación de la metodología a emplear para su estudio, Aristóteles utiliza por vez primera en la obra, el vocabulario mimético:

---

<sup>34</sup> En distintas obras del *Corpus* es posible hallar esta fórmula expresada de maneras más o menos diversas, *v.gr.* en *SE*. 164 a 21 emplea exactamente la misma enunciación que en *Poet.* 1447 a 12-13: “*arxámenoi katà phúsin pròton apò tòn pròton*”. Asimismo, resultan muy similares las formulaciones de que aparecen en *PA*. 646 a 3-4 y *EE*. 1217 a 18.

<sup>35</sup> Entre los comentaristas no hay acuerdo sobre aquello a lo que Aristóteles refiere mediante la expresión *pròton apò tòn pròton*. Else (1957:10) asegura: “The *pròta phúsei* are the universal or general as against the particular, the intelligible as against the sensible, the cause as against the caused. Thus in saying ‘let us begin with the first things’ Aristotle is saying ‘let us begin with the *causes* of poetic production, its universal, generic elements’. The point of view, then, under which we approach the subject, is *art as cause*.” El autor subraya la relación entre la formulación de la *Poet.* y la de *PA*. (646 a 3-4), en donde Aristóteles emplea la expresión para referirse a la discusión de las causas y en particular, a la causa final. A juicio de Else, lo mismo ocurre en la *Poética*: “we shall see that the generic character of the poetic art, *i.e.* *imitation*, it is also its *final cause*, and that the first five chapters are in fact a discussion of the causes of *poietiké*”. Incluso el vínculo entre ambas obras abonaría la hipótesis de Else (1957:11) sobre una datación temprana de la *Poética*. Para Barbero (2004:35 ss.) esta fórmula es un *shifter* de organización del discurso y a su vez, indica la jerarquía implicada en el ordenamiento conceptual. Según este autor, el desarrollo del tratado sigue el orden natural del conocimiento humano por lo cual, la *Poética* reconoce como punto de partida un concepto suficientemente universal, capaz de subsumir las diversas especies poéticas. Esta perspectiva metodológica es lo que -a juicio de Barbero (2004:40)- redundaría en una evidente restricción del tratamiento teórico. Por su parte, Halliwell (1989:152) señala que los primeros principios de los que parte la poética son concebidos como elementos de un sistema coherente. *Las cursivas son mías.*

<sup>36</sup> Düring (1990:48-50).

“La épica (*epopolia*), la poesía trágica (*he tēs tragoidias poiēsis*), la comedia, la ditirámica (*he dithurambopoietikē*) y la mayoría (*he pleīste*)<sup>37</sup> de la aulética<sup>38</sup> y de la citarística todas son/resultan ser (*tugchánousin oūsai mimēseis*) mimesis en su conjunto (*tò súnolon*).<sup>39</sup>” (1447 a 13-15).

A través de esta enumeración, que no es completa sino más bien ilustrativa pues, incluye las formas poéticas<sup>40</sup> más importantes y representativas de la época,<sup>41</sup> Aristóteles señala aquello que es común a las *especies* poéticas en su conjunto, *i.e.* la mimesis. La principal dificultad reside en el hecho de que esta enumeración no constituye una definición en sentido estricto.<sup>42</sup> Esta primera aparición del vocabulario

<sup>37</sup> Si bien resulta complejo comprender la restricción que Aristóteles aplica a la *aulética* y a la *citarística*, en todo caso ella revela que algunas formas de dichas artes no estarían subsumidas en esta enumeración, puesto que no comparten su rasgo común, *i.e.* no son mimesis. En este sentido, Lucas (1978: 55 *ad loc.*) señala que la única división natural es aquella que existe entre la música que no es acompañada por palabras (*psilē mousikē*) y el uso de estos instrumentos (el *aulós* y la cítara) para acompañar la poesía lírica. Sin embargo, teniendo en cuenta el estrecho vínculo que existía en Grecia entre la música y la palabra, el empleo del *he pleīste* parece sugerir que no toda la música era considerada mimética.

<sup>38</sup> El término *aulós* refiere a la flauta y en general, designa a todo instrumento de viento. Se sabe que durante las Guerras Médicas la ejecución de este instrumento -que a la vez, ha apasionado e intrigado a los atenienses- se hizo tan popular que como atestigua Aristóteles en *Pol.* VIII (1341 a 34-35): “la mayoría de los hombres libres sabía tocarlo.” La teoría musical damoniana determinó el abandono del *aulós*. En cuanto a la traducción del término, sigo la propuesta de García Yebra (1992:127 *ad loc.*). Cfr. Moutsopolulos (1959:179; 196).

<sup>39</sup> Cfr. Lucas (1978:55 *ad loc.*); Else (1957:13); Barbero (2004:45-46 n.101).

<sup>40</sup> Según García Yebra (1992: 245 n.13) en esta enumeración Aristóteles no se limita a las especies de la poética en la medida en que: “Ni la aulética ni la citarística, ni la que pudiéramos llamar siríngica, ni tampoco la danza, son especies de la poética, porque ninguna de ellas usa como medio para la imitación el lenguaje”. Ésta es una interpretación restringida de la poética y de sus especies por cuanto que las especies poéticas que García Yebra admite como poéticas, *i.e.* tragedia, comedia y ditirámica emplean también otros medios además del lenguaje. Cfr. las objeciones que Barbero (2004:50 n.116) hace a la interpretación propuesta por García Yebra.

<sup>41</sup> Lucas (1978:54-5 *ad loc.*) señala que salvo el caso de la épica (la figura de Homero obligaba a ocuparse de ella), las otras tres formas artísticas aún se producían en gran cantidad en la época de Aristóteles. Las formas líricas no corales estaban por entonces, prácticamente en extinción. Cfr. García Yebra (1992: 244-5 n.11-12).

<sup>42</sup> De manera prácticamente unánime se reconoce en la literatura especializada la ausencia de definición del término, *v.gr.* Halliwell (1986:122); Barbero (2004:47-8); Veloso (2004:15). Sólo Ricoeur (1977:63) sostiene que en este pasaje de la *Poética* habría una definición, no por género y diferencia sino por enumeración. Si bien en un trabajo más reciente, Ricoeur (1994:220) atenúa esta posición inicial, sin embargo mantiene sustancialmente su interpretación.

mimético en la *Poética* -en el contexto de una enumeración que parece casi circunstancialmente enunciada<sup>43</sup>- plantea problemas medulares para la interpretación de lo que este término y su familia de palabras significan no sólo en esta obra sino en todo el *Corpus Aristotelicum*. El problema fundamental reside en si Aristóteles circunscribe aquí o no un género, *i.e.* el género de las artes miméticas, y si a su vez, éste estaría subsumido en el género más amplio de las artes productivas; estrechamente ligada a esta cuestión subyace la problemática y difícil tarea de determinar la imprecisa relación que tácitamente establece entre *mímesis* y *poiésis*. Asimismo, se discute sobre el procedimiento metodológico a través del cual, el filósofo delimitaría este género y sus especies. En primer lugar, llama la atención la expresión que Aristóteles emplea para introducir el vocabulario mimético, *i.e.* *pâsai tugchánousin oûsai miméseis* (47 a 15-16). A pesar de que hay quienes de manera verosímil entienden que *tugchánō* simplemente funciona como sinónimo del *eisín*, algunos comentaristas consideran que mediante la enunciación de algunas de las especies poéticas, Aristóteles evita el problema teórico de determinar la esencia de la poética; otros vinculan esta expresión a la metodología heurística empleada en los tratados biológicos; también están quienes encuentran en ella una voluntad de no compromiso por parte del filósofo.<sup>44</sup> A mi

---

<sup>43</sup> Según Else (1957: 15 n.56) ni los componentes de la lista ni el orden de los mismos tienen un carácter filosófico. Esto no resulta por sí mismo evidente, pero teniendo en cuenta el estilo de la frase parece plausible la explicación que Else ofrece sobre las condiciones hipotéticas de su enunciación: "If you have stopped any Athenian on the street in the middle of the fourth century and asked him to name the chief kinds of poetry, he would have scratched his head and said, 'Well, let me see, there's epic, of course <he would be thinking chiefly of Homer>, and tragedy and comedy, and the dithyramb <Sappho and Pindar would hardly come to his mind>, and, oh yes, maybe flute and lyre music -at least most of it...'"

<sup>44</sup> En su comentario, Lucas (1978:55 y 59 *ad loc.*) señala que esta expresión es simplemente un sinónimo del *eisín*. En cambio para Else (1957:13) no se trata simplemente de una variante estilística del *eisín* sino que antes bien, esta expresión sugiere la supresión tácita de un problema teórico: "Aristotle seems here to be leaving the theoretical question of the essence of *poietiké* to one side and getting on with the more practical task of reminding the student which arts he (and presumably, any Greek-speaking person) would in fact recognize as branches of imitation." Según Barbero (2004:46 esp. n.103), el contexto donde el vocabulario mimético hace su epifanía revela que la perspectiva que Aristóteles adopta aquí es la de un naturalista. Según el autor, esta formulación atestigua un abordaje heurístico ya que en sus tratados, Aristóteles usualmente emplea esta expresión para señalar una comprobación empírica. El recurso al verbo *tugchánō* se vincula al procedimiento metodológico que Aristóteles emplea en otros tratados, en los que "resulta práctica usual la observación de los conjuntos configurados por individuos donde es posible

entender, esta expresión meramente sugiere que no se trata de una enumeración completa de las especies poéticas.<sup>45</sup> Más allá de esta singularidad estilística, su finalidad es destacar el hecho de que la *mimesis* es el género al que pertenecen las especies poéticas mencionadas, y en general, las artes miméticas. Los comentaristas adoptan posiciones muy diversas respecto a la cuestión de si la *mimesis* constituye o no un género, pero de manera esquemática pueden identificarse dos posturas antagónicas, a saber: por un lado, están quienes mayoritariamente consideran que Aristóteles delimita aquí un género y en razón de lo cual, restringen su consideración de la *mimesis* al grupo de artes bajo cuyo género son subsumidas, excluyendo expresa o tácitamente cualquier otro aspecto de la misma que no refiera a ese grupo de artes;<sup>46</sup> por otra parte, hay quienes entienden que en la *Poética* Aristóteles no delimita en sentido estricto un género y que los diversos empleos del término atestiguados en el *Corpus*, v.gr. referidos a otros animales, o a otros entes naturales corruptibles e incluso al movimiento de los mismos, impiden hablar de un género de los imitadores.<sup>47</sup> *Si bien es cierto que a lo*

---

advertir las diversas variantes de un determinado fenómeno, el reconocimiento de tales conjuntos como integrantes de un mismo género, que ha podido determinarse precisamente por el reconocimiento de un rasgo común a todos, y, posteriormente, el recurso al análisis a fin de especificar las causas que determinan las variantes específicas de cada uno de los *eidē*". En este sentido, Barbero afirma que se trata de un modalizante débil, i.e. que sirve para señalar una comprobación, que no es taxativa ni casual, sino obtenida a partir de la observación, v.gr. HA. 490 b 31 y 491 a 7ss. Para Veloso (2004:119 n.100) esta expresión probablemente denota una voluntad de no compromiso por parte de Aristóteles.

<sup>45</sup> Pues, como es bien en algunos casos, el verbo *tugchano* se desvincula de la idea de azar y funciona como sinónimo de *eisi*. Cfr. Smith (1984: 467 ad 2096 a, c-d).

<sup>46</sup> Tanto en las obras de carácter general, v.gr. Reale (1985:125-6) y Düring (1990:267), como en la literatura más especializada se presenta como canónica la interpretación conforme a la cual, Aristóteles delimita en *Poet.* I el género de las artes miméticas y por ende, sus diversas especies, i.e. la poética, las artes visuales y las artes musicales. Así por ejemplo, Halliwell (1987:70-1) que ella es "the common feature of the group of arts to which poetry belongs". Cabe señalar que las artes miméticas son una forma de *poiesis* y por ende, pertenecen al género más amplio de las artes productivas.

<sup>47</sup> Para Veloso (2004:73-77), la *Poética* es principalmente un tratado de mimética, razón por la cual declara su perplejidad no sólo ante el hecho de que Aristóteles en ningún momento define la materia en cuestión, i.e. la *mimesis*, sino fundamentalmente ante la benevolencia de los comentaristas sobre este silencio. A pesar de esta crítica inicial, luego él mismo se suma a la "benevolencia" de aquellos: "Sejamos pois bondadoso nós também -pelo menos por enquanto- deixemos passar essa falta de definição de *mimesis*". Para Veloso, Aristóteles no circunscribe aquí un género de los imitadores, por cuanto que la noción de *mimesis* plantea "uma infinidade de problemas, que transcende o estrito âmbito da *Poética*". En este mismo sentido, agrega que: "No uso aristotélico da família de *miméomai*, o fato de imitar reúne, por exemplo, os outros animais ou os entes naturais corruptíveis em geral, assim como o movimento retilíneo dos mesmos (GC II 10, 337 a 1-7). Baseados no que, então, devemos excluí-los do gênero dos imitadores?" *Ibid.*, p. 119. *Las cursivas son mías.*

*largo de la obra, Aristóteles se ocupa principalmente de la poética y en especial, de una de sus especies, i.e. de la tragedia, en el texto existen indicios que muestran que las investigaciones llevadas a cabo en ella presuponen y remiten al género de las artes miméticas. A diferencia de las dos posturas anteriormente descritas, considero que aceptar el hecho de que la mimesis constituye un género bajo el cual un grupo de artes puedan ser subsumidas no implica que la consideración del término deba restringirse a ese grupo de artes,<sup>48</sup> ni tampoco que este reconocimiento sea incompatible con el empleo y la aplicación del término en otros ámbitos.<sup>49</sup> En definitiva, no encuentro contrariedad alguna en incluir a las artes miméticas en el ámbito general de las artes productivas y al mismo tiempo, reconocer la significación más amplia de esta familia de palabras en el resto del *Corpus*.<sup>50</sup>*

El primer indicio de que desde el comienzo de la *Poética*, Aristóteles supone una delimitación genérica es posible hallarlo en la enunciación misma del tema de la obra, *i.e. Perì poiētikēs autēs te kai tōn eidōn autēs* en 1447 a 8. Aún cuando el término *poiētikēs* refiere a todo el campo de las artes productivas y al hacer en general, el filósofo parte aquí de un sentido limitado del mismo, circunscrito al hacer poético y a sus especies, y nada dice sobre la relación entre ambos, lo cual determina la dificultad de precisar la relación que existe entre *mímesis* y *poiēsis*.<sup>51</sup> Ciertamente, a través del empleo del primer *autēs* en la línea 1447 a 8 el filósofo enfatiza el contraste entre la

---

<sup>48</sup> *Contra* Halliwell (1987; 2002).

<sup>49</sup> *Contra* Veloso (2004).

<sup>50</sup> En tal sentido, no me parece claro lo afirmado por Veloso (2004:120): “*Seria pelo menos estranho que alguém que alhures afirma que ‘a técnica imita a natureza’ -a prescindir do significado exato que se queira dar aos termos em questão- pretendesse que mimesis sirva a definir certas atividades produtivas.*” *Las cursivas son mías.*

<sup>51</sup> “*poiētikēs* is assumed in its special, colloquially given sense of poetic art, and we plunge immediately into the discussion”. Else (1957:3).

consideración genérica de la poética y la de sus especies.<sup>52</sup> En este mismo sentido, al afirmar que las especies poéticas *en su conjunto* (*tò súnolon*, 1447 a 16) son mimesis, tácitamente sugiere que éste es el género más amplio al cual pertenecen.<sup>53</sup> Asimismo, resulta revelador el hecho de que seguidamente presenta un triple criterio de diferenciación que se aplica no sólo a las especies poéticas mencionadas (a las cuales, Aristóteles alude mediante el *allélon* de la línea 16), sino en general a todas las artes miméticas:

“difieren (*diaphérousi*) unas de otras (*allélon*) en tres <aspectos> (*trisín*), en el imitar o con medios diversos (*tôî en hetérois mimeîsthai*), o cosas diversas (*tôî hétera*), o de maneras diversas (*tôî hetéros*) y no del mismo modo” (*Poet.* 1447 a 16-18).

Esta segunda aparición del vocabulario mimético en la obra destaca el valor que la mimesis tiene como género común de las artes miméticas, en la medida en que es a partir de los diversos medios, objetos y modos en que se realiza la actividad mimética (*mimeîsthai*), que Aristóteles las distingue. Con la presentación de estos tres criterios, el Estagirita concluye lo que podría entenderse como la introducción general de la obra (1447 a 8-18), para dedicarse en el resto del capítulo 1 y en los dos capítulos siguientes, a la consideración detallada de cada una de las formas de diferenciación.

<sup>52</sup> Cfr. Lucas (1978: 53 *ad loc.*); Else, *ibid.* Contra esta interpretación se pronuncia Düring (1990:262-3), para quien el término delimita a la “poesía como arte”.

<sup>53</sup> Al respecto, Halliwell (1987:70) asegura: “Although the *Poetics* is devoted to poetry, the first chapter indicates that *Ar. possessed at least the outlines of a theory of the mimetic arts in general* –music, painting, sculpture, dancing, poetry and certain vocal arts...The *Poetics* therefore *broadly anticipates the latter systems of the ‘fine arts’ elaborated especially in the eighteen century...*” *Las cursivas son mías.*

1.1.1. Los medios de las artes miméticas.

En primer lugar, Aristóteles presenta los distintos medios que emplean los hombres que se dedican a cada una de las artes miméticas:

“Pues, tal como (*hósp̄er ḡar*) algunos (*tines*) imitan (*mimoúntai*) representando (*apeikázontes*) muchas cosas con colores (*chrómasi*) y con figuras (*schemási*) (unos, por habilidad (*dià téchnes*) y otros (*héteroi*), por costumbre (*dià sunethías*))<sup>54</sup>, mientras que otros con la voz (*dià tēs phonēs*), así también (*hoútō kan*) en todas las artes mencionadas (*taís eireménais téchnai hápasai*) <quienes se dedican a ellas> producen *mimesis* (*poioúntai mímesin*) con ritmo (*en ruthmōi*), lenguaje/discurso (*lógoi*) y armonía (*harmoníai*), pero con éstos separadamente (*choris*) o habiendo sido combinados (*memigménois*), por ejemplo: empleando sólo armonía y ritmo, el arte de la aulética y el de la citarística, y si algunas otras son/resultan ser (*tugchánōsin oúsai*) semejantes en cuanto a la potencia, como el arte de las siringas; el arte de los danzantes, con el ritmo mismo separado de la armonía (pues, también esos <los danzantes> a través de ritmos figurados/gesticulados (*schematizoménon*) imitan (*mimoúntai*) caracteres (*éthe*), emociones (*páthe*) y

---

<sup>54</sup> Mediante esta oposición, Aristóteles enfatiza el carácter técnico de las artes tratadas en la *Poética*.

acciones (*práxeis*). El arte<sup>55</sup> que sólo emplea palabras desnudas/prosa (*toís lógois psiloís*), o (ἐ) versos (*toís métrois*) y a éstos, sea mezclados unos con otros, sea con una sola clase, ocurre que hasta ahora carece de nombre (*anónumoi*)”. *Poet.* 1447 a 18 - 47 b 9

En modo alguno, considero que el orden del tratamiento en estos tres primeros capítulos sea jerárquico y que Aristóteles empiece por el menos importante de los elementos del arte poético. Pues, el estudio de los medios plantea en cierto sentido más dificultades que el estudio de los objetos y del modo.<sup>56</sup> Antes bien, en este ordenamiento puede observarse una progresiva reducción del nivel de generalidad en cuanto al ámbito de aplicación de cada uno de los criterios de diferenciación, ya que - como veremos- el primero se aplica a todo el género de las artes miméticas, mientras que los otros dos (especialmente, el último) sólo a algunas de sus especies. Como se ha dicho recientemente: “Aunque sea el más descuidado, el primer elemento es la clave de todo”.<sup>57</sup>

Al igual que en 1447 a 16-18, en donde presenta los tres criterios de distinción de las artes miméticas, Aristóteles parte aquí nuevamente de una triple división, puesto que distingue a las artes (*téchnai*) según los tres tipos de medios a través de los cuales los hombres que se dedican a ellas realizan la mimesis (*mimoúntai*, 47 a 19), a saber: a) con colores y figuras; b) con la voz; c) con ritmo, lenguaje y armonía, y éstos a su vez, pueden emplearse separadamente o combinados. Resulta significativo que comience el

<sup>55</sup> Adhiero a la supresión de <epopoía> en la línea 47 a 28 propuesta por Ueberweg, y que la edición de Kassel (1968) retoma. Sin embargo, me distancio de la lectura de éste último por cuanto que en esa misma línea acepta la lectura de Lobel <kai> *hē*, lo cual sugiere que son dos las artes innominadas. Más adelante, me ocuparé de esta cuestión con detenimiento.

<sup>56</sup> *Contra* Else (1957:17).

<sup>57</sup> “Embora seja o mais negligenciado, o primeiro elemento é de fato, a chave de tudo.” Veloso (2004:92).

análisis refiriéndose a la representación visual, *i.e.* la pintura y la escultura,<sup>58</sup> puesto que a lo largo de la obra ésta es para el filósofo la forma más simple de la mimesis. En este sentido, resulta especialmente revelador el empleo de *ap-eikázō* junto a *mimoûntai* en 1447 a 19 no sólo por el valor paradigmático que las imágenes y en general, las artes visuales tienen en la *Poética*, sino porque pone en evidencia que *representar o simplemente, asemejar una cosa a otra es una forma básica de la mimesis*.<sup>59</sup> En cuanto al segundo de los medios, *i.e. dià tês phonês*, no es claro a qué se refiere, si se tiene en cuenta que para los griegos la música era parte de la poesía, y los medios de ésta son incluidos en tercer lugar. Dado que Aristóteles distingue el arte del poeta del arte del actor (*Poet.* 1462 a 5-6), y que en las consideraciones que expone en el libro III de la *Retórica* sobre la representación teatral, la recitación épica y el arte de la oratoria destaca el carácter eminentemente mimético que la voz tiene para los hombres (*hē phonē pántōn mimetikótaton tōn moriōn hemîn*, 1404 a 22), lo más probable es que el filósofo se refiera aquí a los rapsodas, los actores, los cantantes y en general, a todo aquel que se dedica a la mímica vocal.<sup>60</sup> Finalmente en *Poet.* 1447 a 21 (*hoútō kan...*),

<sup>58</sup> Cabe recordar que en Grecia, tanto los pintores como los escultores empleaban los colores y las figuras como medios. Cfr. Else (1957:18 n.68); Lucas (1978:56 *ad loc.*).

<sup>59</sup> Cabe destacar que se trata de un verbo etimológicamente ligado a *eikón*, cuya acepción primaria es “representar ante un modelo”, “expresar”, “copiar”, “asemejar a”, “expresar por medio de una comparación”. Respecto a la significación de este verbo, Bailly (1963:207) y Lidell-Scott (1940:*ad loc.*) aducen los siguientes ejemplos: Jenofonte, *Memorabilia* 3, 10,1; Platón, *Cratilo* 432 b, *Critias* 107 d, e; y el empleo de la *Poética* en 1447 a 19 que aquí nos ocupa. Según Lucas este verbo está estrechamente ligado a la mimesis en la medida en que ambos contienen la misma idea básica, *i.e.* “making likenesses”. Contrariamente, para Else (1957:28) este empleo del verbo pretende marcar un rasgo específico y por ende, una limitación de las artes de la forma, el color y la voz como contraria a aquella de la música y la palabra. Else niega que *apeikázō* pueda tener significación alguna para la noción de mimesis en la obra debido a que -a su juicio- Aristóteles entiende a la imitación en la *Poética* como una representación de universales y es por ello, completamente ajena a cualquier cuestión relativa a imágenes directas.

<sup>60</sup> Según Halliwell (1999c:29 n. d), Aristóteles se estaría refiriendo aquí a la mímica vocal incluyendo la de los actores y en conexión con *Rhet.* 1404 a 21. Por su parte, Lucas (1978:57 *ad loc.*) parece en principio adherir a una interpretación bastante generalizada conforme a la cual, Aristóteles se referiría al entretenimiento ciertamente vulgar por el cual, se imitaban sonidos difíciles de copiar con la voz humana, *v.gr.* los sonidos de los animales. Sin embargo, el autor no parece estar muy convencido con esta explicación puesto que le parece extraño que el filósofo compare estas actividades menores con la pintura y la poesía, y en este sentido, agrega: “An art is here explained by the analogy of a parlour-trick”. Para Else (1957:24-25), Aristóteles no quiere establecer meramente una diferencia en lo que hace a los medios sino a las diferentes personas que emplean dichos medios. Quienes imitan con la voz -asegura Else- son los rapsodas, los recitadores, los actores, los cantantes en definitiva, todos aquellos cuyo medio específico

Aristóteles concluye la analogía iniciada en 1447 a 18 (*hóspēr gār...*), refiriéndose a los medios empleados en las artes mencionadas al comienzo, *i.e.* épica, tragedia, comedia, ditirámica, la mayoría de la aulética y de la citarística (47 a 13-15), y señala que quienes se dedican a ellas *hacen/producen mimesis* (*poioûntai mímesin*) con ritmo, discurso y armonía. El hecho de que el filósofo hable de *algunos* (*tines*) que imitan representando y de *otros* (*héteroi*) que para ello emplean como medio la voz podría sugerir que la expresión *poioûntai mímesin* remite a los hombres genéricamente. Sin embargo, es claro que en los tres casos Aristóteles está pensando en un grupo de hombres dedicados a hacer o producir mimesis. Justamente, esta expresión -que a lo largo del capítulo vuelve a aparecer en otras tres ocasiones, a saber, en *Poet.* 1447 b 12-13 y 21 en modo optativo, y en 47 b 29 en indicativo- pone de manifiesto que *la mimesis es una actividad productiva realizada por un grupo de hombres que se dedican a ella*. Cabe destacar también que en esta nueva consideración de las artes antes nombradas, Aristóteles incluye al arte de las siringas y al de los danzantes, lo cual atestigua el carácter parcial de la enumeración inicial. Por otra parte, divide este tercer grupo de medios en dos, en razón de si el ritmo, el discurso, y la armonía se emplean separadamente o de manera combinada. La aulética, la citarística y la siríngica, pertenecen a la segunda clase en la medida en que emplean conjuntamente dos de estos medios, a saber, la armonía y el ritmo. A partir de esta distinción, algunos comentaristas consideran que Aristóteles presenta aquí una nueva clasificación, ya que por primera vez en Grecia se distinguiría al menos parcialmente, la música de la poesía.<sup>61</sup> Respecto a la danza, el filósofo señala que ésta emplea separadamente el ritmo de la armonía, y

---

artístico es la voz humana: “Conversely, although the rhapsode or actor may project the poet’s words, in his own character and function he stands here with painters and sculptors, as a practitioner in directly sensuous medium: the artist voice”. En cuanto a la relación entre *phoné* y el *lógos*, Else señala que si bien la primera es en los hombres la que transporta al segundo no obstante, el *lógos* poético es anterior y esencialmente independiente de la voz, en la medida en que es accidental a él el ser o no recitado.

<sup>61</sup> Cfr. Lucas (1978:58 *ad loc.*) y Else (1957:37).

subraya el carácter ético de la misma pues, a través de ritmos gesticulados o representados con figuras (*schematizoménōn*)<sup>62</sup> los danzantes imitan (*mimoûntai*) todo aquello que define el actuar de los hombres, *i.e.* *kaī éthē kaī páthē kaī práxeis* (1447 b 28).

Luego de referirse a las artes que emplean como medios para producir la mimesis el ritmo y la armonía ora combinándolos ora separadamente, el filósofo presenta un problema esencial que atañe a las artes que sólo emplean como medio el lenguaje, a saber: la carencia de un nombre común que las designe. Aristóteles advierte que esta ausencia de nomenclatura afecta aquellas formas discursivas que utilizan las palabras desnudas (*lógois psiloîs*), *i.e.* la prosa, así como aquellas que usan versos (*métrois*), sea que éstos estén combinados unos con otros, sea que se emplee una sola clase de ellos. Tradicionalmente la comprensión de este pasaje ha dado lugar a interpretaciones contrapuestas por parte de los editores del texto. Como claramente lo explica Lucas: “Con el texto tradicional *psiloîs è toîs métrois* y *anónumos* no está claro si Aristóteles se está lamentando por una doble deficiencia, la carencia de una palabra para la clase de la prosa mimética, y de otra palabra para el verso mimético sin tener en cuenta el verso empleado, o si él quiere una palabra que debería cubrir la escritura mimética en ambos casos en prosa y en verso”.<sup>63</sup> A partir de la enmienda textual propuesta por Lobel que reemplaza la disyunción *è* por la conjunción *<kai> he* en la línea 47 a 29,<sup>64</sup> hay quienes tienden a pensar que son dos las formas de escritura mimética, *i.e.* en prosa y en verso, las que carecen de nombres; mientras que quienes

<sup>62</sup> Sin duda, resulta sugestivo el hecho de que Aristóteles se refiera a los movimientos de la danza apelando a este término que tiene una clara connotación visual.

<sup>63</sup> “With the traditional text *psiloîs hē toîs métrois* and *anónumos* it is not clear whether A. is lamenting a double deficiency, the lack of a word for the class of mimetic prose writing, and another word for mimetic verse writing regardless of the particular meter used, or whether he wants a word which should cover mimetic writing both in prose and in verse.” Lucas (1978:59 *ad loc.*).

<sup>64</sup> “The *mimesis* which uses plain prose alone and the *mimesis* which uses verse alone (either one kind or more) have no proper name by which we could call the following prose *miméseis*, nor any common name for the following vers *miméseis*, except a loose nomenclature based on the name of the verse.” Lobel (1929:77).

rechazan esta enmienda, sostienen que sólo es uno el arte innominado.<sup>65</sup> La inmediata referencia en *Poet.* 1447 b 9-13 a distintas especies poéticas en prosa y en verso parece abonar la interpretación conforme a la cual, Aristóteles estaría lamentándose por la ausencia de un nombre que designe a las formas discursivas miméticas en su conjunto.

“Pues, no podríamos denominar con un nombre común a los mimos (*mímous*) de Sofrón y de Jenarco y a los discursos/diálogos (*lógous*) socráticos, ni tampoco si alguno *hiciera la mimesis* (*poioîto tèn mímesin*) a través de los trímetros o de los versos elegíacos o de algún otro semejante. Salvo los hombres (*hoi ánthropoî*), que ligando el hacer <poético> (*tò poieîn*) al verso, llaman a unos ‘poetas elegíacos’ (*elegeio-poiou̓s*) y a otros ‘poetas épicos’ (*epo-poiou̓s*), pero no llamándolos poetas (*poietàs*) según la mimesis (*katà tèn mímesin*), sino según el verso (*katà tò métron*) en común. En efecto, también cuando pronuncian algo relativo a la medicina o a la naturaleza a través de los versos, acostumbran llamarlos de este modo. Pero nada en común existe entre Homero y Empédocles salvo el verso, por lo cual es justo llamar (*dikaion kaleîn*) a uno, ‘poeta’ (*poietèn*) y al

---

<sup>65</sup> Algunos de los comentaristas que se inclinan por la primera interpretación son: Lucas, *ibid.*, Else (1957:45-6), Montmollin (1951:21), Cappelletti (1990:40 n.19); Veloso (2004:72 n. 5). Contrariamente, entre quienes mantienen el texto tradicional y por ende, consideran que es uno el arte innominado figuran: Butcher (1951:8); Schlesinger (1977:36); García Yebra (1992:246 n. 22); Halliwell (1999c:31 n. b).

otro, ‘naturalista’ (*phusiológon*) más que (*mállon è*) poeta (*poietèn*). De igual modo, si alguno hiciera la mimesis (*poioito tèn mímesin*) mezclando todos los versos, como Queremón hizo en el *Centauro*, recitación épica compuesta de todos los versos, también hay que llamarlo ‘poeta’ (*poietèn*). Acerca de estas <cosas>, distínganse en esa forma.” (*Poet.* 1447 b 9-24)

Por lo general, se considera que los mimos de Sofrón y de Jenarco, que presentaban escenas cómicas de la vida diaria eran en prosa rítmica. En cuanto a los diálogos socráticos, cabe recordar que constituían un nuevo género literario originado por la filosofía de Sócrates, y cuyo creador parece haber sido Alexamenos de Teos.<sup>66</sup> También Jenofonte escribió este tipo de piezas en las que el filósofo es el principal interlocutor, pero sin duda los diálogos platónicos son el ejemplo más célebre de este tipo de discurso y en ellos, se emplea tanto la representación como la narración.<sup>67</sup> Además de los mimos y de los diálogos socráticos, Aristóteles plantea dos situaciones hipotéticas: en 1447 b 11-13 supone el caso en que alguien *hiciera la mimesis (poioito tèn mímesin)* utilizando distintos tipos de versos como ser trímetros, versos elegíacos o alguna otra clase semejante, y más adelante en 1447 b 20-23, plantea la posibilidad de que alguien *hiciera la mimesis (poioito tèn mímesin)* mezclando todos los versos, *v.gr.* como hizo Queremón en el *Centauro*. A través del planteo de ambas posibilidades,

---

<sup>66</sup> Lucas (1978:60 *ad loc.*).

<sup>67</sup> Contrariamente, según Lobel (1929:77) -para quien son dos las clases de arte innominados- no hay dudas de que Aristóteles menciona a los mimos y a los diálogos socráticos como ejemplos de la mimesis en prosa. Por otra parte, no parece plausible la interpretación propuesta por Else (1957:42-4) conforme a la cual, Aristóteles estaría refiriéndose sólo a los diálogos platónicos tempranos. Acuerdo en este punto con Veloso (2004:127 n.124).

Aristóteles pretende enfatizar el hecho de que no son los versos ni la combinación de ellos lo que determina la condición de poeta, sino que el producir de éste comporte una actividad mimética. Si bien es cierto que el desarrollo argumental presentado en *Poet.* 1447 b 9-23 sugiere que el problema del anonimato sólo afecta a determinadas especies poéticas,<sup>68</sup> Aristóteles busca subsumir bajo un nombre común, *i.e.* *poíēsis*, a todas las especies discursivas miméticas estén o no acompañadas musicalmente, es decir, que este problema afecta también a las especies poéticas mencionadas al final del capítulo 1:

“En efecto, existen algunas <artes> que emplean todos los <medios> dichos, *i.e.* ritmo, canto (*mélei*) y verso (*métrōi*)<sup>69</sup>, tal como *la poesía* de los ditirambos (*hé te tōn dithurambikōn poíēsis*) y la de los *nómos* (*he tōn nómos*),<sup>70</sup> la tragedia y la

<sup>68</sup> Rostagni (1945:6 *ad* 28-29) señala que bajo el arte innominado están subsumidos tanto el arte que emplea *la palabra desnuda* como el que emplea *el verso desnudo sin acompañamiento musical*. La suposición de que *psilois* está sobreentendido en relación a *métrōis*, lo lleva al autor a distinguir entre aquellas artes que emplean el verso desnudo sin acompañamiento musical y aquellas que lo tienen y que constituirían una cuarta categoría: “Il verso, il *métrōn*, non è altro che *parola + ritmo*. Quindi questa categoria di mimesi comprende soltando *lógos* e *ruthmós*: cioè *lógos* semplice = *prosa*, oppure *lógos + ruthmós* = *poesia in metri narrativi e discorsivi*. Manca l’accompagnamento musicale, *l’armonia*, aggiungendo la quale si costituisce la quarta categoria descritta in fine del cap.: Tragedia, Commedia, Ditirambo e Nomo.” En definitiva, para Rostagni el problema de la falta de nomenclatura sólo atañe a las artes que emplean el discurso (en prosa o en verso) sin acompañamiento musical, ya que las que lo tienen son introducidas por Aristóteles más adelante como una cuarta clase dentro de esta categoría de medios. En cambio para Else (1957:60), en *Poet.* 1447 b -22 Aristóteles tiene en mente algo más que el anonimato de un arte que carece de nombre pues, el filósofo estaría interesado en establecer la posibilidad de una forma dramática sin música, que es un elemento absolutamente subsidiario entre las partes de la tragedia y esta sería la finalidad de la extensa nota que se extiende desde 1447 b 9 a 22. Sin embargo, la referencia a formas discursivas miméticas en prosa, *i.e.* los mimos de Sofrón y Jenarco, y en verso, *i.e.* la composición de trímetros y de versos elegíacos, o que incluso combinan ambos, *i.e.* la épica homérica y el *Centauro* de Queremón, prueba que no es esta la finalidad del pasaje en la medida en que no todos tienen un carácter dramático.

<sup>69</sup> A diferencia de la enunciación de 1447 a 22: “*en ruthmōi kai lógōi kai harmoniai*”, Aristóteles emplea aquí otros términos para referirse a los medios: “*ruthmōi kai mélei kai métrōi*”. No encuentro una explicación satisfactoria sobre el cambio de terminología de esta enunciación de los medios respecto a su formulación inicial. Cfr. Lucas (1978:61 *ad loc.*) y Else (1957:64-6).

<sup>70</sup> El término *nómos* refiere aquí a un tipo de melodía temprana, que fue creada por Terpandro para que la lira acompañe a los textos épicos; se sabe también que en algunos casos podía emplearse como instrumento la flauta. Este término -que deriva de de la raíz *nem*, y cuyo núcleo semántico remite a la idea de *distribución*- tiene dos acepciones principales, a saber, por un lado, aquella que refiere al ámbito jurídico y mediante la cual, se designan los usos, las costumbres e incluso las leyes, y por otra parte,

comedia. Difieren en que unas <emplean> todos al mismo tiempo, mientras que otras por partes. Afirmino pues, que estas son las diferencias de las artes en cuanto a los medios con los que <quienes se dedican a ellas> *hacen la mimesis (poioúntai tèn mímesin).*” *Poet.* 1447 b 24-29.<sup>71</sup>

A través de la comparación que Aristóteles presenta entre Homero y Empédocles en *Poet.* 1 -y luego en *Poet.* 9, entre éste y Heródoto- lo que el filósofo intenta en realidad es delimitar las formas discursivas miméticas de aquellas que no lo son, especialmente comparando a las primeras con aquellas formas no miméticas con las que al parecer, por entonces eran identificadas. En otras palabras, aún cuando el problema del anonimato afecta igualmente a todas las especies poéticas, parece menos factible que las obras de Empédocles o las Heródoto fueran confundidas, *v.gr.* con las tragedias de Sófocles. En este sentido y contra lo que vulgarmente los hombres entienden por “poesía”, Aristóteles afirma que lo único que comparten Homero - paradigma de la producción poética- y Empédocles -filósofo reconocido por su refinamiento elocucional- es el verso<sup>72</sup>; por lo cual, asegura que al primero, es justo llamarlo “poeta” (*poietèn*) y al segundo, “naturalista” (*phusio-lógon*) *más que poeta (mállon è poietèn)*,

---

aquella que remite a los modos o aires musicales y que según se sabe eran cinco: frigio, lidio, jónico, eólico y dorio. Cabe recordar que este término proviene de la tradición que se remonta a Hesíodo y a Solón, y representa el surgimiento en el siglo VI a.C. de una nueva mentalidad jurídica de carácter distributivo, en correspondencia con una serie de cambios políticos, sociales, económicos y jurídicos, y que se contraponen al carácter imperativo que tiene el concepto homérico de *thémis*. En el capítulo 2, me ocupo con detenimiento de la teoría de los *nómos* musicales. Cfr. Lidell-Scott (1940: *ad loc.*); Bailly (1963:1332 *ad loc.*); Lisi (2001:26).

<sup>71</sup> Luego de la relativamente extensa consideración que le dedica a las artes miméticas que emplean la palabra, Aristóteles concluye su clasificación de los medios, atendiendo nuevamente al empleo conjunto del ritmo, el lenguaje y la armonía (*memigménois*, 1447 a 23).

<sup>72</sup> Else (1957:50-52) intenta explicar la inclusión de Empédocles por parte de Aristóteles como ejemplo de los discursos no miméticos. A su juicio, se trata de una reacción contra el verbalismo que por entonces afectaba a la literatura griega y en especial, como una protesta contra el otro vicio que ésta padecía, a saber, el didacticismo moral. Contra esta interpretación, se pronuncia Veloso (2004:125 n.123).

por cuanto que produce/compone un discurso sobre la *phúsis*. El empleo del comparativo *mállon è* es sugestivo en la medida en que a través de él, Aristóteles parece admitir que Empédocles es en cierto sentido poeta. Al igual que todos los hombres, Homero y Empédocles son imitadores pues, están naturalmente dotados de esa capacidad innata (*Poet.* 4). Sin embargo, Aristóteles restringe la condición de “poeta” a una forma de saber técnico y en tal sentido, Empédocles sólo puede ser considerado “poeta” en una acepción amplia del término, *i.e.* en cuanto *produce* un discurso, pero a la luz de la significación que emplea desde el comienzo de la obra no puede ser considerado como tal, por cuanto su producir no es mimético. Lo que determina que a Homero se lo llame “poeta” es la mimesis, pero ella no es el tema de la *Iliada* como la naturaleza lo es del discurso de Empédocles, lo cual deja en claro que *la mimesis no es el contenido de un cierto tipo de discurso sino una determinada actividad productiva*. En realidad, al referir a la ausencia de un nombre común, lo que Aristóteles pretende establecer es lo que hay de universal en las artes que sólo emplean la prosa o el verso (estén o no acompañadas musicalmente). Tal como indica en los *Tópicos* VIII 2 la existencia de un nombre común a todas las semejanzas es sumamente importante en la inducción (*epagogé*) por cuanto que éste permite preguntar por lo universal, y porque a falta de él la mayoría de los hombres (*toùs polloús*, *Top.* 157 a 19-20) se desorientan en sus argumentaciones: unos declarando que son semejantes cosas que no lo son, otros objetando que las cosas semejantes no lo son, y en tales casos propone crear ese nombre común. Pero en la *Poética*, Aristóteles no crea un nuevo nombre para designar a las distintas especies poéticas, sino que emplea uno ya disponible en el lenguaje ordinario, *i.e.* *poiésis*. El problema es que a través de él los hombres identifican como semejante algo que no es tal, *i.e.* el verso, y no la mimesis. Precisamente, mediante ella Aristóteles no sólo (re)define en *Poet.* 1 el carácter común de las distintas especies poéticas, sino de

las artes miméticas en general pues, según la mimesis no sólo se es poeta (épico, trágico, cómico, etc.), sino también pintor, escultor, danzante, rapsoda, etc. En definitiva, la mimesis *qua* actividad productiva es aquello que es semejante a todas las artes miméticas, *i.e.* el género bajo el cual pueden ser incluidas todas sus especies. Respecto al método que Aristóteles emplea para realizar esta circunscripción genérica, se suele alegar que hay una correspondencia entre el inicio de la *Poética* y el proceder expuesto en las *Partes de los animales* I 4, en donde el filósofo toma como punto de partida las divisiones en géneros y especies utilizadas por los hombres en el lenguaje ordinario. Sin embargo, no parece posible sostener esta correspondencia metodológica porque en la *Poética* pone en tela de juicio lo que los hombres vulgarmente entienden por *potésis*.<sup>73</sup> Por su parte, quienes niegan que en la *Poética* Aristóteles verdaderamente circunscriba un género de los imitadores aducen que los criterios de diferenciación propuestos no constituyen verdaderas divisiones genéricas.<sup>74</sup> Sin embargo, aún cuando se aceptara que en los primeros capítulos de la *Poética* no hay una estricta delimitación

---

<sup>73</sup> Else (1957:15 n.57) asegura que en ambas obras, Aristóteles confía en una clasificación popular “as at least initial guide to analysis”. Si bien admite que posteriormente, el filósofo discute algún aspecto de esta clasificación popular, no obstante ello no destruye su adecuación en lo que concierne a las clases principales.

<sup>74</sup> Veloso (2004:116) niega que en *Poet.* 1-3 exista una correspondencia con el método de clasificación empleado en las obras biológicas. A diferencia de *PA* I 4, en *Poet.* 1 Aristóteles critica la denominación vulgar conforme a la cual, la condición de poeta estaría determinada por el verso en la medida en que ésta se trata de una semejanza no esencial. Pero el principal argumento de Veloso (2004:91-93) contra la delimitación genérica es que los tres criterios de división propuestos al inicio de la *Poética*, esto es, por el medio, el objeto y el modo, no constituyen verdaderas divisiones. Así por ejemplo, respecto a los medios de imitación asegura que son propiedades de las cosas, *i.e.* aquello a través de lo cual se da la imitación y que en sí no tienen nada de imitativos. Según Veloso (2004:127-8), este carácter es extrínseco, es decir, que está determinado por cierto uso de los mismos. Por tal razón, asegura que ninguno de los tres criterios permiten circunscribir un género de los imitadores sino que se trata más bien de una *imitación de división*, de la cual deriva una *especie de división*. Lo que en realidad Veloso (2004:92 y 120) rechaza es la existencia de una relación privilegiada entre la mimesis y las artes productivas ya que a su juicio, en ninguna parte Aristóteles afirma que toda imitación presupone una técnica productiva. En este sentido, señala que es curioso que los comentaristas, *v.gr.* Halliwell (1990:487), hablen de “mimesis artística” cuando en realidad, para Aristóteles es la imitación la que califica a la técnica y no a la inversa. A lo sumo, al autor admite que se podría distinguir entre imitación técnica y no técnica pero niega que exista una técnica de la imitación. Ahora bien, si bien es cierto que no toda imitación presupone una técnica productiva, la imitación *qua* habilidad mimica es lo que dio lugar a todas las formas de producción mimética. Asimismo, se le puede objetar a Veloso que *la imitación técnica* no es otra cosa que una *técnica de la imitación* y de hecho, en la *Poética* Aristóteles se ocupa de la técnica de la imitación poética, especialmente trágica.

genérica, parece incontestable el hecho de que desde el inicio mismo de la obra Aristóteles presupone una distinción genérica entre la poética -en cuanto constituye una técnica- y sus especies, y que los criterios de distinción que presenta son aplicables al conjunto de las artes miméticas y permiten diferenciar las especies, y subespecies de éstas. Si se tienen en cuenta además de los indicios que claramente aparecen en la obra, las consideraciones que sobre el género Aristóteles expone en distintas partes del *Organon* (v.gr. *Categ.* 5; *Top.* 102 a 31- b3), y en especial, las indicaciones que en los *Tópicos* IV ofrece para el descubrimiento y la determinación de un género, es posible afirmar que la mimesis constituye el género de las artes miméticas.

El pasaje en donde Aristóteles presenta la comparación entre Homero y Empédocles, y además plantea la cuestión del anonimato de ciertas artes, *i.e. Poet.* 1447 a 28- b 24, es considerado por varios comentaristas como una digresión respecto a la argumentación general del capítulo y en razón de ello, no le reconocen a éste demasiada significación ni tampoco a la consideración general de los medios miméticos.<sup>75</sup> Sin embargo, el pasaje revela la intención de Aristóteles de buscar aquello que es universal a las distintas especies poéticas, y más ampliamente de precisar el género común de las artes miméticas. Según Halliwell, lo que está en juego en este pasaje es la separación básica entre un tipo de discurso mimético, *i.e.* representacional, y otras formas discursivas no miméticas, *i.e.* afirmativas, v.gr. la filosofía natural y la historia.<sup>76</sup> El

---

<sup>75</sup> Para Lucas (1978:58; 62 *ad loc.*) todo el pasaje incluido el planteo del anonimato es una digresión, a saber, desde 47 a 28 hasta 47 b 24. Sus afirmaciones revelan que no le otorga significación ni al pasaje ni en general a la consideración aristotélica de los medios miméticos: "There is nothing particularly striking about this classification by media except A.'s perception that it ought to be made to include the mime and the Socratic dialogue." Para Else (1957:53) se trata de una digresión (b 13-16) dentro de una digresión mayor (que comienza en b 9). Si bien el autor reconoce que el pasaje que se extiende desde b 13 a 20 es una digresión respecto al tema inmediato, también admite que es parte integral de éste. No obstante, Else (1957:49-50) le otorga muy poca atención a las implicancias que estas consideraciones tienen para las formas discursivas miméticas y no miméticas. A juicio de Montmollin (1951:21; 24) hay tres digresiones, a saber: b 13-16, b 16-20 y b 20-23, siendo la segunda una adición ulterior.

<sup>76</sup> Según Halliwell (1987:71) de la distinción trazada entre Homero y Empédocles se desprende un aspecto importante de la comprensión aristotélica de la mimesis, no sólo porque al rechazar el criterio del verso, el filósofo se distancia de las actitudes griegas normales sino fundamentalmente, porque delimita un uso del lenguaje para propósitos directamente afirmativos. En tal sentido, juzga como reveladora la

autor entiende que Aristóteles supone lo que podría denominarse el *estatus ficticio* de las obras miméticas, a pesar de lo cual la poesía contribuye a la comprensión de las realidades humanas, pero *no en términos de verdad*.<sup>77</sup> Si bien es cierto que Aristóteles procura delimitar aquí distintas formas discursivas miméticas y no-miméticas, el filósofo no centra el eje de la distinción entre ellas en la correspondencia entre: por un lado, la mimesis y la falsedad, y por otro, entre los discursos aseverativos y la verdad. Desde una perspectiva completamente diferente, Veloso sostiene que mediante la distinción entre Homero y Empédocles lo que se pretende resaltar es la diferencia entre *ser algo e imitar ese algo, i.e. entre ser e imitar*. El autor señala que Aristóteles no niega en modo alguno que Empédocles no imite en muchos otros aspectos, pero cuando compone versos sobre la naturaleza, éste *habla*; en cambio, cuando Homero habla sobre cuestiones médicas, no habla sino que *imita a alguien que habla*, en este caso a un médico.<sup>78</sup> Según esta interpretación, el objetivo de la parte inicial de la *Poética* es bastante claro: “Aristóteles pretende que pueda haber una -por así decir- literatura no imitativa, como la así llamada prosa científica y didáctica, como es la suya”.<sup>79</sup> Empero, la pretensión del Estagirita es más amplia en la medida en que -como hemos visto- no sólo quiere delimitar este tipo de discurso.<sup>80</sup> A pesar de la diversidad de sus marcos

---

referencia a los escritos en verso de Empédocles en tanto que representan un uso del lenguaje que pretende ofrecer afirmaciones verdaderas o proposiciones acerca de algún aspecto de la realidad.

<sup>77</sup> “...their concern with *images, representations, simulations or enactments of human life, rather than with direct claims or arguments about reality*.” Halliwell (1987:72). *Las cursivas son mías*.

<sup>78</sup> “Homero não é capaz de curar a ninguém, de modo que não passa de um imitador de médico, e seus eventuais discursos sobre questões médicas não passam de imitações de abordagens médicas. Homero imita a fala de um médico.” Veloso (2004:133).

<sup>79</sup> “Aristóteles pretende que possa haver uma -por assim dizer- literatura não imitativa, como a assim-chamada prosa científica e didática, qual é a sua.” *Ibid.*, p.134.

<sup>80</sup> Según Veloso (2004:126) la tentativa de diferenciación entre Homero y Empédocles está estrechamente ligada al silencio que Aristóteles guarda sobre el significado preciso de *mimesis* y a la relación ambigua de ésta con la *poiesis* pues, sobre la base de una noción de imitación que difiere no sólo de la *poiesis* en general, sino de aquella acepción más restringida que la concibe como composición de versos, es que Aristóteles exige que Empédocles no sea puesto junto a Homero. De este modo, el autor desvincula en su interpretación a la *mimesis* de la *poiesis*, tanto en el sentido amplio de las artes productivas como en aquel más restringido de la producción poética misma. Al criticar la denominación vulgar de ambos como poetas, lo que el filósofo intenta marcar es la diferencia entre la composición de los versos o discursos y

conceptuales, ambas interpretaciones parten de una consideración *negativa* de la mimesis aristotélica sea vinculándola esencialmente a lo ficticio (Halliwell), sea negándole su carácter productivo (Veloso). Contrariamente, me parece claro el hecho de que al menos, en este punto de la obra Aristóteles entiende a la mimesis como una actividad productiva que da lugar a una forma técnica de producir cierta clase de discursos, actuaciones, pinturas, esculturas, movimientos corporales en la danza y en virtud de lo cual, ella es el género al que ese grupo de artes pertenecen.

### 1.1.2. *Los objetos de las artes miméticas.*

En *Poet.* 2, Aristóteles delimita cuáles son los objetos de los que se ocupan las diversas artes miméticas presentadas en el capítulo 1:

“Puesto que *los que imitan (hoi mimoúmenoí)* imitan (*mimoúntai*) actuantes (*práttontas*), es necesario que éstos sean o elevados (*spoudaíous*) o bajos (*phaulous*)<sup>81</sup> (en efecto, los caracteres (*éthe*) casi siempre acompañan sólo a estos pues, en relación a los caracteres todos difieren por el vicio (*kakíai*) y por la virtud (*aretéi*)), ciertamente <los representan> mejores que nosotros (*beltíonas è kath’ hemás*) o peores (*cheíronas*) o también

---

el eventual carácter imitativo de los mismos. Asimismo, señala que esta distinción está lejos de ser absoluta en la medida en que lo que está aquí en juego no es la delimitación de un género.

<sup>81</sup> La idea de que los actuantes son objeto de la poética y la diferenciación entre los dos tipos de actuantes están prefiguradas en *Rep.* 603 c y *Leg.* 798 d respectivamente.

semejantes (*toioutous*), tal como <hacen> los pintores (*hóspēr hoi grapheís*).” *Poet.* 1448 a 1-5.

En *Poet.* 1 Aristóteles señala que ciertos hombres (*tines* en 1447 a 19; *héteroi* en a 1447 a 18) realizan la actividad productiva mimética, pero desde el comienzo del capítulo 2 deja en claro -mediante el empleo del participio plural *hoi mimoúmenoí* en 1448 a 1- que estos hombres constituyen un grupo de especialistas, y que su actividad mimética (*mimoúntai*) tiene únicamente como objeto a personas que actúan (*práttontas*).<sup>82</sup> A través de esta concisa enunciación, el filósofo establece que el ámbito de las acciones es el dominio propio de todas las artes miméticas eliminando de este modo, todo aquello que está más allá de lo estrictamente humano.<sup>83</sup> La referencia a los actuantes no se limita simplemente al hecho de que las personas imitadas resultan estar en acción, sino que mediante ella Aristóteles se estaría refiriendo a una forma de vida y no meramente a un estado momentáneo de actividad.<sup>84</sup> Precisamente, la antítesis *spoudaíoi-phaúloi* que establece en relación al carácter de los actuantes no comporta solamente la contrariedad entre la virtud y el vicio, sino que ella está ligada a supuestos ético-políticos que se sustentan en el viejo ideal aristocrático de la *areté*.<sup>85</sup> Más adelante, el filósofo afirma que el héroe trágico, *v.gr.* Edipo o Tiestes, debe pertenecer a

---

<sup>82</sup> Me parece extraño el hecho de que los comentaristas no destaquen la importancia del empleo del participio *hoi mimoúmenoí*, o bien que restrinjan el ámbito de su significación a algunas de las artes miméticas. Así por ejemplo, Lucas (1978:62 *ad loc.*) asegura que mediante este participio Aristóteles se estaría refiriendo a los poetas y probablemente, también a los actores puesto que desde la época de Sófocles, los poetas solían ser los actores principales, así como los productores e inventores de las danzas del coro en sus propias obras. Sin embargo, la referencia en el capítulo 2 a las distintas artes miméticas sugiere que mediante el participio refiere a toda la clase de los imitadores.

<sup>83</sup> Como advierte Halliwell (1987:75), desde un punto de vista temático es mucho lo que Aristóteles excluye de la poética.

<sup>84</sup> “Poetry imitates men who *live at the level of action*, for whom action is the goal and the principle of life: ‘men in action’ but also ‘men of action’.” Else (1957:73).

<sup>85</sup> “If we seek a larger reason why Aristotle holds -or originally held- strictly to his dichotomy between *spoudaíoi* and *phaúloi*, the answer must be that *the distinction was fundamental in the Greek aristocratic code, beginning with Homer*. It would be strange if Aristotle had not imbibed it early in his pre-Athenian education; and as Jaeger says, *his heart remained true to the old ideal*.” Else (1986:82). *Las cursivas son mías*. Cfr. también Lucas (1978:63 *ad loc.*)

la clase de los varones que gozan de buena reputación, son prósperos y que han nacido en el seno de alguna de las pocas familias ilustres (*Poet.* 1453 a 9 ss.).<sup>86</sup>

En *Poet.* 1448 a 4-5 Aristóteles presenta un criterio tripartito a través del cual, establece las tres maneras posibles de representación de los actuantes, a saber, mejores, peores o semejantes a nosotros, y en virtud del cual, no sólo establece las diferencias entre los diversos géneros poéticos, *v.gr.* tragedia y comedia, sino también entre los artistas que se dedican a una misma actividad mimética, *v.gr.* Polignoto, Pausón y Dionisio en pintura. A pesar de las inconsistencias a las que estas consideraciones parecen dar lugar (especialmente la referencia al *toioútous* en 48 a 5), lo que al parecer Aristóteles trata de establecer aquí es una distinción entre dos aspectos en los que los objetos de las artes miméticas pueden ser considerados, a saber: por una parte, las dos clases de actuantes según sus caracteres, *i.e.* elevados o bajos, y por otra, las tres posibles formas de representación de los mismos a partir de un determinado grupo al cual toma como punto de referencia para la realización de las mismas, *i.e.* mejores, peores o semejantes a nosotros.<sup>87</sup> Es decir, que la primera distinción remite a los objetos de las artes miméticas, y la segunda más bien a las maneras de representación de los mismos.<sup>88</sup> Asimismo, a través del empleo de *kath' hemás* en 1448 a 4 Aristóteles parece referir tácitamente a los ciudadanos como grupo de pertenencia ético, social y político.

---

<sup>86</sup> Halliwell (1987:75) identifica cierta tensión entre el ideal heroico homérico al que Aristóteles parece aludir en la *Poética* y los códigos de virtud que caracterizan su filosofía práctica.

<sup>87</sup> Según Else (1957:89), a lo largo del capítulo la dicotomía entre las dos clases de hombres es estricta y el énfasis final de Aristóteles en la tragedia y la comedia prueba que ésta es la auténtica diferencia genérica y por esta razón, niega que exista una tercera categoría de objetos conformada por la mezcla de los otros dos, como es el caso de los actuantes que son semejantes a nosotros (*toioútoi*, 48 a 5). Esto es lo que lo lleva a Else (1957:81, 86) a considerar como interpolaciones aquellas partes del capítulo que supuestamente refieren a un género intermedio de actuantes, a saber: *ē kai toioútous* en 48 a 5; *Dionísios dē homoíous* en 48 a 6; *Cleophôn dē homoíous* en 48 a 12; sin embargo no prueba el carácter espurio de las mismas. Por su parte, Veloso (2004:97-102) afirma que la dupla *spoudaíōs-phaúlos* no constituye un género, y por esta razón, tampoco ve razón alguna para que sus respectivos imitadores constituyan uno.

<sup>88</sup> Estas líneas han dado lugar a diversas posiciones entre los comentaristas: algunos sostienen que se trata de una adición ulterior, *v.gr.* Montmollin (1951:25-29), Else (1957:78-9); otros consideran que la tercera de las categorías es superflua, *v.gr.* Lucas (1978:64 *ad loc.*); también están aquellos que intentan conciliar la oposición binaria de los caracteres a este sistema tripartito, *v.gr.* Veloso (2004:95-6), para quien la presencia de este último en la *Poética* es sólo aparente.

En lo que resta del capítulo 2, *i.e.* 1448 a 5-18, Aristóteles aplica el criterio de distinción por el objeto y en particular, la diferenciación de las tres maneras de imitación de los actuantes no sólo a todas las artes miméticas (*hekáste miméseon*), sino también a las distintas especies poéticas. Nuevamente se revela aquí el valor paradigmático que para el filósofo tiene la pintura -y en general, las imágenes- a lo largo de la obra, ya que ésta es el punto de partida de sus argumentaciones.

“En efecto, Polignoto representaba (*eikazen*)<sup>89</sup> <hombres> mejores (*kreittous*), Pausón, peores (*cheirous*) y Dionisio, semejantes (*homoious*).<sup>90</sup> Es evidente también que cada una de las mimesis (*miméseon*) de las que se han hablado tendrá estas diferencias (*tàs diaphoràs*) y será diversa por imitar (*tôi mimeîsthai*) cosas diversas en esa forma. Pues, también en la danza, en la ejecución del *aulos* y de la cítara es posible que ocurran esas desemejanzas (*anomoiótetas*), y en los discursos en prosa y en los versos solos, por ejemplo: Homero, <imitaba a los actuantes> mejores (*beltious*), Cleofón, semejantes (*homoious*), Hegemón de Taso, el que primero hizo parodias, y Nicoares, el de la *Deiliada*, peores (*cheirous*). De igual manera, también ocurre en los ditirambos y en los *nómos*, pues alguno podría imitar (*mimésaito án*) tal como

<sup>89</sup> Al igual que en *Poet.* 1 (1447 a 19), en donde refiere en primer lugar a quienes representan (*ap-eikázontes*) con colores y figuras, aquí nuevamente comienza por la representación pictórica.

<sup>90</sup> Aristóteles también refiere a las pinturas de Polignoto y a las de Pausón en *Pol.* VIII 5 (1340 a 36-37), pero a diferencia de la mención atestiguada en la *Poética* -y como veremos con más detenimiento en el capítulo 2 de este trabajo- en la *Política* la referencia aparece en el marco de una consideración sobre las implicancias pedagógicas que las pinturas de ambos tienen en la educación de los jóvenes.

Timoteo y Filóxeno a los Cíclopes. Por esta misma diferencia (*têi diaphorâi*), se separa la tragedia de la comedia; pues, una quiere imitarlos (*mimeîsthai bouletai*) peores, mientras que la otra, mejores (*beltious*) que los de ahora (*tôn nûn*).<sup>91</sup> (Poet. 1448 a 5-18).

A pesar de que en la *Poética* no hay ninguna referencia explícita a la dimensión social de las artes miméticas, en este capítulo es posible hallar indicios claros que permiten identificar supuestos que remiten a un ideal ético-político aristocrático. Así por ejemplo, la distinción de los actuantes en *spoudaîoi* y *phaûloi*, la tácita referencia a los ciudadanos que subyace en las tres maneras de imitación de los mismos, y el hecho de que esta diferenciación en el carácter de los actuantes determinen la distinción entre las especies poéticas en especial, la tragedia y la comedia, resultan particularmente significativos en el intento de establecer una posible conexión entre la *Poética* y las consideraciones sobre las artes miméticas expuestas en los dos últimos libros de la *Política*.

### 1.1.3. Los modos de la poética.

Teniendo en cuenta la estructura argumentativa y los temas tratados en *Poet. 3* se pueden distinguir en él tres partes, a saber: la primera, *i.e.* 1448 a 19-24, en la que Aristóteles presenta el criterio de diferenciación por el modo; la segunda parte, *i.e.* 1448 a 24 -28, en la que describe el entrecruzamiento de los tres criterios presentados al inicio de la obra; finalmente y hasta terminar el capítulo, *i.e.* 1448 a 28 - b 2, el filósofo

---

<sup>91</sup> A través de la referencia a los hombres de ahora, *i.e.* actuales, Aristóteles parece querer establecer una contraposición con los héroes mitológicos.

hace una digresión sobre la pretensión de los dorios de ser los creadores del drama. Debido a la significación y a la relevancia de los empleos del vocabulario mimético atestiguados a lo largo del capítulo, sólo me ocuparé aquí de las dos primeras partes del mismo.

“Además de éstas (*toútōn*),<sup>92</sup> existe una tercera diferencia respecto al modo (*hōs*) en que alguno podría imitar (*mimésaito án*) a cada una de estas cosas. Pues, también es posible con los mismos <medios> imitar (*mimeísthai*) las mismas cosas a veces (*hotè mèn*) narrándolas (*apaggélonta*) -o (*è*) deviniendo otro (*héterón ti gignómenon*), tal como hace/compone (*poieî*) Homero, o (*è*) como él mismo (*hōs tòn autòn*) y no cambiándolo (*mè metabállonta*)-, a veces (*è*) <introduciendo><sup>93</sup> a todos los imitados (*toùs mimouménous*)<sup>94</sup> como actuantes y estando en actividad (*hōs práttontas kai énergoúntas*).” (*Poet.* 1448 a 19 - 21).

<sup>92</sup> No hay acuerdo sobre a qué refiere el *toútōn*. A juicio de Lucas, referiría a *miméseōn*, y para Else (1957:90 n.1) a las artes, mientras que para Veloso (2004:103 n. 63) refiere a las diferencias ya mencionadas. Esto último parece ser lo más plausible teniendo en cuenta el curso posterior de la argumentación.

<sup>93</sup> Supongo aquí el mismo verbo que Aristóteles emplea en *Poet.* 1460 a 10, *i.e. eiságo*.

<sup>94</sup> Al igual que García Yebra (1992: 133 n.46) y Schlesinger (1977:40), me inclino por la interpretación pasiva de este participio. Contrariamente, Lucas (1978:67-8 *ad loc.*); Rostagni (1945:14 *ad* 23); Else (1957:94) y Veloso (2004:103 n.64) proponen una interpretación activa. Según la primera interpretación, queda en claro que quienes son presentados de manera directa en el relato o en la representación como actuantes y en actividad son los caracteres, *i.e.* los personajes imitados. En cambio, la traducción activa sugiere que se trata de los actores, pero como advierte García Yebra: “resultaría que el poeta dramático imitaría a los actores, cuando en realidad imita, mediante los actores, a los personajes de la fábula; éstos son, por consiguiente, *imitados* por el poeta (a través de los actores)”. Además, es preciso tener en cuenta que los actores son por definición actuantes mientras que los personajes son los que pueden ser presentados (*imitados*) ya sea de manera directa o bien de manera indirecta por medio del relato. De cualquier modo, quienes proponen la interpretación activa entienden que Aristóteles se refiere mediante este participio a los caracteres dramáticos.

Como hemos visto en los dos primeros capítulos de la *Poética*, Aristóteles aplica los criterios de diferenciación por los medios y por los objetos a todas las artes miméticas tomando como punto de partida en ambos casos, a la pintura. Sin embargo, resulta notorio el hecho de que el criterio de distinción por el modo sólo se aplica a algunas de estas artes.<sup>95</sup> Si se tiene en cuenta la diferenciación de las artes miméticas conforme a los medios empleados propuesta en *Poet.* 1, este tercer criterio se aplica a las artes que emplean la palabra (*lógos*) separadamente (ya sea en prosa o en verso), a las que la emplean acompañada de otros medios, tal es el caso de la tragedia, de la comedia, probablemente también de los *nómos* y los ditirambos, y por ende también de aquellas cuyo medio es la voz.<sup>96</sup> En definitiva, *la diferenciación por el modo corresponde al aspecto cualitativo del discurso empleado por las distintas especies poéticas*, y en razón de lo cual, este tercer criterio no parece en principio poder aplicarse ni a las artes visuales, ni a la danza, ni tampoco a la música instrumental. Asimismo, cabe señalar que éste se encuentra en estrecha relación con la triple clasificación propuesta en la *República* III (392 d - 394 d), en donde Platón distingue el modo narrativo (*haplêi diegêsei*, 392 d 5), el mimético (*dià mimêseos*), y el que emplea ambos (*di' amphotéron*, 392 d 6).<sup>97</sup> Más allá de la inversión genérica que supone la

---

<sup>95</sup> Lucas (1978:66 *ad loc.*) asegura que la división por el modo se aplica únicamente a aquellas formas de la mimesis que emplean la palabra (*lógos*). En el mismo sentido, Veloso (2004:113) señala que la diferenciación por el modo no podría aplicarse a la pintura: “Seria possível imitar como cores e figuras – isto é, pintar- pessoas virtuosas de uma maneira diferente da de Polignoto?”

<sup>96</sup> Else (1957:90-1).

<sup>97</sup> Como señala Kirby (1991:116-7) y (1996:29, 32-3 fig. 1 y 2), Aristóteles invierte el esquema platónico sobre la relación entre *diégêsis* y *mímêsis* propuesto en *Rep.* III, en donde el primero es el género y la ausencia o presencia del segundo, da lugar a sus distintas especies. Contrariamente, en la *Poética* la *mímêsis* aparece como el género, y el objeto de las divisiones. Aristóteles ofrece diferencias completamente nuevas y sólo en la última de ellas, recoge la distinción platónica como una subdivisión del modo de imitación. Para Kirby, esta inversión del género es lo que posibilitó una expansión del campo de investigación y sobre todo, un acercamiento más comprensivo a la técnica poética, *i.e.* no circunscribiéndola únicamente en la esfera de lo narrativo. Por su parte Halliwell (1998:128 n.34), expresa consideraciones análogas sobre la relación de género y especie que guardan estos términos en ambos autores, aunque resalta el hecho de que Aristóteles conserve el esquema tripartito inicialmente propuesto por Platón.

clasificación propuesta por Aristóteles en *Poet.* 1-3, y de la distinta valoración que ambos filósofos confieren a cada uno de los modos -ya que para Platón el paradigma es el relato épico y para Aristóteles es el drama trágico-, la relación entre ambas distinciones es innegable y en los dos casos atestiguan un incipiente interés por los aspectos formales del discurso.<sup>98</sup>

El pasaje antes citado es uno de los que plantea más dificultades en la *Poética*, ya que por causa de su compleja sintaxis los intérpretes se alinean principalmente en dos grupos, a saber, por un lado, quienes identifican en él tres modos de la mimesis: narrativo, dramático, mixto; y por otro, quienes sólo identifican dos: narrativo y dramático.<sup>99</sup> El uso del adverbio *hotè mèn* en 1448 a 21, hace suponer la presencia de un segundo adverbio en correlación, sin embargo a raíz del empleo sucesivo de las tres disyunciones (*è* en 1448 a 21, 22, 23), resulta complejo determinar cuál de ellas cumple

<sup>98</sup> Else asegura que el esquema aristotélico es tripartito pero está basado en las *diáresis* platónicas, la novedad no reside en la forma de la clasificación sino en la significación interna y en la aplicación práctica que Aristóteles le otorgó a la misma, haciendo de ella una nueva teoría. Esta revisión drástica reside -a juicio de Else- en el concepto mismo de imitación. Si bien es cierto que tanto para Platón como para Aristóteles, el modo dramático es la imitación *par excellence*, ambos la comprenden de manera diversa y le otorgan un lugar distinto en sus respectivos esquemas. Para Platón -asegura Else (1957:97)- se trata de una experiencia personal y de relación directa, cuyos efectos ético-emocionales en los actores y en el auditorio tiene implicancias políticas negativas. Contrariamente, asegura que Aristóteles no se refiere a los estados psíquicos del poeta ni tampoco pretende legislar para una comunidad, sino que está pensando en el carácter dramático como expresión directa de la verdad humana y por ende, como el modo más elevado de la imitación. En realidad, se trata de un mismo esquema pero invertido. Lo que resulta menos convincente de esta interpretación es la creencia de que Aristóteles no expone el nuevo significado que supuestamente otorga al concepto de imitación, sino que lo da tan por sentado, que deberíamos suponer que el filósofo lo explica en otra parte. Además, el Estagirita no se desinteresa por los efectos emocionales ni tampoco es cierto que no tenga pretensiones legislativas en sus consideraciones sobre el arte poético.

<sup>99</sup> Ambas interpretaciones pueden esquematizarse del siguiente modo:

Dos modos de la mimesis:

- I. Modo Narrativo (*hotè mèn apaggélonta*), con dos modalidades:
  - a) narrativo mixto: es el caso de Homero, que en un cierto punto del relato deviene en otra persona (*è héterón ti gignómenon húsper Hómēroī poieî*).
  - b) narrativo puro: el autor conserva su propia persona y no cambia (*è hōs tòn autòn kai mē mettabállonta*).
- II. Modo Dramático: los imitados, *i.e.* los personajes del drama, actúan y operan directamente (*è pántas hōs práttontas kai energóntas toùs mimouménous*).

Tres modos de la mimesis:

- I. Modo Mixto u Homérico: el poeta a veces narra y otras, asume el rol de un carácter (*hotè mèn apaggélonta è héterón ti gignómenon húsper Hómēroī poieî*).
- II. Modo Narrativo: el poeta se mantiene invariablemente como narrador (*è hōs tòn autòn kai mē mettabállonta*).
- III. Modo Dramático: los imitados actúan y toman parte durante toda la obra (*è pántas hōs práttontas kai energóntas toùs mimouménous*).

tal función.<sup>100</sup> Los mayoría de los comentaristas se inclinan por una lectura bipartita y sostienen que Aristóteles se refiere en primer lugar, al modo narrativo (*apaggélonta*, 1448 a 21), el cual tiene dos modalidades: una forma narrativa pura (*hōs tòn autòn kai mē metabállonta*, 1448 a 22-23), y una forma narrativa mixta (*héterón ti gignómenon hōsper Hómēroi poieî*, 1448 a 21-22); y en segundo lugar, se refiere al modo dramático (*è pántas hōs práttontas kai energoúntas toús mimouménous*, 1448 a 23-24).<sup>101</sup> Por su parte, quienes se inclinan por la existencia de tres modos consideran que Aristóteles se refiere primero, al modo mixto, *i.e.* aquel en que el poeta por momentos narra y a veces, deviene otro al asumir el rol de un carácter, como es el caso de Homero (*hotè mèn apaggélonta è héterón ti gignómenon hōsper Hómēroi poieî*, 1448 a 21-22), luego, refiere al modo narrativo en el que el poeta se mantiene invariablemente en su rol de narrador (*è hōs tòn autòn kai mē mettabállonta*, 1448 a 22-23) y finalmente, al modo dramático (*è pántas hōs práttontas kai energoúntas toús mimouménous*, 1448 a 23-24).<sup>102</sup> A mi entender, la importancia que Aristóteles otorga a la figura de Homero desde el inicio de la obra -y especialmente, en *Poet.* 24 en donde destaca su singularidad respecto a los restantes poetas épicos- abona la primera interpretación, *i.e.* aquella que identifica en el pasaje dos modos de la mimesis, puesto que el proceder homérico no parece constituir en sí mismo un modo independiente, sino una variante del modo

<sup>100</sup> Cfr. Bailly (1963:1416 *ad loc.*); Liddell-Scott (1940: *ad loc.*).

<sup>101</sup> A continuación, consigno algunos de los comentaristas y/o traductores que se inclinan por esta interpretación: Rostagni (1945:14 *ad loc.*); Schlesinger (1977:40 *ad loc.*); Halliwell (1987:77); García Yebra (1992:251 n.46); Heath (1996:5 *ad loc.*); Cappelletti (1998:3 n. 54 y 56); Veloso (2004:113). Por su parte, Montmollin (1951:30 n.49) propone una división binaria a la cual pretende diferenciarla de otras interpretaciones similares, *v.gr.* la de Rostagni. Pero en realidad, su interpretación no difiere de ellas por cuanto éstas tampoco incluyen a la poesía lírica como él pretende. Cfr. Rostagni (*Ibid.*, 148-9 *ad loc.*).

<sup>102</sup> Tanto Lucas (1978: 66-7 *ad loc.*) como Else (1957:91-101) proponen esta lectura. Este último considera que el *héterón ti gignómenon* es una interpolación tardía inspirada en el esquema platónico pues, entiende que Aristóteles no pudo haber escrito esta fórmula ya que su concepto de imitación nada tiene que ver con la personificación, sino que es más bien como un método de alternancia entre el poeta y sus caracteres. Else asegura que la expresión originalmente escrita por Aristóteles podría haber sido la siguiente: *hotè d'êthós ti eiságonta*. Sin embargo, esta interpretación se sustenta en un concepto previo de lo que para el autor es la mimesis aristotélica; además tradicionalmente no ha puesto en tela de juicio la autenticidad del *héterón ti gignómenon*.

narrativo.<sup>103</sup> En virtud de lo cual, sólo el tercer empleo de la disyunción, *i.e.*  $\underline{\epsilon} \leq \text{hotè} \text{dè} > \text{pántas hōs práttontas kai energoúntas toús mimouménous}$  en 1448 a 23-24, estaría en correlación con el *hotè mèn* inicial.<sup>104</sup>

Se suele pensar que lo que está en juego en el criterio aristotélico de distinción por el modo es nada menos que la concepción misma de la mimesis, ya que al parecer este criterio se aproxima más a la esencia de la poética, *i.e.* al drama.<sup>105</sup> La relevancia que se le otorga a este tercer criterio se sustenta en un pasaje posterior de la obra, a saber, *Poet.* 24 (1460 a 5-11), en donde Aristóteles vincula la condición de imitador (*mimētēs*) a la introducción (*eiságein*) de los caracteres dramáticos, *v.gr.* un varón o una mujer. Como veremos más detenidamente en la sección 4 de este capítulo, el empleo del vocabulario mimético en dicho pasaje resulta sumamente revelador en la medida en que el filósofo identifica allí al hacer mimético con el modo dramático en el que todos los caracteres son introducidos como actuantes y en actividad. Empero, en *Poet.* 3 Aristóteles se limita a presentar a los dos -o según algunos autores, los tres- modos de la mimesis sin establecer valoración alguna sobre el empleo de cada uno de ellos. Más allá de la preeminencia que en *Poet.* 24 le otorga al modo dramático, me parece bastante claro el hecho de que en *Poet.* 3 el modo narrativo (con sus dos variantes) y el modo dramático tienen un mismo rango jerárquico. Contra quienes sostienen la primacía del criterio de diferenciación por el modo,<sup>106</sup> cabe destacar que éste opera sobre las líneas

---

<sup>103</sup> Según Halliwell (1987:77), a través de la limitada y rígida distinción de dos modos, *i.e.* narrativo y dramático, lo que Aristóteles pretende es reducir la investigación a aquellos empleos del lenguaje que concuerdan con la mimesis de la acción humana y cuyo efecto es apuntar hacia una comprensión de la mimesis esencialmente dramática.

<sup>104</sup> Al igual que en los dos capítulos previos, la división de *Poet.* 3 tampoco constituye para Veloso (2004:112-5) una división de género válida, al menos en los términos establecidos por *P.A.* 14, ya que no respeta la exigencia de que exista una contrariedad. La diferenciación de *Poet.* 3 reside en las varias figuras del lenguaje y por ende, se trata de una distinción interna al relato. El poeta verdaderamente no narra, sino que *imita a alguien que narra*, y el relato como tal puede comportar en su interior diversas formas.

<sup>105</sup> "...being in effect the curve of imitation itself as it rises toward complete fulfillment. *At the peak stands drama = pure imitation.*" Else (1957:101). *Las cursivas son mías.*

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp.90 y 100.

establecidas por los otros dos, *i.e.* medios y objetos, especialmente por el primero porque el modo remite necesariamente a uno de los medios, *i.e.* el discurso.

A lo largo de la presentación de los tres criterios, puede observarse que Aristóteles apela de manera constante a las divisiones como herramienta metodológica.<sup>107</sup> El filósofo cierra esta primera parte de la obra, dedicada a la delimitación genérica de las artes miméticas y en especial, de las diversas especies poéticas mostrando la interrelación mutua que existe entre los criterios de diferenciación propuestos.

“En efecto, la mimesis está en estas tres diferencias, (*en trisi dè taútais diaphoraís he mimesis estin*), como dijimos desde el principio, por medio de que (*en hoís*), qué (*te <kai hà>*) y cómo (*kai hós*).<sup>108</sup> De modo que por una parte,

---

<sup>107</sup> Al respecto, es bien conocida la lectura propuesta por Solmsen (1935:196), para quien no caben dudas de que el método empleado en estos primeros capítulos forma parte del legado platónico: “Now we need only call these classifications by their good Platonic name of *diáiréseis*...we are on Platonic ground in this part of the *Poetics*.” De hecho, Solmsen ofrece un cuadro que esquematiza la primera de las *diáirésein miméseon*, *i.e.* aquella referida a los medios por los que se produce la mimesis. El autor toma como punto de partida una división cuatripartita de estos medios, a saber, *chrómasi, schémasi, dià phonês, ruthmôï kai lôgoi kai harmoníai*, la cual luego se divide en dos partes *memigménois* y *chorís*, y éstas a su vez, en dos más. Por su parte, Else (1957:16) plantea algunas objeciones a la interpretación propuesta por Solmsen, puesto que aunque reconoce que este procedimiento inicial se sustenta en gran medida en el método platónico *diáirético*, sin embargo, subraya que este proceder se da exclusivamente en el interior de la división tripartita (“*Whithin the tripartite division*”). Aristóteles -asegura Else- parte de tres diferencias independientes y no de la aplicación sucesiva de un solo criterio. Sólo una vez que el filósofo ha establecido la división tripartita procede entonces, *diáiréticamente*. Else (1957:16) no niega la influencia platónica pero, reconoce que no se trata de una influencia directa: “In this part of the work Aristotle is still, in effect, a Platonist, though an enlightened one”. Más aún, Else retoma parcialmente el esquema propuesto por Solmsen y admite el carácter fundamentalmente bilateral del análisis aristotélico de los medios. En este sentido, la interpretación de Else (1957:38-9) es ambigua pues, asegura que el pensamiento de Aristóteles es en un sentido altamente no platónico y en otro sentido, muy platónico. Por su parte, Düring (1990:264) rechaza la interpretación propuesta por Solmsen.

<sup>108</sup> Else encuentra que este pasaje es inexacto con respecto a la “genuina” doctrina aristotélica de las *differentiae* ya que en él, el filósofo parece comprender a los tres criterios como mutua y simétricamente implicados. Según Else, en la “genuina” perspectiva de Aristóteles, Sófocles y Homero podrían ocupar posiciones análogas pero no idénticas, principalmente porque la clasificación por el método no puede ser equiparada a la del objeto en la medida en que la primera, alcanza su momento culminante con el desarrollo de la tragedia, mientras que la otra aparece al comienzo y se mantiene hasta el final. A pesar de las inexactitudes que Else (1957:123) encuentra en estas líneas, reconoce la autenticidad del pasaje y

Sófocles sería imitador (*mimetès*) igual que Homero, pues ambos imitan (*mimoûntai*) <actuales> elevados (*spoudaious*), por otra parte, sería igual que Aristófanes, pues ambos imitan (*mimoûntai*) actuales (*práttontas*)<sup>109</sup> en actividad (*drôntas*). De ahí que algunos afirman que las mismas <composiciones><sup>110</sup> (*autá*) se llaman ‘dramas’ (*drámata*) porque imitan (*mimoûntai*) <a los actuales> en actividad (*drôntas*).” *Poet.* 1448 a 24 -29.

A través de estos dos ejemplos en los que tan sólo refiere a tres formas poéticas, *i.e.* épica, tragedia y comedia, y a los tres poetas que probablemente eran por entonces, los más representativos de cada una de ellas, *i.e.* Homero, Sófocles y Aristófanes, Aristóteles muestra la confluencia y la relatividad de los criterios propuestos.<sup>111</sup> En ninguna de las dos comparaciones que presenta, *i.e.* Sófocles-Homero y Sófocles-

---

sugiere que éste fue incorporado como parte de la nota sobre el origen de la palabra “drama” por el propio Aristóteles en su último período en Atenas. Pero entonces, no queda en claro por qué razón el filósofo contradiría su “genuina” visión jerárquica de los tres criterios de diferenciación en una adición posterior. En realidad, la principal inexactitud que Else (1957:104 n.38) encuentra aquí es la simetría que Aristóteles establece entre los tres criterios y que a juicio del autor, no se corresponde con la jerarquía que supuestamente existe entre ellos desde el inicio de la obra: “Nowhere are they on a *têi mèn...têi dé* basis.” Pero como ya he señalado y este pasaje lo atestigua claramente, Aristóteles no establece jerarquía alguna entre los criterios en los tres primeros capítulos de la obra. De modo que no hay indicio de que la mimesis se vincule preferentemente con alguno de los criterios.

<sup>109</sup> Hay quienes ven en esta referencia a *práttontas* (48 a 27) una inconsistencia con *Poet.* 2, en donde Aristóteles afirma que los actuales son el objeto de todas las artes miméticas, y por consecuencia de todos los poetas. Con lo cual, no constituiría un rasgo distintivo de la representación dramática ya sea trágica o cómica. Else (1957:105) sostiene que el pasaje fue agregado posteriormente por Aristóteles, con lo cual no resuelve esta aparente inexactitud. Por su parte, Veloso (2004:105;112) intenta resolverla diciendo que el objeto primario de la imitación poética es un narrador que como tal es un actual y que sólo secundariamente, constituyen su objeto las personas involucradas en el relato y es a eso a lo que refiere el capítulo 2. Contrariamente, entiendo que lo que Aristóteles pretende enfatizar en *Poet.* 1448 a 23 y 27 es el carácter directo de la representación dramática.

<sup>110</sup> Sigo aquí el comentario de Rostagni (1945:15 ad 25-28).

<sup>111</sup> Rostagni, *ibid.* y Else (1957:105) ponen en duda que Aristóteles considerara canónica a la figura de Aristófanes, ya que en *EN* (1128 a 22) critica a la comedia antigua por su lenguaje vergonzoso u obsceno (*he aischrología*).

Aristófanes, hace alusión alguna a los medios.<sup>112</sup> Ni aún siquiera en relación a la comparación entre Sófocles y Aristófanes, puesto que ambos podrían ser incluidos en la misma categoría de imitadores no sólo por el modo que emplean sino también por los medios, ya que tanto la tragedia como la comedia pertenecen según el primer criterio a las artes miméticas que emplean los tres medios, *i.e.* ritmo, discurso y armonía, combinados entre sí (*memigménois*, 47 a 23), y por partes (*katà méros*, 47 b 28). Es probable que el filósofo recurra únicamente a estas tres especies poéticas para ejemplificar la interrelación que existe entre los criterios de diferenciación, porque - como hemos visto- los tres criterios no pueden aplicarse a las restantes artes miméticas sino sólo a la poética.<sup>113</sup>

Aristóteles delimita en los tres primeros capítulos de la *Poética* el significado que mimesis y su familia de palabras tiene a lo largo de la obra pues, cabe destacar que los restantes usos de este vocabulario siguen un patrón de empleo consistente con las diferenciaciones establecidas inicialmente. En la definición y en el análisis de cada una de las especies poéticas puede observarse que el filósofo aplica algunos de los tres criterios de diferenciación de la mimesis, por ejemplo, cuando define a la comedia como mimesis de hombres inferiores (*Hē dē komōidia estin...mimesin phaulotéron*, 1449 a 31) aplica el criterio de diferenciación por el objeto,<sup>114</sup> y cuando refiere a la epopeya como imitación narrativa y en verso (*Peri dē tēs diegmatikēs kai en métrōi mimetikēs*,

---

<sup>112</sup> A través de la primera comparación, subraya que la épica y la tragedia tienen un objeto común, mientras que mediante la segunda, refiere al carácter dramático que la tragedia y la comedia comparten.

<sup>113</sup> “There is a certain artificiality in A.’s structure of forms; we have a number of media in each of which, and in certain combinations of which, three kinds of object can be imitated in two (or three) different manners. But of some of these possibilities there are no instances at all, for example, of manner in those media which lack *lógos*, and others are represented by freak instances such as a dithyramb about a Cyclops”. Lucas (1978:69 *ad loc.*).

<sup>114</sup> En 1447 b 24-28, Aristóteles refiere a los medios empleados por la comedia, *i.e.* ritmo, canto y verso, además señala que ésta junto a la tragedia se diferencian porque emplean estos medios por partes.

1459 a 17) tiene en cuenta el modo y el medio empleado,<sup>115</sup> mientras que en su definición de la tragedia como imitación de una acción elevada y completa, de cierta magnitud, por medio de un lenguaje agradable con cada una de las especies separadamente en partes, en la que los personajes actúan y no por medio del relato, etc., (*éstin oûn tragoidía mímesis práxeos spoudaías kai teleías mégethos echoúses, hedusménōi lógoi choris hekástōi tōn eidōn en toís moriois, drónton kai ou di' apaggalías*, 1449 b 24-27), aplica los tres criterios de diferenciación.<sup>116</sup> Asimismo, a lo largo de la obra puede observarse un marcado predominio del criterio de distinción por el objeto, puesto que en varias ocasiones Aristóteles asegura que la tragedia es imitación de una acción, *v.gr.* 49 b 36, 50 b 3-4, reiteradamente caracteriza el tipo de acción en torno a la cual se organiza el *mûthos* trágico, *v.gr.* 50 b 25-26, 52 a 1-3, 52 b 32-38, insistentemente señala la primacía de éste entre las seis partes que componen la tragedia, *v.gr.* 50 a 15, 22, 29-32, 38-39, b 24, 51 b 27-29, e indica el tipo de actuantes que ésta imita, *v.gr.* 54 b 8-9, etc.<sup>117</sup>

### 1.2. *Las causas naturales de la mimesis y el desarrollo de las artes miméticas.*

Una vez que ha presentado en *Poet.* 1 a 3 los tres criterios de diferenciación de las artes miméticas, Aristóteles se dedica en el capítulo 4 a la consideración de las causas de la poética y al desarrollo de sus especies. Como he señalado anteriormente,

<sup>115</sup> En 1449 b 9-11, Aristóteles compara la epopeya y la tragedia en relación a los tres criterios miméticos: “La epopeya acompañó (*ekolouthesen*) a la tragedia sólo en cuanto a ser mimesis de hombres esforzados (*mímesis spoudaíōn*) en verso y con discurso (*metà lógou*), pero se diferencian porque <la epopeya> tiene un verso uniforme y es un relato (*apaggelian*)”. Asimismo, en 1449 b 21 refiere a la epopeya como el arte de imitar en hexámetros (*tês en hexamétrois mimetikês*). Otras referencias, al carácter narrativo de la epopeya pueden hallarse en 1459 b 26-27 y en 1459 b 33-37.

<sup>116</sup> Asimismo, Aristóteles organiza en *Poet.* 1450 a 10-12 las seis partes de la tragedia según estos tres criterios.

<sup>117</sup> Una prueba bastante clara de este predominio reside en el hecho de que ni bien comienza la obra, *i.e.* 1447 a 9-10 cuando Aristóteles define el asunto sobre el que va a ocuparse en ella, refiere a la estructuración de las tramas.

este proceder se corresponde con la formulación metodológica establecida inicialmente de ocuparse en primer lugar, de los principios generales del arte poético. En dicho capítulo pueden distinguirse dos partes, a saber, la primera -que se extiende desde 1448 b 4-24- en la que el filósofo presenta las causas naturales de la poética, describe la relación entre el aprendizaje mimético y el placer que éste necesariamente comporta, y la segunda parte -que se inicia en 1448 b 24 hasta 1449 a 4- en la cual describe el desarrollo histórico de la poética prestando especial atención, a la diferenciación y a la evolución de sus distintas especies. Todo el capítulo y en especial, la primera parte es una pieza clave no sólo para comprender la significación del vocabulario mimético en la *Poética*, sino fundamentalmente para elucidar la concepción aristotélica general de la mimesis, *i.e.* no meramente circunscrita a la poética ni a las artes miméticas. Justamente, la relevancia del pasaje que a continuación transcribo reside en que el mismo revela que Aristóteles concibe a la mimesis desde una perspectiva natural o física que trasciende el ámbito de las artes miméticas o de manera más precisa, se halla en continuidad con él.

“Parecen (*Eoíkasi*) que engendraron (*gennêσαι*) enteramente (*hólōs*)<sup>118</sup> a la poética (*tèn poiētikèn*) dos causas (*aitíai*), y estas <son> naturales (*phusikáí*). Pues, el imitar (*tó mimeísthai*) es connatural (*súmphuton*) a los hombres desde niños y en esto difieren de los otros animales (*tôn állon zóion*), en que <el hombre> es el más mimético/imitativo (*mimētikótaton*) y adquiere los primeros aprendizajes (*tàs mathéseis*) a través de la

---

<sup>118</sup> Como señala Lucas (1978:71 *ad loc.*), el empleo del *hólōs* refiere a las causas genéricas de la poética en contraste con las causas particulares que determinaron el desarrollo de sus distintas especies. Como intentaré probar más adelante, estas causas se extienden también a las restantes artes miméticas.

mimesis/imitación (*dià miméseos*), y todos se regocijan (*chaírein*) con las imágenes/imitaciones (*toîs mimémasi*).<sup>119</sup> Prueba (*semeïon*) de esto es lo que ocurre en la práctica (*epì tòn érgon*),<sup>120</sup> pues observamos (*horômen*) penosamente a las cosas mismas, al tiempo que disfrutamos contemplando (*theorôntes*) las imágenes (*eikónas*) más exactas de éstas, tal como las figuras de las fieras (*therïon*) más innobles y de cadáveres (*nekrôn*). Y la causa (*aition*) de esto es que aprender (*manthánein*) no sólo es placentero (*hédiston*) para los filósofos (*toîs philosóphois*) sino también igualmente para los otros <hombres>, aunque toman parte de ello en poca medida. Por esto también <los hombres> se regocijan (*chaírousi*) mirando (*horôntes*) las imágenes (*tàs eikónas*), porque ocurre que contemplándolas (*theorôntas*) aprenden (*manthánein*) y razonan (*sullogízesthai*) qué es cada uno (*tí hékaston*), tal como que éste es aquél (*hoûtos ekeînos*). Puesto que si por casualidad uno no ha visto previamente (*proeorakós*) <al objeto>, no producirá placer en cuanto imagen (*hêi mímema*) sino por la ejecución, o por el color o por alguna otra causa semejante. Siendo para nosotros conforme a la naturaleza el imitar y la armonía y el ritmo (*katà phúsin dè óntos hemîn toû mimeísthai kai tês*

<sup>119</sup> Debido al predominio de ejemplos visuales a lo largo del pasaje, me inclino a traducir *mimémasi* como “imágenes”, pero legítimamente también podría traducirse como “imitaciones”.

<sup>120</sup> Sigo aquí la traducción propuesta por Rostagni (1945:18 ad 9), quien subraya el carácter habitual de la expresión *epì tòn érgon* en el *Corpus Aristotelicum* a la vez, que muestra la inadecuación de referir la misma a “las obras de arte”.

*harmonías kai toû ruthmoû*) (pues, en relación a los versos es evidente que son partes de los ritmos), desde el principio los que han nacido dotados (*hoi pephukótes*) en el más alto grado para esas cosas (*pròs autà málista*), avanzando poco a poco (*katà mikròn proágontes*) engendraron (*eggénnesan*) la poesía (*tèn poíesin*) a partir de sus improvisaciones.” *Poet.* 1448 b 4-24.

El vocabulario empleado a lo largo del pasaje, a saber, *gennêsai* en 48 b 4, *phusikai* y *súmphuton* en b 5, *zóiön* en b 7, *theríön* y *nekrôn* en b 12, *katà phúsin* en b 20, *hoi pephukótes* en b 22 y *egénnesan* en b 23, demuestra que Aristóteles sitúa la investigación sobre las causas del arte poético en el ámbito de la naturaleza (*phúsis*). Asimismo, en la descripción del nacimiento, desarrollo y evolución de las especies poéticas subyace una visión orgánica.<sup>121</sup> A pesar de que refiere a la naturaleza y a los hechos de la experiencia, se suele destacar que esta investigación tiene un carácter teórico antes que empírico.<sup>122</sup> Si bien es cierto que la reconstrucción *histórica* de la evolución de las distintas especies está determinada por el valor paradigmático que Aristóteles *a priori* le otorga a la tragedia como modelo de la producción poética, sin embargo sus consideraciones sobre la habilidad mimética ingénita en los animales, así como aquellas sobre el carácter cognitivo que ésta tiene para el hombre, son el resultado

---

<sup>121</sup> Cfr. Pp. 66-7.

<sup>122</sup> Según Else (1957:126), el *eoíkasi* de la línea 48 b 4 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 son el producto de una investigación. En este mismo sentido, se pronuncian Montmollin (1951:32), y Halliwell (1987:79), quien asegura lo siguiente: “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”. *Las cursivas son mías.*

de sus investigaciones empíricas.<sup>123</sup> En general, los comentaradores desprecian o incluso ignoran estas referencias a la naturaleza en la *Poética*. Pero teniendo en cuenta que la habilidad mimética y las artes que derivan de ella no pueden desvincularse de su dimensión natural, más adelante veremos que estas alusiones no deben ser soslayadas.<sup>124</sup>

A pesar de la clara enunciación inicial (*aitíai dúo tinès kai haútai phusikaí*, 1448 b 4-5), la determinación de las causas es uno de los problemas centrales que plantea la exégesis de la *Poética*, puesto que la ambigüedad del texto no permite establecer con certeza cuál es la segunda causa a la que Aristóteles se refiere. Al respecto, pueden adoptarse dos posiciones, o bien se afirma que estas dos causas son el impulso mimético (48 b 4) y el placer natural en la *mimesis* (48 b 8-9), o bien conjugando en la primera causa el impulso y el placer mimético, se aduce que la segunda de las causas es el carácter connatural del ritmo y de la armonía (48 b 20-21). A favor de la primera interpretación se alega que el ritmo y la armonía son introducidos tardíamente y de forma subsidiaria, y que ambos forman parte de la habilidad mimética ingénita, *i.e.* de la primera causa.<sup>125</sup> Por otro lado, a favor de la segunda interpretación se apela al paralelismo del *gennēsai* de la línea 4 y el *egénnesan* de la línea 23.<sup>126</sup> Resulta difícil

---

<sup>123</sup> “A. did not know how long ago men had begun to paint animals on the sides of their caves...but he rightly inferred from the habits of children that the instinct is fundamental.” Lucas (1978:75 *ad loc.*) *Las cursivas son mías*.

<sup>124</sup> Sobre las referencias tácitas y expresas a la *phúsis* en la *Poética* me ocuparé con detenimiento en la segunda sección del capítulo 4.

<sup>125</sup> A continuación, menciono sólo algunos de los autores que se han inclinado por esta interpretación: Cope (1877: *ad I*, XI 23); Schlesinger (1977:42); Long (1990:581); Cappelletti (1990:4 n.72); Barbero (2004:153). También Rostagni (1945:17 *ad 4*) adhiere a esta interpretación: “Dunque ritiene Aristotele che l’origine della poetica in generale (*hólōs*) sia dovuta suppergiù a due cause, tutt’e due per giunta naturali: 1<sup>a</sup> *l’instinto dell’imitazione...*, piacere che s’identifica con la voglia del conoscere”. Por su parte, Halliwell (1987:79) afirma: “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”. *Las cursivas son mías*.

<sup>126</sup> Entre quienes defienden esta interpretación se encuentran Butcher (1951:15 *ad loc.*); Lucas (1978: 74 *ad locum*); García Yebra (1992: 253 n.56); Heath (1996:6-7 n.12), etc. Dado que Aristóteles le dedica a la

inclinarse por alguna de estas dos interpretaciones en la medida en que existen argumentos plausibles tanto a favor como en contra de cada una de ellas. Aunque la estructura de la argumentación aparentemente favorece a la primera interpretación, no obstante me inclino por la segunda debido a que el carácter ingénito del imitar está inseparablemente ligado al regocijo que producen las imágenes/imitaciones (*toîs mimémasi*, 48 b 9). Teniendo en cuenta que la habilidad de imitar es una capacidad innata de conocimiento, el placer que produce el aprendizaje mimético no es precisamente una causa de la poética -y en general, de las artes miméticas- sino más bien un aspecto concomitante de aquel instinto. En definitiva, el placer mimético es indisociable de la habilidad mimética innata y en este sentido, ambos constituyen la primera causa: “la primera es el instinto de imitación y el placer que se experimenta”.<sup>127</sup>

Pero sobre todo, a favor de esta interpretación puede alegarse el hecho de que Aristóteles afirma que no sólo el imitar sino también la armonía y el ritmo son naturales para los hombres (*katà phúsin de óntos hemín toû mimeísthai kai tês harmonías kai toû ruthmoû*, *Poet.* 1448 b 20), y además, la referencia en *Poet.* 1448 b 22-23 a los hombres que desde su nacimiento han sido mejor dotados (*hoi pepukótes*) para estas cosas (*pròs autà*), *i.e.* para el imitar, el ritmo y la armonía, también abona esta interpretación.<sup>128</sup>

Cabe recordar también que en *Pol.* 1340 b 16-19 Aristóteles asegura que los hombres tienen un parentesco o una afinidad *ingénita* con la armonía y el ritmo, y que esta idea

---

primera causa quince líneas mientras que a la segunda sólo dos, tanto Montmollin (1951:35-6) como Else (1957:131) han intentado explicar la asimetría entre ambas. Con el objeto de resolver esta dificultad, ambos autores sostienen que gran parte del pasaje, a saber: 1448 b 6-8 y b 12-19, está compuesto por adiciones interdependientes al texto original, que pretenden enfatizar el aprendizaje y el placer intelectual que conlleva la actividad mimética. Else admite estar de acuerdo con Montmollin en cuanto al carácter añadido de estas líneas, pero a diferencia de éste considera que es decididamente riesgoso catalogar a los fragmentos anexados como *tardíos* y pertenecientes a un estadio definitivo; pues, además esto contradice su hipótesis sobre una datación temprana de la *Poética*. Siguiendo a estos dos autores, Lucas justifica la mención tardía de la segunda causa, y pone entre paréntesis el pasaje que se extiende desde 1448 b 12 a 19.

<sup>127</sup> “...la première est l’instinct d’imitation et le plaisir qu’on éprouve.” Montmollin (1951:52).

<sup>128</sup> En la referencia a la connaturalidad de la armonía y del ritmo en *Poet.* 1448 b 20-21, algunos intérpretes ven una alusión implícita a los medios de la *mimesis* pero sin el *lógos*. Pero como señala Rostagni (1945:18-9), Aristóteles no tiene en mente aquí el medio de la *Poética* sino las manifestaciones o la forma primordial del *mimeísthai*.

está presente en Platón.<sup>129</sup> En este sentido, es importante destacar que el instinto mimético y la aptitud natural para la armonía y el ritmo que el filósofo universalmente atribuye a los hombres sugieren que estas dos causas naturales no sólo dan lugar a las distintas especies poéticas, sino también a todas las artes miméticas.

La *phúsis* es la fuerza productiva que origina a la poesía y en general, a las artes miméticas, y a su vez, la *phúsis* humana está constituida por estas habilidades ingénitas que forman parte de su naturaleza. En distintos pasajes del *Corpus*, el filósofo describe las habilidades imitativas de ciertos animales, v.gr. en *HA.* 597 b 24-30 y 612 b 17-35, pero en *Poet.* 1448 b 7-9 ofrece tres razones que explican el carácter distintivo que esta habilidad innata tiene en el hombre. En primer lugar, afirma que es en él en quien tal habilidad encuentra su máximo desarrollo, tal como lo prueba el empleo del superlativo *mimetikótatón* en 1448 b 7.<sup>130</sup> En segundo lugar, asegura que es a través de la mimesis (*dià miméseos*, 48 b 8) que los hombres adquieren sus primeros aprendizajes. Finalmente, refiere al regocijo que todos los hombres sienten ante las imágenes o imitaciones (*tois mimémasi*, 48 b 9). Aunque Aristóteles deja en claro que la habilidad innata de imitar (*tò mimeîsthai*, 48 b 5) no es exclusiva de los hombres no obstante, le confiere un carácter especialmente humano en cuanto que ella es para éstos una herramienta primaria de aprendizaje.<sup>131</sup> El carácter connatural de la mimesis, la armonía y el ritmo, y las tres razones que el filósofo esgrime para destacar la importancia que la

<sup>129</sup> En las *Leyes* (653 e 3- 654 a3; 664 e - 665 a; 672 c-d; 673 d), Platón afirma que el ritmo y a la armonía distinguen al hombre de los otros animales, en la medida en que es el único de los animales capaz de percibirlos. Asimismo, señala que el placer acompaña a ambos y que ellos han dado lugar a los dos pilares de la educación tradicional griega, i.e. música y gimnasia.

<sup>130</sup> Una afirmación análoga puede hallarse en la obra pseudo-aristotélica *Problemata* 956 a 14: *è hóti mimetikótaton; mantháein gâr dúnatai dià toúto*. Cfr. Halliwell (2001:87).

<sup>131</sup> Varios autores han subrayado el carácter antropológico que tiene la imitación para Aristóteles, v.gr. Most (1998:382) afirma que la mimesis es para el filósofo “an *anthropological universal* that distinguishes us from most other animals”; González (1999:28) habla del “particular peso antropológico de la poesía y, por ende de la literatura”. Por su parte, Halliwell (1999b:315) en el marco de su comprensión de la mimesis aristotélica como una forma de significación intencional señala 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*. Cfr. n.139.

primera tiene para los hombres son elementos claves para la comprensión general de la mimesis aristotélica, por cuanto que ponen de manifiesto *la continuidad natural que existe entre la habilidad mimética ingénita, la poética y en general, las artes miméticas en la medida en que a partir de esa capacidad cognitiva originaria se derivan y se desarrollan estas artes como formas más o menos complejas de conocimiento.*

Luego de establecer las razones que determinan el carácter distintivo de la mimesis en los hombres, Aristóteles inicia una extensa argumentación por medio de la cual ofrece en primer lugar, un signo (*semeíon de*, 48 b 9), *i.e.* una *prueba*, del regocijo que todos los hombres experimentan ante las imágenes y luego, explica la *causa (aition de*, 48 b 12) de ello.<sup>132</sup> Como evidencia empírica del placer que provocan las imágenes en todos los hombres, el filósofo aduce que en la práctica observamos ciertas cosas penosamente, pero disfrutamos al observar las imágenes más exactas de éstas, y ofrece como ejemplo las figuras de las fieras más indignas y de cadáveres.<sup>133</sup> Aristóteles apela a estos ejemplos con el objeto de enfatizar el hecho de que el regocijo que se experimenta ante una imagen es independiente del objeto representado por ella, puesto que es su exactitud (*tàs málista ekriboménas*, 48 b 11) lo que produce el regocijo y no el

---

<sup>132</sup> En *APr.* 70 a 3-10 Aristóteles destaca la importancia de los signos en los entimemas, y en *Rhet.* 1357 a 33 - b 25 distingue dos tipos de signos, a saber, por un lado, aquellos que son necesarios y a los que llama *tekmérion*, *i.e.* argumento concluyente, y por otro, aquellos que no guardan una relación necesaria sino tan sólo probable con aquello de lo cual son signos, y que carecen de nombre (*anónumon*). En el caso que aquí nos ocupa se trataría del segundo tipo ya que no existe una relación necesaria entre el dolor que produce la observación de un cadáver y el disfrute que provoca la contemplación de la imagen de éste. Cfr. Racionero (1990:186 n.59).

<sup>133</sup> Entre los comentaristas hay quienes ven un indicio significativo en el hecho de que Aristóteles apele a esta clase de ejemplos. Else (1957:128) entiende que los mismos revelan que el filósofo está pensando en material empleado en la investigación biológica: “drawings, models, or sections of animals and human cadavers, *i.e.* reproductions used for biological teaching or research: *laboratory equipment, not works of arts.*” Para Gallop (1990:166), en este pasaje hay una sugestiva y rica analogía entre aquel aprendizaje que 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 *HA.* 510 a 30-34 posibilita comprender la finalidad y la unidad orgánica del aparato genital y de cada una de sus partes. Contrariamente, Halliwell (2001:89) sostiene que Aristóteles no se está refiriendo aquí a las ilustraciones o diagramas biológicos, sino a las obras de arte visual destinadas para un público general, no meramente restringidas al empleo por parte de los filósofos. *Las cursivas son mías.*

objeto mismo.<sup>134</sup> Contra la opinión de algunos intérpretes, entiendo que los ejemplos empleados no remiten por sí mismos a ningún fenómeno visual específico como sería el caso de los dibujos o diagramas empleados en la investigación biológica, puesto que lo que el Estagirita pretende ilustrar aquí es el carácter generalizado del placer que todos los hombres experimentan ante las imágenes. Además es preciso tener en cuenta que las figuras de animales innobles<sup>135</sup> y de cadáveres eran relativamente frecuentes en la pintura y escultura antigua a causa del empleo de temas mitológicos.<sup>136</sup>

Después de ofrecer la *prueba*, Aristóteles presenta la *causa* del regocijo que las imágenes provocan en todos los hombres, a saber, el placer de aprender, y aún cuando establece una diferencia de grado entre los filósofos y los demás hombres es claro que se trata de un fenómeno universal.<sup>137</sup> Cabe destacar que a lo largo del pasaje, aparecen varias referencias visuales, *v.gr.* *tàs eikónas* en 48 b 11 y 15, *horômen* y *horôntes* en 48 b 10 y 15, *theoouîntes* y *theoouîntas* en 48 b 11 y 16, *proeōrakos* en 48 b 17, *hêi*

<sup>134</sup> Plutarco en *De Audiendis Poetis* (18 A) emplea ejemplos semejantes, a saber, un mono, una lagartija, el rostro de Tersites, para mostrar que el placer que se experimenta ante una imagen es independiente de si el objeto representado por ella es en sí mismo feo. Más adelante analizo la influencia de Aristóteles en esta obra.

<sup>135</sup> En las *Partes de los Animales* I 5, Aristóteles asegura que en la investigación natural no es posible dejar nada de lado sea que se trate de seres innobles o no (*atimóteron méte timióteron*, 645 a7). A diferencia de lo que hace en el pasaje de la *Poet.*, en *PA* (645 a 10-15) toma como punto de partida las imágenes “artísticas” de estos: “Sería, pues, ilógico y absurdo que, si nos regocijamos contemplando las imágenes de éstos porque contemplamos el arte que las creó tal como la pintura o la escultura, y no amásemos más la observación de los mismos tal como están constituidos por naturaleza...”. A mi entender, este pasaje contradice las interpretaciones propuestas por Else y Gallop en la medida en que deja en claro que se trata de imágenes artísticas de estos animales y no de diagramas o esquemas empleados en la investigación biológica. Cfr. n.135.

<sup>136</sup> “Most ancient painting and sculpture (*eikonas* covers both) was of mythical subjects, among which corpses would appear from time to time, e.g. the children of Heracles or Niobe; the lowest animals, one would have thought, less often, as Circe’s swine or a hydra.” Lucas (1978:72 *ad* 48 b 12).

<sup>137</sup> Según Rostagni (1945:17 *ad* 9) la prueba y la causa refieren al mismo fenómeno, *i.e.* al placer que todos sienten ante la contemplación de los productos de la imitación. Mediante la primera, asegura Lucas (1978:71 *ad loc.*), Aristóteles ofrece la prueba de que esto es así y a través de la segunda explica la razón, *i.e.* el por qué es así. 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 estatus natural de la imitación y el placer que los hombres obtienen de todas las imitaciones y no meramente de las imitaciones visuales. Puesto que para Else (1957:128-9 esp. n.13) el texto original sólo habla de la naturalidad de la imitación y del placer que todos los hombres obtienen de ellas, el *aition dê* en 48 b 12 refiere a la línea 48 b 7, *i.e.* al hecho de que los primeros aprendizajes se adquieren a través de la mimesis, y no a 48 b 8, *i.e.* al regocijo visual. En el texto expongo la razón por la cual me inclino por la primera posición, *i.e.* por la identidad entre la prueba y la causa.

*mímema* en 48 b 18. La contemplación de imágenes no es -como sostienen algunos- un fenómeno secundario, sino la forma más elemental de aprendizaje por ende, el regocijo visual es parte del fenómeno más amplio conforme al cual, todos los hombres -en mayor o menor medida- experimentan placer al aprender. En tal sentido, parece legítimo concebir al placer intelectual que produce el aprendizaje en todos los hombres enunciado en *Poet.* 1448 b 13-14, como parte del deseo humano universal e ingénito de conocer, establecido al inicio de la *Metafísica*: *pántes ánthropoi tou̐ eidénai orégontai phúsei*, 980 a 21.<sup>138</sup> Significativamente, Aristóteles ofrece como prueba (*semeíon d'*, *Met.* 980 a 21) de la universalidad de este deseo, el amor que los hombres tienen por las sensaciones, especialmente las visuales porque son éstas las que en mayor medida *posibilitan el conocimiento* (*málista poieí gnōrizein hemás*, *Met.* 980 a 26), y porque *muestran muchas diferencias* (*pollàs deloí diaphorás*, *Met.* 980 a 27). A partir del reconocimiento de la vinculación que en tal sentido existe entre la *Poética* y la *Metafísica*, resulta manifiesto el hecho de que la mimesis es uno de los instrumentos principales para que los hombres puedan cumplir este deseo (intelectual) originario. Asimismo, esta vinculación también sugiere que en la *Poética* Aristóteles tácitamente presupone la misma *éndoxa* que en la *Metafísica*. El énfasis en el carácter intelectual que le otorga a la experiencia visual cuando asegura en *Poet.* 1448 b 15-17 que al observar las imágenes, los hombres *aprenden* (*manthánein*) y *razonan* (*sullogízesthai*) qué es cada uno (*tí hékaston*), tal como que *ése es aquél* (*hoútos ekeínos*), ha llevado a algunos intérpretes a sostener que el filósofo enuncia un tercer instinto, *v.gr.* Montmollin,<sup>139</sup> o una tercera causa más profunda, *v.gr.* Else,<sup>140</sup> o un factor común que

---

<sup>138</sup> “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 di imparare (*Met.* I 980 a 21) che è la caratteristica dei filosofi, una appartiene anche agli altri uomini, salvo che ne partecipano in misura ridotta.” Rostagni (1945:18 *ad* 19)

<sup>139</sup> Montmollin (1951:34).

englobaría a las dos causas connaturales de la poesía, v.gr. Halliwell.<sup>141</sup> Pero en realidad, no agrega aquí ni una tercera causa ni un tercer instinto ni un factor común sino que simplemente describe el proceso intelectual que comporta la observación de las imágenes y que provoca regocijo (*tò cháirein*), en tanto que este proceso forma parte del carácter intrínsecamente cognitivo de la mimesis (*Poet.* 1448 b 7-8). De hecho, en la *Retórica* hay un pasaje en el que el filósofo describe de manera análoga el proceso intelectual que en general, conllevan las artes miméticas:

“Puesto que el aprender (*manthánein*) y el admirar/ver con asombro (*thaumázein*)<sup>142</sup> son placenteros (*hedù*), resulta necesario que las cosas de tal clase (*tà toiáde*)<sup>143</sup> también sean placenteras por ejemplo, lo que imita (*tó mímóúmenon*),<sup>144</sup> como la escritura, la escultura, la poética

<sup>140</sup> Else (1957:129-30 n.19 y132) considera que *Poet.* 1448 b 12-19 es una nota adicional por medio de la cual, 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. El autor considera que se trata de una adición al texto original porque no se corresponde con el núcleo central de la argumentación: “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”. Lo que es necesario defender e ilustrar no es para Else, la naturalidad y universalidad del impulso mimético puesto que Platón no ha negado esto, sino sus raíces en lo más elevado del hombre, esto es, su naturaleza intelectual. Frente al escepticismo platónico, lo que Aristóteles establece -según Else- es la creencia en la intelectualidad tanto del artista como del espectador.

<sup>141</sup> 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.*

<sup>142</sup> Teniendo en cuenta el valor paradigmático que las imágenes tienen en la *Poética* y la importancia que Aristóteles le otorga en la *Metafísica* (I 1) a las sensaciones visuales como evidencia del deseo originario de conocimiento, cabe recordar aquí la connotación primariamente visual que tiene el verbo *thaumázō*.

<sup>143</sup> Racionero (1990:271) traduce *tà toiáde* como “lo que posee estas mismas cualidades”, mientras que Freese (1926: *ad loc.*) de manera menos literal lo traduce como “all things connected with them”.

<sup>144</sup> No es fácil precisar si a través del *tó mímóúmenon* Aristóteles se refiere en general, al *arte de la imitación* o bien, al *producto de ella*. Cope (1877: *ad I XI.* 23) y Freese (1926: *ad loc.*) se inclinan por la primera interpretación, i.e. “a work of imitation”. Liddell-Scott (1940: *ad loc.*) sostiene que este empleo del participio es pasivo, mientras que Racionero propone una interpretación activa. Si se tienen en cuenta los verbos a los que previamente Aristóteles refiere, podemos inclinarnos por una interpretación activa del participio, mientras que si consideramos el curso posterior de la argumentación y el empleo de los participios perfectos podríamos suscribir a la lectura propuesta por Liddell-Scott. Personalmente, me

y todo lo que sea bien imitado (*eû memiméménon*), aún si lo imitado (*memiméménon*) mismo no fuese placentero; porque no se regocija por causa de éste sino porque hay un razonamiento (*sullogismòs*) sobre que esto es aquello (*toûto ekeîno*), de modo que ocurre que se aprende algo (*manthánein ti*).” *Rhet.* 1371b 4-10.

El aprender, el admirar, el <arte> de imitar -y por ende, las formas de placer concomitante que cada uno conlleva- pertenecen a la misma clase de cosas (*tà toiáde*), y se hallan mutuamente relacionados en la medida en que los tres forman parte del deseo cognitivo innato. Como se ha visto, Aristóteles presenta a la contemplación de imágenes y en general, a las artes visuales como las variantes más elementales de la mimesis y es probable que la razón de ello resida en el hecho de que la observación -en cuanto que es la forma primaria del deseo intelectual- es también la condición para el ejercicio y el desarrollo de la habilidad mimética ingénita. Como asegura unas líneas antes en la *Retórica*, a través de estas actividades cognitivas los hombres alcanzan un estado que es conforme a la naturaleza.

“Y el aprender (*manthánein*) y el admirar/ver con asombro (*thaumázein*) son placenteros (*hedù*) en la mayoría de los casos (*hos epì tò polù*), pues por un lado, en el admirar/ver con asombro (*en mèn gàr tòi thaumázein*) está el deseo de aprender (*tò epithumeîn matheîn estin*), de modo que lo

---

inclino por la primera lectura con el objeto de enfatizar la interrelación que existe entre el aprender, el admirar, y la actividad productiva mimética.

admirable es deseable (*tò thaumastòn epithumetón*), y por otro lado, *en el aprender* <el hombre> *se sitúa en un estado conforme a la naturaleza* (*en dè tòi manthánein* <tò> *heis tò katà phúsin kathísthai*).” *Rhet.* 1371 a 31-34.

Aunque existen ciertas diferencias en la descripción del proceso intelectual que Aristóteles presenta en ambos pasajes de *Poet.* 4 y *Rhet.* I 11, y a pesar del hecho de que algunas han sido consideradas significativas, ninguna de ellas parece ser sustancial. En *Poet.* 1448 b 15-17 Aristóteles se refiere al placer intelectual que conlleva la contemplación de las imágenes, mientras que en *Rhet.* 1371 b 6-7 refiere al placer que producen las diversas artes miméticas, *i.e.* la escritura, la escultura, la poética y todo lo que sea correctamente imitado. Más allá de la diversidad de los ejemplos empleados en cada caso, los dos pasajes muestran que la mimesis en sus distintas variantes (artísticas y no artísticas) comporta un proceso análogo de aprendizaje y de razonamiento. También difiere la fórmula mediante la cual, Aristóteles ejemplifica en cada uno de los pasajes qué es lo que se aprende a través de la mimesis, y de las artes miméticas pues, en la *Poética* emplea los pronombres demostrativos en masculino (*hóti oútos ekeînos*, 1448 b 17), mientras que en la *Retórica* lo hace en neutro (*hóti toúto ekeîno*, 1371 b 9). Puede considerarse que se trata de una sutil diferencia genérica, que no comporta compromiso teórico alguno, sino que simplemente responde a una divergencia contextual ya que en el caso de la *Retórica* la fórmula refiere al participio neutro *memiméménon*. Sin embargo, la misma ha dado lugar a una amplia discusión entre los comentaristas, algunos de los cuales han propuesto incluso una enmienda textual para

homologar ambas formulaciones.<sup>145</sup> Se alega que la enunciación en masculino remite a los individuos particulares y que la misma sugiere que se trata del caso de la representación de una persona en un cuadro, mientras que la formulación del contenido del razonamiento en neutro posibilitaría -a juicio de algunos comentaristas- que los términos involucrados sean universales, y el ejemplo no se circunscribiría únicamente a la representación pictórica.<sup>146</sup> En realidad, lo que está en juego tras esta discusión es la posibilidad misma y la naturaleza del aprendizaje mimético, y esta cuestión no puede resolverse simplemente teniendo en cuenta el género de esta formulación, ni tampoco modificando su enunciación en neutro. Lo más importante y complejo es esclarecer y determinar *qué* es lo que se aprende y razona mediante la mimesis y en particular, a través de las artes miméticas. A partir de lo dicho en *Poet.* 1448 b 15-19, se puede pensar que lo que se aprende y razona son simplemente las semejanzas entre el objeto previamente observado y su imagen o bien, que ésta en cuanto tal permite aprender y considerar algo del objeto retratado, que sólo puede ser conocido a través de ella y no por la mera observación del mismo. Pero por el momento, prefiero dejar esta cuestión pendiente ya que más adelante me ocuparé detenidamente de ella, así como del amplio y prolongado debate al que ha dado lugar entre los comentaristas.

Retomando el análisis del pasaje de *Poet.* 4, cabe señalar que en 1448 b 17-19, Aristóteles muestra a propósito del fenómeno primario de la contemplación de

---

<sup>145</sup> Para salvar esta diferencia en la formulación, Gallop (1990:167 n.35) propone la enmienda del texto de la *Poética* de modo que pueda preservarse una formulación general como la de la *Retórica*: “esto es aquello”. Contrariamente, Halliwell (2001:90-1) entiende que es innecesaria esta enmienda ya que considera que el empleo de los pronombres masculinos en *Poet.* 1448 b 17 revela que Aristóteles sólo puede estar refiriéndose a individuos, ya sean personas reales o imaginadas, y que tiene en mente el caso de un observador ante un retrato. Si bien Halliwell admite que en el pasaje de *Rhet.* I 11 el filósofo piensa en algo análogo, el empleo de los pronombres en neutro pone en evidencia que no se está refiriendo solamente al caso de los retratos. Según el autor, ambas formulaciones involucran particulares, y además advierte que la experiencia de identificar figuras en una obra de arte visual no se corresponde con el uso coloquial del *toûto ekeîno*: “a phrase equivalent to ‘just what I said!’, ‘told you so!’, ‘there you are!’, and the like”, que es atestiguado de manera independiente tanto en Platón como en Aristófanes. Contrariamente, Veloso (2004:143 n.172) identifica ambos usos.

<sup>146</sup> Else (1957:131-2); Gallop, *Ibid.*

imágenes, la manera en que el aprendizaje y el placer se relacionan de manera intrínseca y casi indisoluble en la mimesis. En este sentido, señala que en el caso hipotético que quien contempla una imagen no haya visto previamente (*proeōrakos*) al objeto representado por ella, la contemplación de la misma no producirá placer en cuanto *mímema*, i.e. como imagen o más ampliamente como imitación, sino por alguna otra causa como por ejemplo, la ejecución o el acabamiento de la obra, el color, etc. La observación previa del objeto que la imagen representa es la condición para que el eventual observador pueda identificar y por ende, enunciar que “éste es aquél” (o bien que “esto es aquello” según la formulación de la *Retórica*), y para que pueda experimentar el placer de la imagen *en cuanto* imagen o en general, de la imitación en cuanto tal. En este sentido, resulta significativo el hecho de que Aristóteles emplee la fórmula *hêi mímema* en 1448 b 18 para caracterizar a esta forma de placer puesto que a través de la tácita reduplicación (*epanadíplōsis*) del término, el filósofo sugiere que en cuanto que se ha cumplido la condición de la observación previa del objeto representado, se producirá el placer de la *imagen en cuanto imagen*, i.e. sólo y precisamente en cuanto es posible establecer las semejanzas (y las diferencias) entre el objeto y su imagen.<sup>147</sup> Dicho en otros términos, al hablar de un placer *qua mímema* Aristóteles supone que el observador, que previamente ha visto ante sí el objeto representado por la imagen experimenta un placer que se sustenta en el carácter referencial de la misma y que abstrae de ella todas las características que son ajenas a

---

<sup>147</sup> En *APr.* 49 a 26 ss., Aristóteles establece el fundamento de la lógica de la reduplicación, que más tarde tuvo una importante influencia en la escolástica y en la tradición árabe. Como señala Angelelli (1980:255-6), en las cláusulas reduplicativas del tipo “*qua M*” o “como M” subyace la intención de *abstraer de* todo predicado que no se verifica de todos los M: “La expresión ‘Sócrates en cuanto hombre’ es en esta lectura un término singular que no designa ya a Sócrates, como se advierte al considerar que, dentro de la abstracción propuesta, Sócrates en cuanto hombre es *indiscernible* de, por ejemplo, Platón en cuanto hombre”. En el caso de *Poet.* 1448 b 18 se trata de una reduplicación *strictu sensu*, que integra la apódosis de un condicional, y cuya enunciación podría esquematizarse del siguiente modo: en el caso de que S haya visto a x, entonces la imagen de x le producirá placer a S en cuanto imagen, pero si S no ha visto previamente a x, entonces la imagen de x no le producirá placer en cuanto imagen de x sino por el color, o la ejecución o alguna otra causa. Cfr. Ferrater Mora (1994:3028-9).

dicho carácter como es el color, el dibujo o su ejecución. En definitiva, la condición de haber observado previamente al objeto que es representado en la imagen revela que el placer se origina en la posibilidad de establecer la correspondencia entre el objeto antes observado y su imagen;<sup>148</sup> se trata del placer de aprender y razonar al *identificar las semejanzas y las diferencias entre ambos*. Para Aristóteles el ejercicio de cualquier capacidad es en sí mismo placentero (EN 1174 b14-1175 a21), pero en el caso de la habilidad mimética a partir del establecimiento de esa condición se infiere que hay dos especies de placer, a saber, una especie que podría denominarse “mimética” en tanto que el placer es *qua mímema*, y una especie que podría llamarse “formal” por cuanto que el placer está vinculado a las características de la ejecución de la obra.<sup>149</sup> En el primer caso, el placer se funda en la referencia externa ya que de otro modo, no tendría sentido la condición de la observación previa, mientras que la otra forma de placer se circunscribe a las características de la obra misma pues, es independiente de esta condición y por ende, no refiere a nada fuera de la imagen misma. Aristóteles establece una jerarquía entre ambas formas de placer por cuanto que vincula el aprender y el razonar sólo al placer *qua mímema* pues, sólo cuando se ha cumplido la condición de la observación previa es posible afirmar que “éste es aquél”, *i.e.* sólo en este caso se aprende y razona. Si bien es cierto que esta condición parece difícilmente aplicable a las restantes artes miméticas, *v.gr.* la música o la tragedia, sin embargo en tales casos existe una suerte de familiaridad previa con el asunto en cuestión, *v.gr.* a través del conocimiento de las leyes musicales o de las reglas de probabilidad que rigen en el

---

<sup>148</sup> También Platón establece en las *Leyes* 668 d-e, la condición de la observación previa de lo representado en la imagen.

<sup>149</sup> Veloso (2004:139) rechaza la enmienda textual propuesta por Hermann en 1448 b 18 y que es aceptada mayoritariamente por los comentaristas, a saber, *ouch hêi* en lugar de *ouchi*. A su juicio, aún en el caso que se acepte la lectura tradicional no es posible instituir en *Poet.* 4 un “placer estético”.

ámbito práctico.<sup>150</sup> Además, cabe recordar que para Aristóteles las artes y en general, todo aprendizaje y enseñanza se producen a partir de un conocimiento preexistente (*APo.* 71 a 1-4).

Las consideraciones aristotélicas sobre la relación del aprendizaje y el placer mimético ejercieron una importante influencia desde la temprana recepción de su obra. Así por ejemplo, Plutarco en su *De Audiendis Poetis* 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 convenientemente (18 A-C). En esta consideración plutarquea sobre el placer resuena el eco de *Poet.* 1448 b 15-20 y de *Rhet.* 1371 b 4-10. 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” (18 B).<sup>151</sup> En efecto, afirma que no es lo mismo representar algo bello que representar algo “bellamente”, *i.e.* de manera conveniente y apropiada, lo cual es independiente de si el objeto es en sí mismo bello o feo (18 D). Mediante sus prescripciones, Plutarco intenta imponer un distanciamiento en cuanto al placer que produce la obra y cuya finalidad es proteger a los jóvenes ante el poderoso efecto de la

---

<sup>150</sup> Frente a esta dificultad, acuerdo con la solución propuesta por Halliwell (2001:91), quien propone pensar esta condición en términos de una familiaridad previa con el objeto o con el asunto. A pesar de ello, disiento con su idea de no considerar a este empleo de *pro-horaq̄* de forma demasiado literal pues, si bien es cierto que la manera en que se da esta familiaridad previa difiere en cada una de las artes miméticas, en el caso de las artes visuales literalmente supone la observación previa del objeto representado en la imagen.

<sup>151</sup> 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.” *Ibid.*, p. 301. A diferencia de éste, para quien esta ambigüedad se gesta a lo largo del tratado luego de intentar fallidamente construir un concepto *estetizado* de la *mimesis*, entiendo que esta tensión domina al tratado desde su inicio.

poesía.<sup>152</sup> Más allá de su posible relevancia para la crítica contemporánea, lo que significativamente ponen de manifiesto estos pasajes de las *Moralia* es el hecho de que ya en el período helenístico-imperial de los siglos I y II de la era cristiana, la cuestión de la relación entre el aprendizaje y el placer mimético habían despertado interés y ejercido influencia filosófica.<sup>153</sup>

La habilidad para el imitar con que *todos* los hombres cuentan desde su nacimiento, así como la armonía y el ritmo son condiciones necesarias pero no suficientes para que las artes miméticas hayan podido originarse y desarrollarse (*Poet.* 1448 b 20-21), puesto que también es preciso que hayan existido y existan *ciertos* hombres naturalmente mejor dotados para estas habilidades (*hoi pephukótes pròs autà málista*, 48 b 22). Lo que posibilitó que a partir de estas habilidades naturales comunes a todos se desarrollaran las artes productivas miméticas es precisamente la excepcionalidad natural de algunos hombres respecto a ellas, lo cual prueba la constitución natural de un género de los imitadores, y desmiente la tesis central de Veloso, para quien en modo alguno existe tal género. Estos hombres naturalmente privilegiados son los que engendraron la poesía a partir de sus improvisaciones, y los que posibilitaron su desarrollo progresivo en la medida en que según Aristóteles, fueron sus propios caracteres (*tà oikeía éthe*, 48 b 24) los que desde un principio determinaron las divisiones de la poesía:

---

<sup>152</sup> Konstan (2003b:6 y 23) encuentra en las prescripciones plutarqueas que guían el acto de lectura de los jóvenes el germen de una consideración moderna de la literatura, puesto que crean una hermenéutica de la sospecha y en tal sentido, prefiguran uno de los rasgos fundamentales de lo que actualmente se denomina “estética de la recepción”. Contrariamente y de manera generalizada en la literatura secundaria, Plutarco es visto meramente como un *polígrafo*, v.gr. Easterling-Knox (1990:715), como un pensador ecléctico cuyas ideas filosóficas fueron insustanciales, v.gr. Svoboda (1934:946) y Babbitt (1947:xiv-xv).

<sup>153</sup> Lucas (1978:72 *ad loc.*) 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”.

“La poesía se dividió conforme a los caracteres propios (*katà tà oikeía éthe*) <de los hombres que han sido naturalmente dotados (*hoi pephukótes*)><sup>154</sup> pues, los más graves (*hoi mèn semnóteroi*) imitaban (*emimoúnto*) las acciones nobles (*práxeis tàs kalàs*) y las de tales <hombres>, y los más vulgares (*hoi dè eutelésteroi*), las de los <hombres> bajos (*tàs tòn phaulon*), componiendo (*poióúntes*) en primer lugar invectivas, del mismo modo que los otros himnos y encomios” (*Poet.* 1448 b 24-27).

Asimismo, en la descripción del surgimiento y de la evolución de la poética y de sus diversas especies Aristóteles mantiene una perspectiva natural análoga a la del crecimiento y la evolución de un ser vivo:

“Habiendo surgido desde el principio de la improvisación no sólo ella [la tragedia] sino también la comedia; una a partir de los que iniciaban el ditrambo, la otra a partir de los que <iniciaban> los cantos fálicos, los que todavía hoy continúan siendo habituales en muchas ciudades, de a poco (*katà mikròn*) creció (*euxéthe*) a medida que <los hombres que han sido naturalmente

---

<sup>154</sup> Aunque los traductores suelen pensar que Aristóteles refiere genéricamente a los hombres, creo que es más adecuado restringir esta referencia a los *hoi pephukótes* en la medida en que sólo ellos posibilitaron la evolución de las distintas especies poéticas.

dotados (*hoi pephukótes*)> desarrollaban cuanto iba apareciendo de ella. Y tras muchos cambios, la tragedia se detuvo (*epaúsato*), porque alcanzó la naturaleza propia (*tèn hautês phúsin*).” *Poet.* 1449 a 9-15.

En la concentrada reconstrucción del desarrollo histórico de las especies poéticas que presenta, el filósofo destaca la singularidad de la figura de Homero, quien a través de la *Iliada*, la *Odisea* y el *Margites* prefiguró los dos principales géneros dramáticos, *i.e.* la tragedia y la comedia. Anticipando sus consideraciones sobre la mimesis del capítulo 24, asegura que en relación a las cuestiones elevadas (*tà spoudaía*) Homero fue el mayor poeta no sólo porque compuso correctamente, sino también porque compuso imitaciones dramáticas (*miméseis dramatikàs*, 48 b 35-36), *i.e.* no solamente relatando sino presentando/introduciendo directamente a los caracteres.

El carácter *físico*/natural y fundamentalmente, antropológico que Aristóteles le confiere a la mimesis en *Poet.* 4 es un desarrollo singular de su pensamiento. Al igual que la vista, la habilidad mimética forma parte de la constitución natural de todos los hombres desde su nacimiento y a través de ella, todos adquieren sus primeros aprendizajes. Aún cuando el filósofo no lo dice expresamente, es claro que se trata de la mímica vocal y gestual que es característica de los niños, quienes imitando a los adultos aprenden a expresarse mediante el lenguaje y aprehenden de éstos, sus gestos y sus comportamientos. De ahí, la importancia didáctica que -como veremos en el capítulo 2- Aristóteles le otorga a los relatos y a los juegos en la educación de los niños en el marco

de su programa político. Puesto que no *solamente* los primeros aprendizajes se adquieren por medio de la mimesis, y además *todos* (niños y adultos) experimentan placer ante las imágenes/imitaciones<sup>155</sup> parece pues, “ilegítimo intentar limitar la presencia de la imitación a una *paidéia*, o sea, a una educación de base”.<sup>156</sup> Teniendo en cuenta que todos los hombres comparten esta habilidad ingénita de adquisición de los (primeros) aprendizajes, cabe preguntar entonces en qué se distingue el poeta, el escultor y cualquier otro *technítes* mimético del carpintero, del arquitecto, del constructor de barcos, del político y aún del filósofo, ya que todos en su condición de hombres son naturalmente imitadores y no podría entonces hablarse de la existencia de un género de éstos. Sin embargo, como hemos visto anteriormente, no todos los hombres están igualmente dotados para estas habilidades. La singularidad de las artes o técnicas miméticas respecto a otras artes productivas reside precisamente en el hecho de que a diferencia de la medicina o la arquitectura, las primeras se originan en una habilidad innata que en mayor o menor grado es común a todos los hombres. En conclusión, la naturaleza provee el imitar a todos los hombres para que éstos adquieran sus (primeros) aprendizajes, pero sólo a algunos les otorga un mayor desarrollo de esta habilidad innata pues, de otro modo todos los hombres se dedicarían por igual a las artes miméticas. Además, en *Pol.* VIII 6 Aristóteles claramente manifiesta su intención de evitar que los ciudadanos se dediquen a ellas de manera profesional.

La cuestión de la naturaleza cognitiva de la mimesis y de las artes miméticas es uno de los problemas más importantes que plantea la interpretación de la *Poética*, y en el que se centra uno de los ejes de la disputa de los comentaristas. La principal

---

<sup>155</sup> Halliwell (2001:88) entiende que la referencia al placer que *todos* (*pántes*) experimentan en los objetos miméticos enunciada en *Poet.* 1448 b 8-9, lleva al argumento más allá de los límites del juego-actuación o del juego de roles propio de los niños, no sólo porque cuando Aristóteles habla de *todos* incluye tanto a los adultos como a los niños, sino también porque el sustantivo *mimémata* designa la clase entera de las obras miméticas y las actuaciones consideradas como objetos de contemplación placenteros.

<sup>156</sup> “... é ilegítimo tentar limitar a presença de imitação a uma *paidéia*, ou seja, a uma educação de base.” Veloso (2004:143).

limitación que impone la exégesis de *Poet.* 4 reside en que a partir de la simplicidad del ejemplo visual, la *mimesis* parecería reducirse a un mero *re-conocimiento*. Contrariamente, suele argüirse que el proceso de aprendizaje involucrado en la *mimesis* no es elemental, puesto que se trata de algo más complejo que el simple re-conocimiento de las características que se corresponden entre el original y la copia, y a favor de ello puede alegarse que el empleo de *sullogísthai* en *Poet.* 1448 b 16 es un indicio certero de la complejidad de este proceso cognitivo. Como es bien sabido, la tradición árabe medieval representó el caso extremo de la perspectiva según la cual, Aristóteles otorgaría a la poesía un estatus casi-lógico.<sup>157</sup> De manera esquemática, se pueden identificar en la investigación erudita fundamentalmente dos posiciones respecto a esta cuestión: por un lado, quienes sostienen que la *mimesis* en Aristóteles conlleva un auténtico conocimiento y por otro, quienes niegan que ésta involucre conocimiento alguno, ora porque se trata de un mero re-conocimiento, v.gr. Lucas<sup>158</sup>, ora porque su finalidad es puramente emocional, v.gr. Heath<sup>159</sup>, ora porque es una *especie* o simulacro de conocimiento, v.gr. Veloso.<sup>160</sup> También es posible identificar posiciones que

---

<sup>157</sup> López Farjeat (2000:101-113); Halliwell (1992:258 n.33); Watt (1994:257-260).

<sup>158</sup> Lucas (1978:72-3) 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. *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.*

<sup>159</sup> Heath (1999: 366-7) *considera al reconocimiento mimético en Aristóteles como un proceso elemental y rudimentario que no amplía nuestro conocimiento del mundo sino que más bien lo presupone*, y enfatiza el valor emocional que la experiencia mimética tiene en la *Poética* en detrimento de su carácter cognitivo. A su juicio, no hay ningún indicio en la obra que permita sustentar la interpretación según la cual, a través de la imitación se aprende algo sobre el objeto imitado. La poesía no enseña acerca de las posibilidades del mundo pues, su finalidad no es alcanzar conocimiento sino lograr un *efecto emocional*: “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.*” Tanto el caso del simple reconocimiento visual como en aquellos géneros que aspiran a la universalidad, v.gr. tragedia, épica y comedia, el proceso cognitivo involucrado presupone una comprensión del mundo. *Las cursivas son mías.*

<sup>160</sup> Veloso (2004:150) encuentra en *Poet.* 4 y *Rhet.* I 11 la solución a un problema medular que -a su juicio- atraviesa todo el *Corpus*, a saber, el hiato que existe entre la percepción y la intelección: “Aristóteles, pelo que me consta, jamais fornece uma explicação da (suposta) passagem da percepção ao mais baixo grau de inteleção. A não ser justamente, mas em surdina, em *Poet.* 4 e *Rhet.* I 11. A solução

conjugar en la mimesis conocimiento y emoción, por ejemplo Packer afirma que las emociones surgen como la conclusión de un silogismo práctico elaborado por el receptor.<sup>161</sup> En la literatura especializada hay un acuerdo mayoritario en que la experiencia mimética supone un proceso de conocimiento, pero existen grandes diferencias en la interpretación del mismo, es decir, respecto a *qué se conoce y cómo a través de la mimesis*. En este sentido, se ha afirmado que lo que se aprende a través de ella es la verdadera naturaleza y significado de las cosas mediante el establecimiento de los caracteres, las causas y las interacciones, *v.gr.* Sifakis.<sup>162</sup> Se alega también que se aprende una tipología de la naturaleza humana, *v.gr.* Else,<sup>163</sup> un agudo panorama de las cualidades morales de los seres humanos, *v.gr.* Yanal,<sup>164</sup> o bien que la experiencia

---

do problema sería a imitação, de modo que não há realmente ‘passagem’ alguma entre percepção e intelecção”. Tal como es concebida en ambos pasajes, la exclamación “eso es aquello” denota una *imitación de identidad*, puesto que cuando observamos la pintura de Sócrates reconocemos a Sócrates tomándolo *como si* fuera Sócrates. Si bien esa formulación expresa un reconocimiento, no se trata de la correspondencia entre un individuo y su universal, sino de tomar ciertas cualidades por aquello que las posee, *i.e.* de una percepción por concomitancia. Veloso reconoce que la mimesis es una condición necesaria para el pensamiento pues, “não é possível pensar sem um *mimema*”, pero rechaza la identificación de la naturaleza cognitiva del hombre con su co-naturaleza imitativa congénita pues, niega que la imitación sea en modo alguno, conocimiento: “Quando muito, a imitação será «uma espécie de conhecimento». E o prazer pelas imitações será «uma espécie de prazer»”. *Ibid.*, p.149-53.

<sup>161</sup> 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, y cuya formulación tentativa sería: “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.” *Ibid.*, p.148 n.10. Aunque el proceso es semejante a la deliberación práctica que ocurre en la experiencia moral, a diferencia de él no se traduce en acciones sino en experiencias emocionales. En el juicio estético lo que se percibe es meramente la imitación de acciones posibles pero no personas y eventos reales. La cuestión esencial es el énfasis exclusivo de Aristóteles en la forma y la cognición intelectual para la apreciación del valor estético. *Ibid.* 145-6.

<sup>162</sup> Según Sifakis (1986:220), 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 las libera de los detalles insignificantes y representa sus aspectos universales, y al hacer esto revela sus caracteres, causas e interacciones.

<sup>163</sup> Según Else (1957:305; 132), esta tipología está libre de los accidentes que encubren nuestra visión en la vida real. Mediante el reconocimiento de la semejanza de un individuo (el retratado: *hoûtos*) con otro individual (el original: *ekeinos*) no se ha aprendido nada, en la medida en que el aprendizaje y el conocimiento es de los universales, mientras que el individuo es *per se* incognoscible, pero asegura que el reconocimiento e identificación de imágenes 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.

<sup>164</sup> Para Yanal (1982), el arte en Aristóteles tiene un carácter cognitivo y el conocimiento poético requiere de un discernimiento activo por parte del artista y del receptor, quien no sólo debe comprometerse en el razonamiento moral, sino que debe también conocer 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 que es similar al razonamiento moral en la vida real, pero la diferencia

mimética es un medio por el cual, la gente explora su mundo distintivamente humano a través de la simulación hipotética y de la actuación de algunas de sus posibilidades, v.gr. Halliwell.<sup>165</sup> Asimismo, entre quienes adoptan una interpretación cognitiva de la mimesis hay grandes divergencias respecto a cómo explican el proceso de aprendizaje y de razonamiento: algunos autores intentan reconstruir las premisas que componen el silogismo poético, v.gr. Sifakis<sup>166</sup>, Montmollin<sup>167</sup>, otros reconocen procesos dialécticos análogos a los de la filosofía, v.gr. Tracy,<sup>168</sup> y están también quienes sostienen que la

---

estaría dada porque en este caso no se aplica a una acción, sino a la construcción de una clase artística. A partir de la experiencia del conocimiento poético se aprende que tal y tal persona en acción es posible o bien, que tal persona en acción tiene un ejemplo real.

<sup>165</sup> Halliwell (2001:92-3) encuentra en el concepto ético de *súnesis*, i.e. el discernimiento (EN 1143 a 4-18), la clave para entender el tipo de comprensión que Aristóteles al menos, idealmente le reconoce al espectador de un drama. El filósofo estaba consciente de las similitudes que existen entre los espectadores del drama y la audiencia de la oratoria deliberativa y forense, pues en ambos casos lo que hay involucrado es: “an ability to grasp and make sense of human (ethical) behaviour in the judgment of particular situations, but an ability that falls short of, so to speak, ethical expertise (the province of the *phronimos*): ‘discernment’ is a sort of secondary understanding that enables an audience to follow the deliberations and decisions of others, but does not guarantee an ability to act well in their own lives.”

<sup>166</sup> A través de un detallado examen de la sintaxis y estilo del pasaje en cuestión, Sifakis (1986:212) intenta comprender la naturaleza del aprendizaje mimético. En virtud de la posterioridad que le atribuye a la *Poética* respecto al *Organon*, afirma que no es posible que *sullogizesthai* pierda sus connotaciones lógicas una vez que ha adquirido una significación técnica tan definida. De modo que, en *Poet.* 4 significa *sacar una conclusión a partir de ciertas premisas* y el resultado de esta inferencia es un silogismo correctamente constituido, el cual no es ni formal ni conscientemente construido por el receptor cada vez que contempla un cuadro o piensa acerca de un poema. 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 Euripides, 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”.

<sup>167</sup> Montmollin (1951:35) sostiene que Aristóteles remite en *Poet.* 1448 b 16 a un reconocimiento fundado en un silogismo (verdadero o falso): “Aristote montre que *le plaisir artistique* se ramène, en partie au moins, à un *plaisir intellectuel*, puisqu’ il consiste en une reconnaissance fondée sur un *sylogisme*.” *Las cursivas son mías*.

<sup>168</sup> Según Tracy (1946:43-6), Aristóteles aporta a la estética las actitudes del científico y del lógico y en virtud de ello, discierne 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, asegura que *las reglas del procedimiento lógico están aquí presentes* y propone una expresión matemática bajo la modalidad de la analogía proporcional para dar cuenta del proceso intelectual involucrado: “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  $A/B = C/D$ ”. *El observador al confrontarse ante la obra artística se encuentra en una situación análoga a la del filósofo en la medida en que 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”. Se trata de una aplicación especial del instinto filosófico que los hombres tienen hacia una organización significativa y una reconstrucción interpretativa de la experiencia.

comprensión de una imagen mimética es un caso de identificación de particulares y que se trata de una habilidad análoga al discernimiento ético, *v.gr.* Halliwell.<sup>169</sup>

Por mi parte y como he señalado anteriormente, considero que la apelación a lo largo de *Poet.* 4, a las artes visuales o simplemente a la observación -como ejemplo paradigmático tanto del aprendizaje como del placer mimético- responde a la simplicidad de la experiencia visual como forma primaria de conocimiento. Como advierte Lucas, dichas artes no constituyen el interés primario de Aristóteles pero son la forma más simple en que se presenta ese impulso básico.<sup>170</sup> A partir del modelo elemental de la pintura y de la escultura se deriva una creciente complejidad del proceso de aprendizaje y de placer involucrado en las distintas artes miméticas y en particular, en las distintas especies poéticas. En virtud de los aspectos comunes de las formulaciones de *Poet.* 4 (1448 b 17) y de *Rhet.* I 11 (1371 b 9) y especialmente, apoyándome en el carácter ejemplar que para Aristóteles tiene la contemplación de imágenes, esquemáticamente entiendo que en principio, la habilidad mimética y en general, las artes miméticas comportan un proceso intelectual de *identificación de semejanzas y por ende, de diferencias entre dos cosas que son a la vez, semejantes y diferentes*, y gracias a dicho proceso, los hombres *aprenden y razonan qué es cada cosa (tí hékastón)*. Aún si el aprender y el razonar no se entienden en el sentido empleado en

---

<sup>169</sup> A juicio de Halliwell (2001:102), no es posible que el proceso cognitivo involucrado en *Poet.* 4 y la experiencia del arte mimético se limite al simple registro de algo anteriormente conocido. La comparación con la filosofía, y el empleo de *manthánein* y de *sullogízein* son indicios significativos. El primer verbo tiene aquí dos significados superpuestos: el adquirir conocimiento y el emplearlo, *i.e.* “aprender” y “comprender”. En cuanto al segundo, descarta la interpretación lógica extrema, y e indica que *los procesos de pensamiento y de reflexión involucrados -incluso en un nivel aparentemente rudimentario- posibilitan moverse desde algo ya conocido hacia algo comprendido en una manera nueva*. Puesto que de lo que se trata es de comprender la vida humana misma, el tipo de aprendizaje y comprensión (*manthánein*) involucrado muestra continuidad con las formas ordinarias y comunes de razonamiento que no son patrimonio exclusivo de los filósofos. Se trata de la comprensión propiamente humana, antropocéntrica que debe por ello, mantenerse próxima a lo local y a lo particular como opuesta a las regiones más altas del conocimiento. El ejemplo de la comprensión de imágenes de *Poet.* 4 debe ser entendido como un caso de identificación de un particular: “*understanding particulars, in all their contextual complexity* (as intimated by that full phrase ‘to understand and reason what each thing is’) *must play an important part in the appreciation of poetry, as in the appropriately sensitive judgment of ethical issues.*” *Las cursivas son mías.*

<sup>170</sup> Lucas (1968:73).

el *Organon*, no obstante es preciso destacar que en ellos están presentes dos de los instrumentos básicos de la investigación filosófica pues, como Aristóteles afirma en los *Tópicos* I 18 (108 a 38 - b1): “*Encontrar las diferencias (Tò dè tàs diaphoràs heureîn chrésimon)* es útil para los *razonamientos (pròs tous sullogismoùs)* acerca de lo idéntico (*tautoû*) y lo distinto (*hetérou*), y para *conocer (pròs tò gnōrizein) qué es cada cosa (tí hékaston)*”.<sup>171</sup> Un eventual observador que previamente ha visto a Sócrates puede enunciar ante un cuadro que imita correctamente su imagen la formula “éste es aquél”, lo cual supone que éste encuentra las semejanzas y las diferencias entre ambos en la medida en que la imagen de Sócrates es a la vez, similar y diferente a Sócrates. A pesar del ejemplo aparentemente rudimentario del *hoûtos ekeînos*, la referencia al *tí hékaston*, que a lo largo del *Corpus Aristotelicum* aparece estrechamente emparentada a la investigación y al método filosófico es un indicio de la complejidad del proceso cognitivo involucrado.<sup>172</sup> Más allá de las singularidades y de la mayor complejidad que suponen cada una de las restantes artes miméticas, es posible comprender el aprendizaje que todas comportan en términos de un *proceso de identificación de semejanzas y diferencias referidas al ámbito práctico*. La formulación básica de esta identificación, a saber, “éste es aquél” o bien “esto es aquello”, es la fórmula de la comprensión *tout court*.<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> Asimismo, en *Top.* 108 b 7-9 asegura que: “*La contemplación de lo semejante (Hē dè tou homoïou theōria)* es útil para los argumentos por comprobación, para los razonamientos a partir de una hipótesis y para dar definiciones.”

<sup>172</sup> Además del pasaje ya citado de los *Tópicos*, Aristóteles emplea la frase *tí hékaston* en *DA* 415 a 16, *Met.* 1077 b 23-24, *EN* 1154 b 33, *Pol.* 1253 b 28. Si bien Halliwell (2001:94-5) reconoce que dicha referencia pone de manifiesto el amplio rango de comprensión y aprendizaje que para Aristóteles involucra la apreciación de las obras miméticas, sin embargo considera que no se puede establecer una correspondencia directa entre estos pasajes y *Poet.* 1448 b 16-17 en la medida en que: “*all the cases mentioned concern fully philosophical reasoning, and in most if not all of them what is involved is the grasp of concepts, definitions or universals, while in Poetics 4 Aristotle is speaking of objects of mimetic representation and his immediate example (houtos ekeinos), as I have stressed, designates a case of identifying a particular.*” *Las cursivas son mías.*

<sup>173</sup> Veloso, *ibíd.*

En el intento de comprender el proceso cognitivo involucrado en la mimesis cabe destacar que existen al menos dos indicios significativos que revelan la semejanza que existe en el pensamiento aristotélico entre ésta y la metáfora. En primer lugar, la habilidad mimética es connatural (*súmphuton*) y el metaforizar es un talento natural intransferible que no puede tomarse de otro (*mónon gàr oúte par'állou ésti labeîn euphuías te semeíon esti*, *Poet.* 1459 a 5-6). Si bien en el primer caso se trata de una habilidad innata universal y en el segundo, de un talento natural restringido a algunos hombres, en ambos casos se trata de habilidades naturales y a pesar de la universalidad de la primera, el propio Aristóteles reconoce que no todos los hombres están igualmente dotados para la mimesis, la armonía y el ritmo. En segundo lugar, tanto en la *Retórica* como en la *Poética* Aristóteles subraya la capacidad de conocimiento a través de semejanzas que es propia de la metáfora, v.gr. en *Rhet.* 1394 a 4-5; 1405 a 8-10; 1412a12 y en *Poet.* 1455 a 32-34; 1459 a 5-8. Además, el aprendizaje que ambas comportan puede esquematizarse con la fórmula “esto es aquello” (*kai ou légei hos toúto ekeíno*, *Rhet.* 1410 b 14-19).<sup>174</sup> Cuando Aristóteles expone de manera detallada en *Rhet.* III 10 las razones que explican la preeminencia lexical de la metáfora retórica, el principio sobre el cual sustenta dicha primacía es que “el aprender *fácilmente* es por naturaleza placentero para todos” (*tò gàr manthánein raidíōs hēdù phùsei pāsīn estī*, *Rhet.* 1410 b 10-11). La metáfora es la que principalmente produce esta forma de aprendizaje y de placer concomitante, puesto que en virtud de su breve estructura del tipo “x es y” promueve aprendizaje (*máthēsin*) y conocimiento (*gnōsin*) a través del género (*Rhet.* 1410 b 14). Las imágenes de los poetas producen esto mismo, pero por causa de su mayor extensión determinada por la introducción de la preposición

---

<sup>174</sup> Veloso, *ibid.*, afirma que la imitación y la metáfora suscitan el mismo raciocinio; aunque Halliwell (2001:91) no lo dice expresamente, sugiere que la correspondencia entre el *hoútos ekeínos* de *Poet.* 1448 b 17 y el *toúto ekeíno* que involucra la estructura semántica de la metáfora enunciado en *Rhet.* 1410 b 17-20.

comparativa: “x es *como* y”, no dicen que una cosa es otra (*kaì ou légei hos toúto ekeíno*, *Rhet.* 1410 b 19), y ésta no es la clase de conocimiento que el espíritu busca. La inteligencia (*psuchè*) busca la clase de aprendizaje y conocimiento que la metáfora provee en la medida en que comporta un acto de *identificación de semejanzas entre cosas disímiles*, el cual permite aprehender rápidamente sus aspectos comunes. En este sentido, la metáfora es análoga a la filosofía por cuanto que ambas ven (*theoreín*) lo semejante (*Rhet.* 1412 a 11-15). Mediante su estructura substitutiva, la metáfora al ser enunciada obliga al auditorio a reconstruir rápidamente los términos de la analogía involucrada.<sup>175</sup> Como señala Laks, lo que el espíritu busca es una *identificación* y la encuentra fácilmente por intermediación de la metáfora: “La facilidad de la conquista explica el placer experimentado: un placer por así decir de segundo grado. La rapidez, ese sería el placer del placer del conocimiento”.<sup>176</sup> La metáfora será adecuada y producirá placer sólo en el caso en que el auditorio reconozca fácil y rápidamente los términos de esa proporción.<sup>177</sup> En virtud de su raigambre natural y de la sencillez de su estructura cognitiva, la metáfora -en tanto que constituye el paradigma de la *léxis* en el

---

<sup>175</sup> Por ejemplo, cuando se afirma que *la vejez es paja*, el oyente debe reestablecer la siguiente proporción: la juventud (A) es a la vejez (B), lo que la flor (C) es a la paja (D), luego la vejez (B) es paja (D). Cabe recordar que para Aristóteles, la metáfora proporcional es la metáfora por excelencia (*Rhet.* 1410 b 36 ss.)

<sup>176</sup> “L’aisance de la conquête explique le plaisir éprouvé: un plaisir pour ainsi dire de second degré. La rapidité, ce serait le plaisir du plaisir de la connaissance.” Laks (1994:298).

<sup>177</sup> Halliwell (1993:63, 69 esp. n.35) señala la ambigüedad que en el pensamiento de Aristóteles tiene la metáfora, puesto que en la *Retórica* subraya la analogía de ésta con la filosofía, mientras que en el *Organon* afirma que toda metáfora es fuente de oscuridad. Lloyd (1992:413-4) destaca la tensión existente en la obra de Aristóteles entre la condenación teórica de la metáfora y en general, de las analogías en contextos científicos y su práctica científica efectiva, en la cual frecuentemente recurre a ella, pero sin reconocer su valor heurístico. Por su parte, Laks (1994:291-9) asegura que la función de la metáfora en la *Retórica* no es tanto provocar el conocimiento como aquello que podría llamarse un *efecto de conocimiento* y propone hablar de su *valor casi-cognitivo* y en este sentido, considera que no es en modo alguno casual que su aspecto cognitivo sea tematizado en la *Retórica*, *i.e.* en un contexto esencialmente determinado por la lógica de la recepción. La metáfora es -para Laks- un medio de activación de nuestras facultades cognitivas que no constituye un auténtico instrumento de conocimiento. Se trata de un mero ejercicio intelectual que permite ejercitar las capacidades de conocimiento y que por ello, provoca un placer concomitante pero que no amplía nuestro conocimiento del mundo. A mi entender, la metáfora es un instrumento intelectual y estilístico ingénito que permite ejercitar y en algunas ocasiones, como en el caso de la metáfora proporcional supletiva ampliar nuestro conocimiento del mundo. Aún en el caso que se admita la inadecuación de este instrumento en el ámbito de la investigación científica, *i.e.* demostrativa, su adecuación en el ámbito de la retórica y de la poética parece innegable. Cfr. p. 158.

ámbito de la elocución retórica y en el de la poética- puede ser comprendida como el correlato lexical de la mimesis.<sup>178</sup>

### 1.3. La mimesis y el érgon poético.

En las secciones anteriores del presente capítulo, hemos visto que Aristóteles emplea el vocabulario mimético en *Poet.* 1-4 para caracterizar al conjunto de las artes miméticas, para diferenciar a cada una de ellas y de sus especies según los medios, los objetos y el modo en que se realiza la mimesis y asimismo, para referirse al imitar como una habilidad innata de aprendizaje en los hombres a partir de la cual, derivan dichas artes. A pesar de ello, en ningún momento el filósofo precisa en qué consiste la actividad mimética. Sin duda, *Poet.* 9 es uno de los capítulos centrales de la obra que ha recibido más atención por parte de la literatura especializada, debido a que Aristóteles presenta allí la célebre comparación entre la poesía y la historia. Pero la importancia que tiene este capítulo y en especial, el pasaje que a continuación transcribo reside principalmente en el hecho de que a través de esta comparación disciplinaria, el filósofo establece cuál es la actividad propia del poeta, *i.e.* su *érgon*. Aún cuando en la descripción de la misma no emplea en principio el vocabulario mimético ni hace referencia alguna a él, más adelante veremos la manera en que la mimesis se relaciona estrechamente con el *érgon* poético. En definitiva, la descripción del mismo es una pieza clave para comprender en qué consiste el hacer productivo *mimético* del poeta.

“Resulta evidente también a partir de las cosas dichas (*Phaneròn dè ek tôn eireménon*), que la actividad propia

---

<sup>178</sup> Chichi-Suñol (2008:106-7).

(*érgon*) del poeta no es decir (*légein*) las cosas que acaecieron (*tà genómena*), sino <decir> la clase de cosas que podrían acaecer (*hoía àn génoito*),<sup>179</sup> esto es (*kai*),<sup>180</sup> las cosas posibles (*tà dunatà*) conforme a lo probable (*katà tò eikòs*)<sup>181</sup> o a lo necesario (*tò anagkaïon*). En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir (*légein*) las cosas en verso o en prosa (pues, podrían ponerse las <obras> de Heródoto en verso y de ningún modo sería menos una (*tis*) historia con verso o sin ellos), sino que se diferencian en esto: en que uno dice (*légein*) las cosas que acaecieron (*tà genómena*) mientras que el otro, la clase de cosas que podrían acaecer (*hoía àn génoito*). Por lo cual, también la poesía es más filosófica (*philosophóteron*) y más elevada (*spoudaióteron*) que la

<sup>179</sup> La expresión *hoía àn génoito* refiere a “la clase de cosas que acaecerían”, lo cual remite a una condición determinada, pero -como veremos más adelante en la n.187- en el ático esta condición es tan indefinida que no es preciso tenerla en mente. Con el objeto de resaltar esta indeterminación me parece más adecuado hablar de “la clase de cosas que podrían acaecer”. Esta expresión es traducida de maneras muy diversas, v.gr. Butcher (1951:35 *ad loc.*): “what *may* happen”; Fyfe (1932: *ad* 1451a): “what *could* and *would* happen”; Rostagni (1945:52 *ad* 37): “cose come *potrebbero* avvenire”; Baldry (1957:42): “the *kind* of things that *are likely* to happen”; Else (1057:301): “the kinds of things that *can* happen”; Lucas (1978:118 *ad loc.*) “the sort of thing that *might* be *expected* to happen”; Schlesinger (1977:60 *ad loc.*): “lo que *puede* suceder”; García Yebra (1992:157) “lo que *podría* suceder”; de Ste. Croix (1992:23): “the kind of thing that *might* happen”; Heath (1996:16) “the kind of thing that *would* happen”; Halliwell (1999:59): “the kinds of things that *might* occur”, Veloso (2004:154): “das <coisas> que *podiam ter acontecido*”.

<sup>180</sup> La mayoría de los traductores y comentaristas otorgan un valor explicativo al *kai* de la línea 38, v.gr. Butcher (1951:35 *ad loc.*); Rostagni (1945:52 *ad* 37); Else (1957:301 *ad loc.*); Lucas (1978:118 *ad loc.*); Schlesinger (1977:60); García Yebra (1992:157 *ad loc.*); Heath (1996:16); Armstrong (1998:447). Contrariamente, Fyfe (1932: *ad loc.*); Cappelletti (1998:10); Halliwell (1999:59); Veloso (2004:154) le atribuyen valor coordinante. Por mi parte, entiendo que la referencia al *hoía àn génoito* en 1451 b 5 abona la interpretación *epexegetica*.

<sup>181</sup> La palabra *eikós* puede y suele traducirse tanto en términos de ‘probabilidad’, v.gr. Butcher (1951:35 *ad loc.*); Heath (1996:16 *ad loc.*); Cappelletti (1990:11 *ad loc.*); Halliwell (1999:59 *ad loc.*), como de ‘verosimilitud’, v.gr. Rostagni (1945:51 *ad* 36); Schlesinger (1977:60 *ad loc.*); García Yebra (1992:157 *ad loc.*); Brogan-Preminger (1993:1342-43); Abad (1997:143-46). Sin embargo, hay quienes se niegan a adoptar esta última traducción en razón de la profunda y prolongada influencia que el concepto de *vraisemblance* -estrechamente ligado a las preocupaciones retóricas- ha tenido en la historia de la reflexión literaria, v.gr. Butcher, *Ibid.*, p.165; Javitch (1999:56). Por mi parte y siguiendo esta última interpretación, me inclino por traducir *eikós* como “probable”.

historia, pues la poesía dice (*légei*) más bien (*mállon*) las cosas de manera universal (*tà kathólou*) y la historia, las cosas que son en particular (*tà kath' hékaston*). ‘Universal’ es: a qué clase <de hombre> corresponde decir (*légein*) o hacer (*práttein*) cierta clase de cosas conforme a lo probable o a lo necesario (*katà tò eikòs è tò anagkaíon*), a lo cual apunta (*stocházetai*) la poesía imponiendo (*epitithéménē*) nombres. ‘Particular’ es: qué hizo (*épraxen*) o qué experimentó (*épathen*) Alcibíades.”

*Poet.* 1451 a 36 - b 11.

Como atestigua el comienzo del pasaje (*Phaneròn dè ek tôn eireménon*, 51 a 36), la actividad propia del poeta se infiere de lo dicho precedentemente, *i.e.* en los capítulos 7 y 8, los cuales están dedicados a la consideración de la estructura y la unidad de la trama (*mûthos*). En dichos capítulos, el filósofo reitera la primacía de ésta establecida en *Poet.* 6 entre las partes que componen la tragedia, y fundamentalmente determina la forma en que deben organizarse los hechos en torno a una acción única, completa, entera y de cierta magnitud. Además, señala que la trama debe guardar una unidad que podría denominarse “orgánica”, en la medida en que no es posible cambiar de lugar o suprimir alguna de sus partes sin que se vea alterado y dislocado el todo. Desde el comienzo de *Poet.* 9, Aristóteles deja en claro que el *érgon* del poeta consiste en un decir (*légein*), *i.e.* en una actividad discursiva, pero a diferencia del historiador su tarea no consiste en decir *los hechos que efectivamente acaecieron* (*tà genómena*), sino *la clase de cosas que podrían acaecer* (*hoía àn génoito*). A través de esta expresión, el filósofo indica que el poeta narra las acciones y los sucesos que componen la trama en

modo potencial,<sup>182</sup> e inmediatamente explica que esto comprende a las cosas que son posibles conforme a lo probable o a lo necesario (*katà tò eikòs è tò anagkaïon*, 1451 a38). El primer criterio es el más adecuado para referirse a las acciones sobre las que versa la poesía, puesto que en el ámbito de la razón práctica, *i.e.* aquél que tiene por objeto a las entidades cuya causa y principio es el hombre (*EE*. 1222 b 19-1223 a 20), sólo puede hablarse de lo que ocurre “en la mayoría de los casos” (*hòs epì tò polú*, *Rhet.* 1357 a 34 - b 1),<sup>183</sup> y por ende, únicamente es posible aspirar a un grado de universalidad y de exactitud adecuado a las peculiaridades de su objeto, *i.e.* la acción.<sup>184</sup> La *Poética* se constituyó en la fuente primaria en la discusión del problema de la verosimilitud de la poesía, el cual llegó a ser uno de los tópicos centrales de la teoría crítica occidental. El criterio de lo posible conforme a lo probable se sustenta en la regularidad que caracteriza a las acciones y como se ha visto a propósito de la pintura (*Poet.* 1448 b17), no sólo el poeta sino también el espectador/lector deben estar

<sup>182</sup> Respecto al uso del optativo presente o aoristo (como en este caso) con la partícula *àn*, Berenguer Amenós (1999:210-11 *ad* 335.2.; 336) señala que se emplea para expresar que un hecho podría producirse si se cumpliera una determinada condición. Por su parte, Smith (1984:407 *ad* 1824-9) afirma que este uso establece una *posibilidad futura*, oportunidad o probabilidad como una *opinión* del hablante y que usualmente estos optativos *no están limitados por ninguna condición definida*. En tanto, Goodwin (1965:§1327-9) señala que el potencial optativo acompañado con *àn* *expresa una acción futura como dependiendo de circunstancias o condiciones, pero agrega que generalmente esta condición es demasiado indefinida como para tenerla en mente*. Humbert (1954:§199-200) asevera que el ático emplea el optativo únicamente si la posibilidad está situada en el presente o en el futuro y señala que éste no puede estar en contradicción con las condiciones existentes de la realidad presente. Asimismo, agrega que el ático: “*n’a mème pas conservé la faculté, qu’avait gardée la langue d’Hérodote, d’exprimer, avec l’optatif aoriste, une possibilité présente se rapportant à des faits passés.*” Pero en español el empleo del potencial difiere del griego y en particular del ático pues, remite a hechos venideros pero enfocados desde una perspectiva pasada, y también se usa para denotar que un hecho (pasado, presente o venidero), es una simple imaginación, incapaz de realidad porque no se cumplen determinadas condiciones. *Las cursivas son mías.*

<sup>183</sup> En tal sentido, Else (1957:305) afirma que vivimos en el mundo de la contingencia y de la aproximación, cuyos principios son sólo válido para ‘la mayoría de los casos’. Por su parte, Woodruff (1992:82) asegura: “*As these are human actions, necessity in the strict sense does not seem appropriate: the probable is what happens ‘for the most part’ (Rhetoric I.ii.1 5), and it is to this that Aristotle regularly appeals (e.g. 1455 b10).*” *Las cursivas son mías.*

<sup>184</sup> En la *EN* 1094 b 12-27 Aristóteles enuncia lo que se ha denominado *el principio de exactitud variable*. Lo que este principio afirma -señala Guariglia (1992:45-6)- es que el término ‘exactitud’ sólo tiene sentido cuando se establece previamente el marco de referencia con respecto al cual habremos de ‘medir’ la exactitud. Una vez que se ha establecido la forma de conocimiento y los criterios según los cuales se habrá de juzgar la corrección e incorrección de las afirmaciones “toda afirmación que cumpla con estos criterios tendrá, *dentro de la disciplina en cuestión, una exactitud absoluta*, en el sentido en que es exacta como lo puede ser toda otra disciplina cuyos criterios de corrección o incorrección sean -aparentemente más precisos (v.gr. la geometría)”. *Las cursivas son mías.*

familiarizados con lo que ocurre la mayoría de las veces en el ámbito práctico.<sup>185</sup> Por su parte, la referencia al criterio de lo posible conforme a la necesidad plantea cierta dificultad ya que ésta es ajena al ámbito de las acciones; de hecho, los comentaristas no logran explicar de manera satisfactoria tal referencia.<sup>186</sup> Aún cuando en el ámbito de las acciones no hay necesidad en sentido absoluto, Aristóteles reconoce otros empleos derivados del término referidos no a los entes eternos, sino a los que pueden ser de otra manera, *v.gr.* en *EE*. 1227 b 29-34 establece un tipo de necesidad condicional o

---

<sup>185</sup> Algunos comentaristas rechazan que este criterio se vincule a lo que es probable, y que se deduzca de la experiencia ordinaria, *i.e.* que sea el producto de un mero promedio estadístico de las acciones realizadas por el común de los hombres, y antes bien lo refieren a las reglas de cohesión internas a la obra. Así por ejemplo, Butcher (1951:164-6) propone una lectura idealista de la poética aristotélica que determina su comprensión de lo “probable”. Tanto la regla de la probabilidad como la de la necesidad se refiere -según Butcher- a la estructura del poema, a la ley interna que asegura la cohesión de sus partes y no está determinado por un promedio numérico de ejemplos: “The *eikós* of daily life, the empirically usual, is derived from an observed sequence of facts, and denotes what is normal and regular in its occurrence, the rule, not the exception. *But the rule of experience cannot be the law that governs art. The higher creations of poetry move in another plane. The incidents of the drama and the epic are not those of ordinary life: the persons, who here play their parts, are not average men and women.*” *Las cursivas son mías.*

<sup>186</sup> Según Else (1957:305), Aristóteles refiere *cuidadosamente* a ambos criterios por cuanto que en el ámbito práctico no hay una necesidad absoluta: “That, in fact, is why Aristotle so carefully uses the double formula ‘according to probability and necessity’ throughout the *Poetics*; *for necessity can never be absolute in the sublunar world. Thus there are general principles, ‘universals’, that are valid here, but they partake of the nature of the realm to which they belong.*” Como hemos visto anteriormente, Woodruff considera inapropiada la referencia a la necesidad en relación a las acciones humanas. Para Halliwell (1987:106-7), esta referencia es un dato curioso que es difícilmente explicable en el marco del pensamiento práctico aristotélico razón por la cual, considera que su empleo y relevancia para el crítico literario es menor que la categoría de lo probable. La frase “probabilidad y necesidad” le sirve a Aristóteles para enfatizar su requerimiento de una secuencia causal lo más apretada e inteligible posible en la estructura de la trama de un poema, y da como ejemplo el caso del *Edipo* de Sófocles cuando se confronta a alguien que tiene la llave de su identidad. A pesar de los intentos de Yocasta por disuadirlo de continuar, la probabilidad de que un hombre de su carácter en una posición tal presionara para el completo esclarecimiento de la verdad es tan fuerte que Aristóteles podría considerarla como virtualmente necesaria: “something we would expect universally in such a context. *But in practice probability is clearly of more use and relevant to the critic of literature, standing as it does for a sense of plausibility or credibility more widely applicable to human action and its springs.*” Por su parte, Armstrong (1998:452-3) asegura que Aristóteles se abstiene de mencionar a la necesidad en lugares donde podría esperarse que ésta aparezca junto a la probabilidad, *v.gr.* en *Poet.* 1451 b 11-15, 29-32, 1455 a 17-19, etc. Ante este problema, es posible adoptar dos posiciones: o bien pensar que se trata de una incoherencia en la consideración aristotélica de la unidad de la trama en la medida en que no requiere que los incidentes estén unidos por necesidad, o bien suponer -como propone Armstrong- que Aristóteles ve a la probabilidad como condición suficiente para asegurar la continuidad de los hechos y los dichos de los hombres. Apoyándose en el análisis de la continuidad en *Phys.* V en donde Aristóteles establece que la conexión entre dos eventos continuos debe ser una conexión necesaria, este autor entiende que esto crea una dificultad en la consideración de la unidad de la trama en *Poet.* en la medida en que permite que los incidentes que componen la acción trágica estén conectados sea por probabilidad sea por necesidad. A mi entender, no es legítima la conexión que Armstrong pretende trazar entre ambos textos ya que la unidad de la acción trágica se rige por los principios establecidos por Aristóteles en la *Poética*. *Las cursivas son mías.*

hipotética que rige en el ámbito de las artes productivas,<sup>187</sup> y en *Phys.* 200 a 15- b 8 se ocupa del modo en que la necesidad está presente en la naturaleza. Sin embargo, en el caso de la *Poética* se trata de una necesidad puramente fáctica ya que cuando el poeta se ocupa de los hechos acaecidos (*tà genómena*) o bien de las tramas tradicionales no puede cambiarlos, *v.gr.* no es lícito que modifique el hecho de que Clitemestra murió a manos de Orestes y Erifile por las de Alcmeón (1453 b 22-26), ni en su relato tampoco puede alterar el hecho de que Troya haya sido saqueada. Como claramente Aristóteles señala en la *Ética a Nicómaco* (1139 b 5-11): “lo que ha ocurrido no es posible que no deviniera (*tò dè gegenòs ouk endéchetai mē genésthai*); por eso dice bien Agatón: *Sólo de esto se ve privado Dios: de poder hacer que no se haya producido lo que ya está hecho.*” En definitiva, esta necesidad fáctica no es otra cosa que la imposibilidad de modificar lo acaecido o eventualmente, los relatos tradicionales. Pero como veremos, la misma no constriñe al poeta en la esfera de lo real pasado.<sup>188</sup>

A diferencia de *Poet.* 1, en donde Aristóteles presenta la comparación entre Homero y Empédocles, *i.e.* entre la poesía y la filosofía natural, con el objeto de mostrar que la condición de poeta no reside en los medios que éste emplea (ya que ambos utilizan el verso) sino en el carácter mimético de su actividad, en la comparación entre la actividad discursiva del historiador y la del poeta no refiere -al menos en principio- al hacer mimético como eje de la diferenciación. Al igual que en el primer caso, el filósofo también deja en claro que la diferencia entre ambos no reside en los medios que emplean pues, asegura que aún en el caso en el que las obras de Heródoto fueran

---

<sup>187</sup> En este caso, la necesidad obra a la inversa “solamente bajo el supuesto de lo que habrá de sobrevenir es necesario, lo que antecede será también necesario. El ejemplo clásico de Aristóteles es el de la casa, cuya existencia, si es necesaria, requerirá necesariamente como antecedente la construcción de los cimientos.” Guariglia (1992:59).

<sup>188</sup> Según Veloso (2004:157), para la poesía es indiferente que los hechos hayan acaecido o no, porque se trata de una imitación de un relato. A diferencia de Heródoto que cuenta los hechos y acciones de las personas, el relato de Homero no pasa de ser la imitación de un relato: “Heródoto conta, entende-se, fatos e ações de pessoas, Homero não – pelo menos segundo Aristóteles”.

puestas en verso, no serían menos una cierta clase de historia con verso o sin él (1451 b 1-3). La diferencia entre la actividad propia del poeta y del historiador no reside ni en los *medios* que emplean ni en los *objetos* de los que se ocupan sino que en cierta forma, podría decirse que la diferencia entre ambas está dada por el *modo* verbal en que cada una conjuga los sucesos/acciones.<sup>189</sup> Circunscripta en la esfera del modo indicativo, la historia *habla* acerca de lo real (pasado), mientras que la poesía gracias a la amplitud del modo potencial se desvincula del acaecer efectivo y *habla* acerca de lo que es posible. Aristóteles no niega que la historia sea capaz de establecer generalizaciones y aun vínculos causales, pero como relato de lo real pasado está inseparablemente vinculada a lo particular. La poesía tiene como objeto a los actuantes y por ende, necesariamente *habla* acerca de lo que hizo o experimentó Edipo, Ulises o a cualquier otro hombre (haya existido o no realmente), pero ella puede trascender los límites de lo particular gracias al carácter potencial y por ende, universal que le confiere a los sucesos. Este carácter de los sucesos poéticos reside en el *encadenamiento causal* que el poeta les confiere a los mismos mediante la trama, por cuanto que las composiciones poéticas -ya sean trágicas o épicas- se caracterizan por su unidad orgánica. En los relatos históricos la unidad está dada no por la acción sino por el tiempo, puesto que no se describe una única acción sino cuantas cosas le acaecieron a uno o a varios hombres durante un determinado momento, y entre ellas existe una relación meramente casual,

---

<sup>189</sup> En principio, parecería que la diferencia entre ambas reside en los objetos de los que cada una se ocupa. Empero, en la clase de cosas que podrían ocurrir (*hoîa ân gênoito*), *i.e.* en los sucesos poéticos, pueden eventualmente incluirse las cosas que efectivamente acaecieron (*tâ genómēna*), *v.gr.* lo que Alcibiades hizo o le acaeció. De modo que la diferenciación disciplinaria no reside en el objeto del que cada una se ocupa. Sobre esta cuestión, Lucas (1978:118 *ad loc.*) sostiene que el objeto del que se ocupa Heródoto son los hechos (*genómēna*) y no las acciones (*práxeis*), de las que sólo se ocupa el arte mimético ya que éste sólo excepcionalmente puede ocuparse de lo acaecido. Pero en la composición del *mûthos* intervienen tanto las acciones como los sucesos, y cuando Aristóteles reconoce en *Poet.* 1451 b 29-32 que el poeta puede ocuparse de las cosas que han acaecido (*tâ genómēna*) lo admite como una posibilidad efectiva y que es frecuente en el caso de la tragedia. Asimismo, es preciso tener presente que cuando en ático se habla de los sucesos, éstos refieren a lo que ocurre no sólo en el ámbito de los fenómenos físicos sino también de los acontecimientos humanos, *i.e.* a las acciones.

v.gr. la batalla naval de Salamina y la lucha de los cartagineses en Sicilia son hechos cronológicamente simultáneos, pero entre ellos no hay unidad alguna ya que de ningún modo tendieron hacia el mismo fin (*Poet.* 1459 a 17-30). Como se ha dicho “el poeta difiere del historiador con respecto al *nivel de abstracción con el que considera a las acciones y a las experiencias de los agentes*”.<sup>190</sup>

El empleo de los adjetivos *philosophóteron kai spoudaióteron* en *Poet.* 1451 b 5-6 revela que la comparación entre ambas disciplinas supone la superioridad cognitiva y valorativa de la poesía respecto al carácter *más bien* empírico de la historia. El primero refiere a la generalidad con que la poesía trata a las acciones, lo que como se ha visto se logra a través de la potencialidad que caracteriza al *érgon* poético, y a la causalidad que supone la organización del *mûthos* por parte del poeta. En tal sentido, cabe recordar que para Aristóteles en toda investigación, el método filosófico es precisamente aquel que no sólo permite conocer *algo* sino también la *causa* de ello (*ou mónon tò ti phaneròn allà kai tò dià tí*, *EE.* 1216 b 38-9). En el contexto de la contienda que por entonces existía entre la poesía y la filosofía,<sup>191</sup> las dos referencias que Aristóteles hace en la *Poética* a esta última, a saber, en 1448 b13 y en 1451 b 5, son significativas ya que en ambos casos vincula el hacer poético y en general, el conocimiento mimético a la actividad filosófica.<sup>192</sup> Como intentaré probar más adelante, mediante el reconocimiento del carácter técnico de la actividad poética y la función que le asigna a las artes miméticas en su programa político, no sólo transfigura la rivalidad entre ambas en coexistencia, sino que fundamentalmente conecta de manera estrecha a las artes miméticas con la filosofía. En cuanto al segundo de los adjetivos comparativos empleados, cabe indicar que la superioridad valorativa de la poesía no reside en el

---

<sup>190</sup> “The poet differs from the historian with respect to *the level of abstraction at which he considers the actions and experiences of agents.*” Armstrong (1998:447). *Las cursivas son mías.*

<sup>191</sup> *Rep.* 607 b-e; *Leg.* 817 a-b, 967c; *Phaed.* 61 a.

<sup>192</sup> Lucas (1978:120 *ad loc.*); Halliwell (1998:78).

hecho de que la tragedia versa sobre hombres elevados (*spoudaïos*), puesto que en la comparación disciplinaria el filósofo se refiere a la poesía de modo genérico, *i.e.* incluyendo también a la comedia, cuyo objeto son los *phaûloi*.<sup>193</sup> El empleo del segundo adjetivo está estrechamente ligado al primero, por cuanto que en el pensamiento de Aristóteles hay una jerarquía ontológica, epistemológica y valorativa que caracteriza su pensamiento, y sobre la que se sustenta la mayor valoración del conocimiento poético respecto a la historia.<sup>194</sup> Pese a que esta comparación suele ser interpretada en el sentido de un total desprecio de la historia por parte de Aristóteles,<sup>195</sup> es importante destacar el hecho de que ella en sí misma no revela tal cosa en la medida en que el empleo de los dos adjetivos comparativos demuestra que el filósofo no niega ni el carácter cognitivo ni la valoración de esta forma discursiva. Sencillamente se trata de una cuestión de grado pues, también la historia es filosófica y elevada sólo que lo es en menor medida que la poesía.<sup>196</sup> Además, el empleo del adverbio comparativo *mállon* en 1451 b7 atestigua

---

<sup>193</sup> Por esta razón, algunos intérpretes encuentran problemático este empleo de *spoudaïos*. Armstrong (1998:449) desvincula la acepción del término que refiere al carácter ‘serio’ como contrapuesto a lo ‘cómico’, y la limita al sentido de ‘bueno’ o superior’: “the comparison of poetry with history...is made on the basis of how excellent they are -meaning, presumably, that composing good drama or epic requires more understanding, more grasp of relations among universals, than does reporting on past events”. Por su parte, Lucas (1978:119 *ad loc.*) sostiene que la comedia es menos elevada que la tragedia, pero es superior a la historia.

<sup>194</sup> Si bien es cierto que eventualmente la poesía y la historia pueden compartir el mismo objeto, la generalidad en la consideración del mismo es lo que determina la doble superioridad de la primera respecto de la segunda. Al respecto, Rostagni (1945:52 *ad 5*) afirma que cuanto más se aproxima una *téchne* al objeto de la filosofía, *i.e.* al universal, es tanto más noble (*spoudaía*).

<sup>195</sup> Por ejemplo, Lucas (1978:118-9 *ad loc.*) a propósito de este pasaje comenta que Aristóteles tenía extraordinariamente poco que decir sobre la historia en general y que la tenía en muy baja estima.

<sup>196</sup> De diversas maneras los comentadores han procurado evitar la excesiva estrechez de la concepción aristotélica de la historia presentada en *Poética* 9. Weil (1960:168-9) señala que este esquema limitado no es aplicable a Tucídides, quien se preocupaba por indagar la recurrencia de la acción humana y es a quien con menos justicia se le aplicaría una definición de *historía* tan limitada. Weil intenta demostrar 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. Para ello recurre al pasaje de *Poet.* 23 (1459 a 22-30), en donde la exigencia de unidad en la trama épica se establece por relación a la carencia de unidad característica de la historia, y esta crítica sólo se aplica a un cierto tipo de historia, *i.e.* a las historias ‘habituales’ (*tàs sunétheis*, *Poet.* 1459 a 21). Aristóteles parece ser consciente de que otros tipos de historias son posibles, por lo cual su crítica apuntaría a los hábitos de los historiadores que no se conforman a las verdaderas leyes generales del género histórico, y tácitamente admitiría la posibilidad de una historia “filosófica” capaz de reconocer la recurrencia de la acción humana, de establecer conexiones causales y que en definitiva, permite trascender los límites de los acontecimientos particulares de las historias “habituales” como sería el caso de la historiografía de Heródoto. Su argumento gira en torno de la proposición *kai mē homoías historías tàs sunétheis* en *Poet.* 1459 a 21-22, que el autor -siguiendo en

que la historia no está restringida únicamente a la esfera de lo particular y que en principio, no le está vedada la posibilidad de reflexionar de manera general sobre el ámbito de las acciones.

Con el objeto de dilucidar plenamente el significado de esta comparación es necesario ante todo, determinar lo que en general se entiende por *historía*. Los vocablos *historía* y *historeîn* no aparecen en Homero y es probable que sea Heródoto el responsable de la introducción de dichos términos en el lenguaje corriente, si bien es cierto que su empleo nunca fue extendido. Es revelador 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.<sup>197</sup> Cabe indicar que la historiografía antigua no se limita meramente a la conservación del registro, sino que tiene una finalidad persuasiva y didáctica, puesto que apunta a influir en el público por medio del ejemplo. Nacida del espíritu de la tragedia, la historia recibe una marcada influencia estilística de la épica y

---

parte a Bywater y Vahlen- entiende como refiriendo a las historias “habituales” como contrapuestas las historias “filosóficas”: “C’est qu’au chapitre XXXIII, *tàs sunêtheis*, met a part les historiens «philosophes», qui ne se content pas d’écrire des chroniques: Thucydide certainement et peut-être Aristote lui-même avec ses disciples...il ne nie pas l’existence d’une histoire «philosophique» ; il semble au contraire la donner en exemple”. La principal dificultad reside en que Weil no aduce otras evidencias textuales en el *Corpus* referidas a las historias habituales. Contrariamente, muchos comentaristas se inclinan por aceptar la corrección propuesta por Dacier: *kai mê homoiàs historiais tàs sunthéseis einai*, la cual he seguido en mi interpretación. Por su parte, de Ste. Croix (1992:23-4 esp. n. 3) asegura que el pasaje de *Poet.* 9 es perfectamente explícito y que es erróneo procurar explicarlo indagando en *Poet.* 23. Aún cuando admite que en este último Aristóteles se refiere a las historias “habituales”, no obstante asegura que la célebre afirmación de *Poet.* 9 se aplica a todas las clases de historias. La prueba de que no hay un completo desprecio de la historia por parte de Aristóteles puede hallarse en el mismo capítulo 9, puesto que la presencia del concepto de probabilidad revela que tanto el poeta como el historiador se ocupan de particulares pero en ellos reconocen lo general. A su juicio, Aristóteles está pensando aquí en Tucídides ya que es quien paradigmáticamente representa el carácter general de la historiografía pues, una de las ideas dominantes de su obra reside en la consistencia del comportamiento humano. A partir de lo cual, se desprende la utilidad de su obra como una guía de acción en el presente. Por otra parte, la referencia a Alcibíades probaría que se trata de Tucídides puesto que es la principal fuente de conocimiento en relación a dicho personaje histórico. Además, si efectivamente Aristóteles hubiera despreciado a la historiografía como género, no habría dedicado parte de su obra al mismo.

<sup>197</sup> Según asegura Weil (1960:166-8) es difícil creer que esto responda a una intención consciente y voluntaria por parte de Tucídides, sino que lo más probable es que esta ausencia refleje un uso del lenguaje. Tucídides siempre emplea el vocablo *sungraphé*, mientras que Aristóteles nunca emplea esta palabra sino el vocablo *historía*. A juicio de Weil, esto refleja un hábito del lenguaje y no una distinción consciente entre ambos términos.

del teatro, y en el siglo V, con Heródoto y Tucídides, ésta se constituye en “una forma separada de la actividad intelectual que podía defenderse frente a la poesía por una parte y a la filosofía por la otra”.<sup>198</sup> De hecho, ambos autores escriben como si hubieran estado presentes en los acontecimientos que describen y este estilo *mimético* es seguido por casi todos los historiadores antiguos. En el siglo IV a.C., la producción historiográfica sufre una notable expansión y se percibe una notoria diversidad en lo que hace a la temática y a los estilos, lo cual en muchos casos es fruto del desarrollo de formas que ya existían de manera embrionaria. A través de dos discípulos de Isócrates, a saber: Éforo y Teopompo, la historia empieza a aparecer estrechamente emparentada a la retórica y comprendida en la categoría de los *lógoi*. Ambas disciplinas existieron en mutua tensión, pero por entonces la historia sufría también la influencia y la amenaza de la poesía.<sup>199</sup> En definitiva, *desde finales del período clásico la historia fue una forma literaria sitiada por otras formas discursivas*.<sup>200</sup> El sentido primario y más amplio al que remite la palabra *historía* es el de investigación e indagación, que es empleado por Heródoto al comienzo de sus *Historias* y del cual, hay testimonios tanto fuera como dentro del *Corpus Aristotelicum*.<sup>201</sup> Así por ejemplo, Platón en el *Fedón* refiere mediante este término a la investigación de las causas de la generación y de la destrucción (*perì phúseos historían*, 96 a8). Por su parte, Aristóteles en sus tratados suele utilizarla como sinónimo de conocimiento, *v.gr.* *APr.* 46 a 26; *De An.* 402 a 4; *De Caelo* 298 b 2; *PA.* 639 a12, y generalmente, referida a la observación de los fenómenos naturales. La observación de lo particular es necesaria para la constitución de un conocimiento de carácter general, puesto que para poder explicar, *v.gr.* los fenómenos biológicos es preciso conocer primero los hechos particulares que conciernen a cada

---

<sup>198</sup> Immerwahr en Easterling-Knox (1990:497-8).

<sup>199</sup> Connor en Easterling-Knox (1990:506-8).

<sup>200</sup> *Ibid.*, 512.

<sup>201</sup> Louis (1955:41).

especie y a cada animal (*HA.* 491 a12).<sup>202</sup> Este sentido de *historía* 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”, y por ende, refiere a una instancia indispensable y necesaria para poder transitar hacia el conocimiento en sentido estricto, *i.e.* hacia una perspectiva general.<sup>203</sup> En *Poet.* 9 y 23 Aristóteles se refiere a la *historia* como el relato de los sucesos acaecidos, *i.e.* como una disciplina que por entonces se hallaba en un proceso de pronunciada expansión y que se diferenciaba o al menos, pretendía diferenciarse de la retórica y de la poética. Sin embargo, este empleo no puede ser plenamente desvinculado de la acepción más amplia del término, puesto que la historiografía y en general, el conocimiento del ámbito práctico presuponen la observación de lo particular, *i.e.* de las acciones y los sucesos que regularmente acaecen. Tal como lo refleja la etimología del término proveniente de la raíz indoeuropea *wid-*, *weid-* que significa “ver”, y que sánscrito deriva en la palabra *vettas* y en griego *hístōr* (proveniente de la raíz de *oída*), el historiador es un testigo,<sup>204</sup> un observador no incidental: “es aquel que sabe porque ha visto”.<sup>205</sup> La investigación (*historía*) ofrece un bagaje de experiencia sin el cual no se podría alcanzar la universalidad o generalidad que para Aristóteles requiere toda forma de conocimiento, pues afirma que en los hombres, la ciencia y el arte resultan de la experiencia (*apobáinei d’ epistḗmē kai téchnē dià tēs empeirías toīs antrópois*, *Met.* 981 a 2-3).<sup>206</sup>

<sup>202</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>203</sup> “*historia*, c’est la connaissance des faits particuliers à partir desquels s’elabore la science.” Louis (1955:44). El autor asegura que de este sentido primigenio se desprende el concepto de *historía* referida al conocimiento de las acciones y sucesos que acaecieron, atestiguado en *Poet.* 9 y 23. Se trata de un sentido derivado, por cuanto que el historiador antes de ser un narrador de relatos verídicos es necesariamente un investigador que busca informarse. Contrariamente, Lucas (1978:118 *ad loc.*) desvincula estos dos sentidos del término en el pensamiento de Aristóteles y en particular, en los pasajes de la *Poética* en los que -a su entender- el filósofo sólo se refiere a la historiografía. Por su parte, Veloso (2004:156) rechaza la interpretación propuesta por Louis pues, considera que la *historía* no debe ser entendida como una fase preliminar del conocimiento, y sí como un primer estudio en la investigación causal.

<sup>204</sup> Le Goff (1991:10-1).

<sup>205</sup> “est celui qui sait pour avoir vu...” Louis (1955:43).

<sup>206</sup> Cabe recordar que el denominado período *Assos-Mytilene* -que se extiende desde el 347 al 344 a.C.- y que es considerado el período de mayor actividad y madurez intelectual del filósofo, es en el que se

Lo que determina la elección de la historia por parte de Aristóteles para establecer la comparación disciplinaria con la poesía no es simplemente la rivalidad que por entonces existía entre ambas, sino fundamentalmente el hecho de que desde una perspectiva metodológica ambas presuponen la observación y la investigación de lo particular, *i.e.* el conocimiento de las acciones y de los sucesos. En definitiva, tanto el poeta como el historiador conocen lo que regularmente ocurre en el ámbito práctico, *i.e.* lo que los hombres de distintas clases hacen o dicen la mayoría de las veces, incluso ambos pueden emplear los mismos medios, y pueden eventualmente ocuparse del mismo suceso, *v.gr.* la guerra de Troya, pero el primero a diferencia del segundo los inserta causalmente en el *mûthos*, y al hacer esto los presenta como podrían acaecer, *i.e.* les confiere un carácter universal. Aristóteles agrega que el procedimiento seguido por los poetas cómicos muestra claramente que la actividad propia del poeta consiste fundamentalmente en la construcción del entramado de los sucesos poéticos pues, éstos en primer lugar componen, la trama y luego asignan los nombres a los personajes. En cambio, los poetas trágicos usualmente se atienen a los nombres de personajes históricos debido al carácter persuasivo (*pithanón*) que tiene lo posible (*tò dunatón*), pues resulta evidente que lo acaecido (*tà genómena*) es posible (*dunatá*) y por ende, es necesariamente persuasivo (*Poet.* 1451 b16-18). Lejos de circunscribir a la poesía en la esfera de lo real pasado, el filósofo considera que es indiferente que el poeta se atenga a los personajes y a los hechos históricos, o a los relatos tradicionales, o bien que él mismo cree el *mûthos* apelando a alguno o incluso a ninguno de los nombres reales (*Poet.* 1451 b 18-23 y 1455 a 34-b1).<sup>207</sup> De hecho, en *Poet.* 1451 b 23-26 el filósofo

---

conjetura que éste desarrolló las colecciones botánicas y zoológicas así como gran parte de las ciento cincuenta y tres constituciones de Atenas, *i.e.* su producción *histórica*. Cfr. Guariglia (1997:25); Weil (1960:165).

<sup>207</sup> Como señala Else (1957:303-4 n.8), Aristóteles no distingue entre el mito y la historia puesto que él - como todos los griegos de la época clásica- daba por sentado el hecho de que la épica a pesar de su

advierte que no es preciso de ninguna manera buscar atenerse a las tramas tradicionales sobre las que versan las tragedias: “Pues, sería ridículo buscar esto, porque también las cosas conocidas son conocidas por pocos pero igualmente regocijan a todos.” A partir de la comparación entre poesía e historia, y especialmente, a la luz de estas consideraciones sobre el procedimiento seguido por los poetas cómicos y trágicos, Aristóteles pone de manifiesto en *Poet.* 1451 b 27-29 la estrecha vinculación que existe entre la actividad propia (*érgon*) del poeta, *i.e.* la construcción del *mûthos*, y la mimesis.

“A partir de estas cosas, resulta evidente que es preciso que el poeta (*tòn poiētèn*) sea hacedor (*poiētèn*) de tramas (*tôn múthon*) más que (*mállon*) de versos por cuanto que es poeta conforme a la *mimesis* (*hósqi poiētès katà tèn mímesín*) e imita acciones (*mimeítai de tàs pràxeis*). Y si acaso resulta que compone (*poieín*) acerca de las cosas que han acaecido (*genómēna*), no es menos poeta pues nada impide que algunas de ellas sean de tal clase que resulten probables (*eikòs*) <y posibles (*dunatà*)>, conforme a lo cual aquél es poeta/hacedor (*poiētés*) de ellas.” *Poet.* 1451 b 27-32.

Estas dos apariciones del vocabulario mimético, *i.e.* *katà tèn mímesín* y *mimeítai* en *Poet.* 1451 b 28-29, no difieren de empleos previos en la obra.<sup>208</sup> Pero una vez que el filósofo ha establecido que el *érgon* del poeta es la construcción del *mûthos*, *i.e.* el

---

distorsión y disfrazamiento de los hechos era no obstante, un registro de hechos reales: “history, though of a mytholizing kind”.

<sup>208</sup> Recordemos que en *Poet.* 1447 b 15 Aristóteles afirma en el marco de la comparación entre Homero y Empédocles, que el poeta lo es conforme a la mimesis y no al verso, y en *Poet.* 1450 a 4 define al *mûthos* como mimesis de acciones.

encadenamiento de las acciones y de los sucesos conforme a los dos criterios poéticos de posibilidad, se pone de manifiesto que la actividad productiva *mimética* del poeta consiste precisamente en ello. El filósofo indica que incluso en el caso de que el poeta se ocupe de un hecho histórico, su *érgon* consiste igualmente en conferirle probabilidad al mismo mediante la trama, y que es lo que ejemplarmente hizo Homero en relación a la guerra de Troya (*Poet.* 1459 a 30-36), pues al estructurar la trama no intentó narrar la guerra entera sino sólo una parte de ella.<sup>209</sup> A mi entender, es en este pasaje de la obra en donde más claramente se revela el hecho de que en el ámbito de la poética la mimesis consiste en la construcción de la trama.

Uno de los principales problemas que plantea la consideración del *érgon* poético es la significación de la universalidad en el ámbito de la producción poética, especialmente en relación con el carácter cognitivo de las artes miméticas establecido en el capítulo 4.<sup>210</sup> Salvo las referencias que aparecen en cada uno de los dos capítulos a la filosofía, no hay una conexión explícita entre *Poética* 4 y 9. A pesar de ello, es posible establecer una vinculación conceptual entre ambos. Como hemos visto, en *Poet.* 4

---

<sup>209</sup> Lucas (1978:123 *ad loc.*) ve en este pasaje una reafirmación de la primacía de la trama enunciada en *Poet.* 6, pero basada aquí en nuevas razones. Por su parte, Else (1957:320-2) sostiene que de todos los pasajes de la *Poética* éste es en el que el nuevo sentido de ‘imitación y de ‘poesía’ (entendida como arte de creación) aparece de manera más luminosa. A diferencia de su maestro, Aristóteles le cambió el significado a la mimesis para referir a una creación de cosas que nunca existieron o cuya existencia, si es que ocurrió, es accidental al proceso poético: “Copying is after the fact; Aristotle’s *mimesis* creates the facts”. Para Halliwell (2002:164-5), aún cuando en la primera parte del capítulo 9 el filósofo no haga ninguna referencia directa a la mimesis, sino más bien a la dicotomía entre lo universal y lo particular este pasaje parece confirmar el hecho de que el poeta se distingue del historiador también por el estatus mimético de su obra. *Las cursivas son mías.*

<sup>210</sup> Entre los comentaristas existen posiciones contrapuestas respecto a la relación entre *Poet.* 4 y 9. Así por ejemplo, Halliwell (2001:96) admite que la relación entre ambos capítulos es compleja pero no obstante ello, ésta resulta ser importante, ya que los dos conforman una suerte de *eje en la obra*. A su juicio, el vínculo vital entre ellos reside en el hecho de que en ambos lugares, Aristóteles asimila la poesía -y en el caso del capítulo 4, la mimesis en general- a la filosofía. A pesar de esta sugestiva afinidad, Halliwell advierte una tensión aparente puesto que en *Poet.* 4 Aristóteles ejemplifica la comprensión de las obras de arte miméticas mencionando el caso del reconocimiento de particulares, que es característico de las artes visuales, mientras que en *Poet.* 9 refiere a la poesía como representación de universales. Contrariamente, para Else (1957: 130-2 n.19) no hay conexión alguna entre ambos capítulos de la *Poética*, puesto que en la consideración aristotélica de la naturaleza intelectual del impulso mimético presentada en *Poet.* 4 no es posible hallar alusión alguna a los universales poéticos presentados en *Poet.* 9, ni viceversa. A su juicio, el énfasis intelectual del capítulo 4 está fuera del curso principal del argumento de la obra.

Aristóteles describe el proceso de aprendizaje y de razonamiento involucrado en la poesía en términos de la contemplación de imágenes con lo cual, parece *restringir* dicho proceso a la identificación de semejanzas entre particulares. Por razón de ello, se suele poner en tela de juicio el hecho de que las artes miméticas comporten un auténtico conocimiento. A pesar del carácter aparentemente elemental de esta identificación, se trata en realidad de un proceso cognitivo originario que es ejemplificado paradigmáticamente por las artes visuales, y que vincula al conjunto de las artes miméticas con la filosofía, en la medida en que la identificación de semejanzas es la operación intelectual que más propiamente define a esta última. La descripción del *érgon* poético presentada en *Poet.* 9 prueba que en el proceso de conocimiento que conlleva la poesía -y las restantes artes miméticas- involucra universales. Teniendo en cuenta que el objeto de dichas artes son los actuantes, estos universales remiten a las acciones que los mismos realizan en la mayoría de los casos (*katà tò eikós*, *Poet.* 1451 a 38). El artista mimético sea poeta, pintor, o músico debe estar familiarizado con lo que generalmente ocurre en el ámbito práctico, ya sea que se trate de la composición de la trama, de la representación pictórica de los caracteres de los hombres o del carácter ético de las melodías, pues sin este bagaje de experiencia referida a las acciones de los hombres no puede en modo alguno constituirse el saber técnico de la poesía y en general, de las artes miméticas. Cabe destacar que no sólo quien produce la obra mimética sino también su receptor -ya sean los espectadores en el teatro, quien observa un retrato, o quien escucha una melodía- debe también contar previamente con ese caudal de experiencia, que es indispensable para que pueda identificar las semejanzas, *i.e.* aprender y razonar que éste es aquél.

La comprensión de lo que la referencia a lo universal significa en el ámbito de la poética es sin duda, uno de los problemas más complejos que plantea el estudio de la

*Poética*. Precisamente, esta cuestión ha dado lugar a un prolongado debate en la investigación erudita a lo largo del cual, se han adoptado múltiples y muy diversas interpretaciones. Hay comentaristas que sostienen que se trata de verdades universales (Butcher);<sup>211</sup> otros afirman que son rasgos típicos (Else);<sup>212</sup> o bien regularidades prácticas (Lucas);<sup>213</sup> también están quienes niegan que la tragedia imite universales

---

<sup>211</sup> En su influyente traducción y comentario de la *Poética*, Butcher (1951:150-4) propone una interpretación de los universales poéticos como tipos ideales. Al imitar los universales, el arte imita *lo ideal* pues, se trata de la expresión de una cosa concreta bajo una imagen que responde a su *verdadera idea* (*eídos*). Mediante los universales, no se refleja una realidad familiar sino algo que sobrepasa a lo real: “The truth, then, of poetry is essentially different from the truth of fact”. *Ibid.*, p.170. Entre las bellas artes, la poesía es la que más adecuadamente expresa el elemento universal en la naturaleza humana y en la vida: “Poetry, he means to say, is not concerned with fact, but with *what transcends fact*; it represents things which are not, and never can be in actual experience; it gives us the ‘*ought to be*’; *the form that answers to the true idea*”. *Ibid.*, p.168. En el marco de la antigua disputa entre la poesía y la filosofía, Aristóteles descubre un punto de encuentro entre ambas, a saber, su relación con los universales y si bien la poesía es semejante a la filosofía por cuanto aspira a expresar lo universal, a diferencia de ella emplea como medio la forma sensible e imaginativa. En este sentido, asegura que la poesía es una filosofía concreta “a criticism of life and of the universe”. *Ibid.*, p.402. Pero la poesía *tiende* a expresar lo universal, no como algo abstracto sino que a través de lo particular, pues mediante una obra concreta encarna una verdad universal: “The poet while he seems to be concerned only with the particular is in truth concerned with *quod semper quod ubique*. He seizes and reproduces a concrete fact, but *transfigures it so that the higher truth, the idea of the universal shines through it*”. *Ibid.*, p.197. *Las cursivas son mías.*

<sup>212</sup> Según Else (1957:304), la doctrina conforme a la cual la poesía imita universales es una respuesta a la re-proclamación platónica de la vieja contienda entre la filosofía y la poesía enunciada en *Rep.* X 607 b. Frente a la condenación platónica, en su tácita defensa Aristóteles no adopta como estrategia la simple identificación de la poesía con la filosofía: “In saying that poetry is ‘more philosophical’ Aristotle does not say that it *is* philosophy”. Los principios generales o universales que rigen en el ámbito de la vida humana y de la acción, *i.e.* en la esfera práctica, sólo pueden tener una validez limitada que rige la mayoría de los casos (*hōs epì tò polú*), puesto que en el mundo sublunar la necesidad nunca puede ser absoluta. En la medida en que la poética se ocupa de universales debe ponerse en correlación con la ética y con la política, *i.e.* con las ciencias de la acción, cuya tarea es exponer dichos principios generales. Pero aún así, la poética no es en modo alguno una ciencia y como tal, está *condenada* a circunscribirse a la esfera práctica, por lo tanto le está vedada cualquier consideración metafísica. La *Poética* al igual que las *Éticas* y la *Política* nunca nos confronta con las verdades últimas, salvo a través del Destino o de lo maravilloso. Else encuentra en esto una paradoja por cuanto el universal poético nada tiene que ver con lo que le ocurre al hombre desde afuera sino con el modo en que reacciona ante ello, pero la causalidad humana es insuficiente para que se constituya una acción trágica puesto que es preciso que algo espantoso le ocurra al héroe trágico. Para el autor es sugestivo que Aristóteles defina a la tragedia como la imitación de una acción y que sólo diga que la poesía ‘habla’ de los universales, pero que no emplee la palabra *mimesis* para referirse a ellos, y explica esta discrepancia diciendo que aquella ‘habla’ de las partes constitutivas de un todo, pero que lo que imita es el todo y en el caso de la acción trágica, el todo es más que la suma de las partes. Los universales poéticos son principios prácticos generales a través de los cuales, el poeta construye un todo orgánico y mediante el cual presenta una tipología de la acción.

<sup>213</sup> Lucas (1978:119-20 *ad loc.*) asegura que no es fácil determinar la forma en que los caracteres son universalizados en la medida en que los universales no se reducen simplemente a la remoción de las excentricidades individuales. A través de ellos, el poeta revela cualidades que no son generalmente reconocidas y que no obstante, muestran las realidades esenciales del hombre. Los hechos ocurren en la forma en que deben ocurrir a la luz de lo que ha ocurrido previamente y de las decisiones humanas, de modo tal que a través de las regularidades universales, los hechos se tornan inteligibles.

(Heath);<sup>214</sup> algunos los consideran como siendo parte de una dimensión virtual de la realidad y por ende, sólo pueden emerger mediante un proceso mental de experiencia y comprensión (Halliwell);<sup>215</sup> otros los identifican con la trama (Armstrong);<sup>216</sup> o bien les confieren una finalidad primariamente ilustrativa (Baldry);<sup>217</sup> incluso hay autores que

---

<sup>214</sup> Heath (1999:357) asevera que la tragedia no imita universales puesto que su objeto son las acciones, y éstas son particulares. La diferencia entre la poesía y la historia no reside en que la primera tenga una clase especial de objeto, *i.e.* lo universal, distinto del de la historiografía, *i.e.* lo particular, en la medida en que en algunas ocasiones ambas coinciden en cuanto al objeto. Ambas difieren en la selección de los particulares ya que en el caso de la tragedia deben ejemplificar principios generales, deben constituir una serie estructurada de eventos que se desarrolla de acuerdo a la necesidad o a la probabilidad.

<sup>215</sup> Halliwell (2001) se ocupa con detenimiento de la cuestión de los universales poéticos. A su juicio, la referencia en *Poet.* 9 a la poesía como representación de universales ha sido tradicionalmente mal interpretada -incluso por él mismo en el pasado- en la medida en que Aristóteles no afirma que la poesía es mimesis de universales, sino simplemente que ‘habla’ acerca de universales. A su juicio, los universales no constituyen el objeto de la representación poética y encuentra en el pasaje dos indicios que demuestran que la poesía dramática y narrativa es acerca de las acciones y las experiencias de los caracteres individuales, a saber: el empleo del adverbio *mállon* que restringe la fuerza de la proposición que afirma que la poesía habla de los universales, y el carácter concesivo y aún tentativo de la segunda parte de la definición de los universales en 1451 b 9-10, en donde Aristóteles afirma que la poesía apunta a (*stocházetai*, 51 b 10) ellos aún cuando les agrega nombre a los caracteres. Puesto que se trata de acciones y caracteres individuales exactamente en el mismo sentido en que lo es el ejemplo histórico que ofrece el filósofo, *i.e.* Alcibiades, sostiene que legítimamente puede afirmarse que el *Edipo Rey* de Sófocles es acerca de lo que hizo o experimentó Edipo. Dado que el objeto de la poesía dramática y narrativa son las acciones, los caracteres y los pensamientos y que éstos comprenden particulares, Halliwell considera que *los universales intervienen a un nivel sub-textual, que tienen una presencia casi metafórica y que requieren de una comprensión implícita*. Se trata de universales “débiles” en la medida en que no alcanzan la posición que los universales tienen en los dominios más teóricos de la filosofía. Lo que lleva al filósofo a mencionar a los universales en *Poet.* 9 es la inteligibilidad que provee a las acciones la estructura de la trama (*múthos*) y que les otorga una coherencia y unidad mayor que la contingencia que caracteriza a la vida real e incluso a la historia. En definitiva, Halliwell no niega la existencia de los universales poéticos simplemente les quita la importancia y el peso que la erudición tradicionalmente les otorgó. En el ámbito de la poética de lo que se trata es de comprender la vida humana misma, y lo que indica *Poet.* 9 es que dicha comprensión está ligada a la capacidad casi-filosófica de la poesía de revelar algo de lo universal *en o a través de* lo particular. Al igual que en su interpretación del *Poet.* 4, a la que me he referido en la sección anterior del presente capítulo, Halliwell reconoce que hay una analogía entre las diversas formas de discernimiento práctico, *i.e.* *phrónesis* y *súnesis* y la comprensión involucrada en la poesía, puesto que en ambos casos se muestra la convicción aristotélica de que: “*in the domain of action we can only work our way towards universals via a very strong apprehension of particulars*”. *Las cursivas son mías.*

<sup>216</sup> Armstrong (1988:450) señala que los universales son *tipos de acciones (types of actions)* y que los particulares son *eventos o acciones-caso (event- or action-token)*. El universal poético es lo mismo que la estructura de los hechos en una representación literaria, *i.e.* el *múthos*. A través de la conexión necesaria o probable de los eventos de la trama, el filósofo puede explicar cómo diferentes tipos de incidentes, *i.e.* diferentes tipos de acciones y de formas de decir, se unen para devenir un universal. En primer lugar, el poeta discierne la estructura de la acción y luego, la reproduce en la composición poética. Precisamente, esta estructura es -a juicio de Armstrong- una clase, un universal, *i.e.* una acción-tipo. Dicha acción puede ser concebida en diferentes niveles de abstracción y el nivel más concreto es aquel en el que la acción-tipo es encarnada en el argumento final del poeta.

<sup>217</sup> Según Baldry (1957:42-3), la referencia a los universales es introducida por Aristóteles con el objeto de hacer más clara la relación entre la poesía y la filosofía. Lo que el filósofo pretende mostrar es que a diferencia de la historia, la poesía y la filosofía se ocupan de las cosas universales (*tà kathólou*). El universal es la materia esencial de la poesía, y lo particular sólo lo es de manera secundaria e incidental. No obstante, a diferencia del filósofo el poeta expresa lo universal no en términos universales, sino a través de lo particular y de lo individual.

niegan la relevancia de la oposición entre lo universal y lo particular en *Poet.* 9 (Veloso).<sup>218</sup> La función que se le reconoce a los universales determina en gran medida la comprensión general de la naturaleza de la poesía y del conocimiento que ella comporta o no.<sup>219</sup> A mi juicio, es preciso ante todo tener en cuenta que la cuestión de los universales poéticos está ligada de manera indisociable al problema más amplio del conocimiento de las acciones, puesto que el conocimiento como tal lo es de lo universal (*Met.* 1003 a 14-15), pero las acciones son particulares (*EN.* 1107 a 28-32).<sup>220</sup> Dicho problema afecta tanto a las ciencias prácticas como a las productivas, entre las que se encuentra la poética y el conjunto de las artes miméticas. Al respecto, cabe indicar que *en el ámbito de la razón práctica la universalidad sólo puede tener un carácter esquemático o típico, no exacto (pâs ho perì tôn praktôn lógos típoi kai ouk akribôs opheilei légesthai, EN 1104 a 1-2), y al que sólo se puede acceder a través de las acciones particulares.*<sup>221</sup> Como Aristóteles afirma en la *Retórica* 1356 b 30-35: “ninguna técnica (*téchne*) indaga lo singular (*tò kàth’ hékaston*), tal como si la medicina <considerara> qué es saludable para Sócrates o Calias, pero no qué lo es para *tal (toiôide)* o *tales clases* de hombres (*toiôisde*) (pues esto es lo propio del arte, mientras

<sup>218</sup> Veloso (2004:157-8) sostiene que no hay que dejarse engañar por la oposición entre lo universal y lo particular pues, entiende que se trata simplemente de una distinción interna al plano material de los hechos, de las acciones y de las personas que actúan ya que a diferencia del historiador que provee una gran masa de datos, el poeta se limitará a un número pequeño de los mismos, suficiente para que pueda producirse el reconocimiento por parte del espectador/lector. Pero en realidad, el autor se encuentra ante la dificultad de explicar la universalidad que Aristóteles atribuye en *Poet.* 9 a la poesía, y que para él no es más que un simulacro, *i.e.* la imitación de un relato.

<sup>219</sup> Por ejemplo, Armstrong (1998:448) argumenta que una vez que comprendemos la naturaleza de los universales poéticos, no sólo comprendemos mejor la naturaleza filosófica de la poesía sino que también penetramos mejor en la perspectiva aristotélica de la estructura metafísica de las representaciones literarias. Rostagni (1945:51 *ad* 36) asegura en la distinción fundamental entre historia y poesía es en donde finalmente queda en claro la naturaleza de esta última.

<sup>220</sup> Reiteradamente, Aristóteles señala en la *Ética a Nicómaco* que el rol de los universales en el ámbito de la acción es muy diferente de su posición en la esfera del conocimiento filosófico o científico. Cfr. Halliwell (2001:99-100).

<sup>221</sup> A pesar de ello, Guariglia (1992:43-4 n. 22) asegura que no hay para Aristóteles un relativismo absoluto en el campo de la acción, puesto que es posible establecer una caracterización y racionalización por medio de un *típo* intentando dar con lo específico y distintivo de las acciones, *i.e.* aquello que vale en general y sin calificación para determinadas situaciones con relación al aspecto relevante de las mismas. Dado que se trata de casos individuales, no es posible establecer deducciones como si se tratara de una ley universal de la clase ‘para todo x vale...’, sino sólo una inferencia limitada a la ‘mayoría de los casos’ o a lo ‘habitual’.

que lo singular es ilimitado y no cognoscible).”<sup>222</sup> De igual modo ocurre en el caso de la poética, ya que el poeta sólo se ocupa de lo que hizo o experimentó Edipo, o incluso Alcibíades en cuanto que cada uno de ellos representa a una determinada clase de hombres. Los actuantes no intervienen en la trama en su condición de individuos, sino en cuanto que pertenecen a una clase de hombre (sea ésta elevada o baja), y a partir de la cual pueden inferirse las acciones que éstos podrían realizar. Si bien es cierto que el poeta *habla* acerca de las acciones y de los sucesos que le acaecen al héroe trágico, los cuales son necesariamente particulares, al componer la trama, *i.e.* al estructurar causalmente los sucesos conforme a los criterios de verosimilitud o de necesidad, al conferirles la unidad y la extensión adecuada, éstos no son considerados ya en su singularidad sino *qua* universales “prácticos”, *i.e.* en cuanto tienen un carácter típico.<sup>223</sup> A pesar de ello, los universales poéticos no deben ser considerados como universales “débiles”, en la medida en que su universalidad es adecuada al ámbito práctico, y Aristóteles le reconoce a este ámbito una inteligibilidad propia.<sup>224</sup> Pero cabe entonces preguntar cómo es posible que los personajes, las acciones y los sucesos poéticos que en ningún momento dejan de ser particulares *devengan* universales. A mi entender, resulta bastante claro el hecho de que la universalidad poética surge gracias a la unidad que el poeta le confiere a la acción narrada o representada, y por ende, ella sólo puede derivarse del *mûthos*. Pero teniendo en cuenta que las acciones y los sucesos que lo integran no pierden su carácter intrínseca y necesariamente singular, no pueden

---

<sup>222</sup> A lo largo de la *Metafísica*, Aristóteles recurrentemente señala que el conocimiento es de los universales, v.gr. en *Met.* IX 1(1056 b 29), VII 11(1036 a 28-29). Sin embargo, en *Met.* XIII 10 (1087 a 10-25) asegura que la ciencia en cuanto que es en acto remite a lo determinado, *i.e.* a un *esto* (*tòde ti oûsa*), por lo cual “es evidente que en cierto sentido la ciencia es de lo universal (*kathólou*), pero en otro sentido no lo es.” Al respecto, Ross (1958:466 *ad* 13) comenta que a pesar que la primera es la perspectiva usual, ocasionalmente el filósofo admite que: “*knowledge is of universal in the particular*, as he admits that sensation is of that in the particular which is universal.” *Las cursivas son mías*. Una consideración semejante puede hallarse en *Top.* 164 a 3-11.

<sup>223</sup> El hecho de que éste les imponga nombres propios a los actuantes atestigua a la vez, la particularidad y el carácter universal de los mismos por cuanto que es en cierta forma, irrelevante cuál sea el nombre propio que les otorgue ya que intervienen a causa de su carácter universal.

<sup>224</sup> *Contra* Halliwell (2001).

simplemente ser identificados con él.<sup>225</sup> Como señala Halliwell, la universalidad sólo puede surgir mediante un proceso mental de *experiencia y comprensión*.<sup>226</sup> Dicho proceso no sólo involucra al poeta en cuanto que éste debe componer el *mûthos*, sino también al lector, espectador u oyente, quien debe previamente contar con el bagaje de experiencia indispensable para comprender la universalidad que comporta la trama y aprender a partir de ella. De modo que este proceso presupone una misma pertenencia comunitaria, ya que requiere que ambos, *i.e.* el artista y el receptor, estén igualmente familiarizados con lo que usualmente ocurre en el ámbito de las acciones. Finalmente, cabe señalar que aún cuando las consideraciones presentadas por Aristóteles en *Poet.* 9 refieren únicamente a la actividad propia (*érgon*) del poeta, éstas pueden extenderse a las restantes artes miméticas en la medida en que cada una de ellas, en cuanto técnica presupone e involucra universales “prácticos” y por ende, conllevan en cada caso un proceso más o menos complejo de aprendizaje y comprensión, *v.gr.* en el caso de la pintura, puede decirse que la figura es al dibujo lo que la trama es a la poesía dramática (*Poet.* 1450 a 39-b 3), y la representación pictórica de los caracteres involucra un proceso análogo al de la poesía trágica (*Poet.* 1454 b 10-11).<sup>227</sup>

#### 1.4. La mimesis y el modo dramático.

A lo largo de la *Poética*, Aristóteles destaca la figura de Homero tanto por el carácter fundacional de su obra (*Poet.* 1448 b 28-30; 48 b 36-49 a2; 59 b 12-16), como

---

<sup>225</sup> Como hemos visto anteriormente, esta es la interpretación propuesta por Armstrong (1998). A juicio de Halliwell (2001:98), Armstrong va muy lejos cuando identifica a los universales con la trama puesto que si bien es cierto que los universales entran en la poesía en el nivel de la trama, sin embargo los componentes de ella, *i.e.* sus caracteres individuales con sus acciones y con sus palabras, no pueden en términos aristotélicos simplemente constituir universales.

<sup>226</sup> *Con* Halliwell (2001).

<sup>227</sup> Si bien parece en principio más complejo aplicar estas consideraciones a la música, en el próximo capítulo veremos que también en este ámbito hay involucrado un proceso de aprendizaje mimético en el que intervienen los universales “prácticos”.

por el valor paradigmático que la misma tiene para toda la producción poética (*Poet.* 1448 a 11; 48 b 34 - 36; 51 a 23 - 30; 59 a 30 - 37; 60 a 18 -19; 60 a 35 - b 2). Pero al destacar su singularidad entre los demás poetas épicos en *Poet.* 24, el filósofo parece identificar a la mimesis con el modo dramático:

“Homero es digno de ser alabado por muchas otras <cosas> y particularmente, porque sólo él entre los poetas no ignora lo que es preciso que <el poeta> mismo haga. Pues, es preciso que el poeta mismo (*autòn*) diga (*légein*) las menos cosas <posibles>, puesto que no es imitador (*mimetés*) conforme a estas (*katà taûta*). Los otros <poetas épicos> intervienen/aparecen (*agonízontai*) ellos mismos a lo largo de toda <la obra>, e imitan (*mimoúntai*) pocas cosas y pocas veces (*olíga kai oligákis*), mientras que él después de un breve preámbulo, seguidamente introduce <en escena> (*eiságei*) a un varón, a una mujer o algún otro carácter (*állo ti êthos*), y ninguno <de ellos> desprovisto de caracteres (*oudén aêthē*),<sup>228</sup> sino teniendo carácter (*échonta êthos*).” *Poet.* 1460 a 5 - 11.

Los dos empleos del vocabulario mimético atestiguados en este pasaje, *i.e.* *mimetés* en 1460 a 8 y *mimoúntai* en 1460 a 9, son significativos por cuanto que a través del primero, Aristóteles parece desvincular la condición de imitador (*mimetés*) de las

---

<sup>228</sup> Liddell-Scott (1940: *ad loc.*) remiten la significación de este término como “without character”, y remiten a *Poet.* 1450 a 25 y 1460 a 11.

cosas que el poeta dice por su propia voz, *i.e.* cuando él mismo (*autòn*) habla; mediante el segundo, sugiere que la imitación refiere a la introducción de los caracteres en escena. A través de un breve preámbulo, Homero recurre en poca medida al relato en tercera persona y mayormente emplea el modo dramático, en tanto que los demás poetas épicos intervienen ellos mismos (*agonízonthai*) a lo largo de toda obra y por ende, sólo escasamente imitan. En general, el verbo *agonízomai* se emplea para referir a toda clase de aparición pública en una situación competitiva, ya sea que se trate de un actor, un rapsoda o de un orador en la corte.<sup>229</sup> Aristóteles suele emplearlo para referirse a la lucha armada, *v.gr.* *Pol.* 1321 a 14-26, y especialmente al combate erístico, *v.gr.* *Top.* VIII 159 a 25-36; 161 a 38-b10, *Ref. Sof.* 165 b 11-13; 172 b 35; 174 a 12. Asimismo, en *Poet.* 1451 a 8; 1456 a 18 y en *Pol.* 1342 a 26 refiere mediante el mismo a los concursos dramáticos. Pero a través de su empleo en *Poet.* 1460 a 8 en relación a los modos empleados por los poetas épicos, Aristóteles no parece remitir en este caso a las competencias teatrales sino más bien a la intervención o aparición pública de los poetas, *i.e.* en el discurso, mediante su propia voz y no a través de los caracteres representados.<sup>230</sup> Ambos empleos del vocabulario mimético sugieren que la cualidad de imitador del poeta reside fundamentalmente en la introducción directa de los caracteres en el discurso y no en su participación de manera personal, ya que en cuanto tal es preciso que diga las menos cosas posibles.<sup>231</sup>

Como hemos visto a propósito de la clasificación de los modos de la mimesis presentada en *Poet.* 3, Aristóteles destaca la singularidad de Homero por su cualidad dramática única (*è héteron ti gignómenon hósper Hómēros poiēte*, *Poet.* 1448 a 21-22).

<sup>229</sup> Cfr. Lucas (1978:227 *ad loc.*); Rostagni (1945:149 *ad* 8); Else (1957:620 *ad loc.*); Bailly (1993:21); Liddell-Scott (1940: *ad loc.*).

<sup>230</sup> Es muy probable que a través de esta comparación Aristóteles tácitamente refiera a los poetas épicos cíclicos, y que incluya entre ellos a su coetáneo Antímaco. Cfr. Rostagni, *Ibid.*; Montmollin (1951:30); Lucas (1978:226 *ad loc.*); Halliwell (1987:169). Sobre la influencia de Aristóteles en la consideración respectiva de dichos poetas épicos. Cfr. Easterling-Knox (1990:124-8).

<sup>231</sup> Halliwell (1999c:123 *ad loc.*).

Más allá de si su proceder se identifica con un modo independiente, o si se lo considera como una modalidad (mixta) del modo narrativo,<sup>232</sup> lo cierto es que sus obras tienen en cuanto al modo del imitar un carácter *sui generis* ya que combinan la narración, en la que el poeta no cambia sino que se mantiene como él mismo, con el modo dramático a través del cual presenta a todos los personajes como actuantes en actividad, lo cual supone que el poeta deviene algo/alguien (*ti*) diferente.<sup>233</sup> A pesar de que en *Poet.* 3, Aristóteles no establece jerarquía alguna entre los modos (ya sea que se reconozcan dos o tres), sin embargo en *Poet.* 1448 b 34-36 -en donde destaca la superioridad de Homero (*málista poiētēs*) fundándose en el hecho de que éste compuso imitaciones dramáticas (*mimēseis dramatikàs epoiesen*)- y en el pasaje de *Poet.* 24 que aquí nos ocupa, el filósofo claramente privilegia el modo dramático. A primera vista, el hecho de que en *Poet.* 24 desvincule a la actividad mimética de la narración y que consecuentemente, privilegie al drama parece contradecir la clasificación de los modos miméticos propuesta al inicio de la obra.<sup>234</sup> Pero es importante advertir que en *Poet.* 24 no hay una

---

<sup>232</sup> Como he señalado oportunamente en la sección 1.1.3., personalmente me inclino por la interpretación binaria.

<sup>233</sup> Los comentaristas usualmente entienden que esto supone un cambio en la persona del poeta que ya no habla simplemente en su propia voz sino como otros, v.gr. Rostagni (1945: 1488 ad 6-7); Halliwell (1987:171), (1998:126) y (1999:123). Recordemos que para Else (1957:96-7) se trata de una alternancia entre el poeta y los caracteres dramáticos.

<sup>234</sup> Los intérpretes intentan explicar la supuesta inconsistencia que la preferencia por el modo dramático en *Poet.* 24 plantea respecto a la clasificación de los modos de la mimesis establecida en *Poet.* 3. Lucas (1978:226-7 ad loc.) sostiene que el pasaje de *Poet.* 24 está aislado respecto a la temática central del capítulo pues, nada tiene que ver con las semejanzas o diferencias entre la épica y la tragedia; se trata de un sentido restringido de la mimesis conforme al cual, ésta es identificada con la personificación. Montmollin (1957:619-20) entiende que los tres pasajes en los que Aristóteles se refiere al modo empleado por Homero, a saber, *Poet.* 3 (1448 a 21- 23), *Poet.* 4 (1448 b 34 - 49 a 2) y *Poet.* 24 (1460 a 5- 11) son consistentes puesto que los tres forman parte de una adición posterior. El interés de Aristóteles por distinguir a Homero de otros poetas épicos y de establecer mediante su figura una suerte de puente entre la poesía puramente narrativa y dramática pertenece a un estadio tardío. *Ibid.*, pp. 29-31, 38, *passim*. Solmsen (1935:194-5) se pronuncia en igual sentido. Else (1957:621) entiende que esta paradoja es inherente al pensamiento de Aristóteles ya que define al género épico a través del poeta que es menos típicamente representativo, y concibe a Homero como un hombre que se encuentra entre dos mundos: es un poeta épico pero es también el precursor e inventor del drama. Esta concepción supone una *traición* a la naturaleza del género épico en pos de una exigencia más amplia de la poesía misma, la cual trasciende las demandas particulares de sus especies. La tragedia es para Aristóteles el paradigma de la producción poética y Homero fue su primer profeta: “the only epic poet who understood the poet’s duty: that is, to imitate (*mimēsthai* = *poieîn*), not merely to talk (*légein*).” Según Halliwell (2002:164-71), la razón del predominio del modo dramático reside en el hecho de que éste tiene un carácter más vívido e icónico, que le posibilita mostrar el mundo de la acción y no simplemente describirlo. Al excluir la voz del poeta de la

identificación plena entre la mimesis y el modo dramático, en la medida en que el filósofo no niega que los restantes poetas épicos imiten, sino que simplemente afirma que lo hacen en menor medida (*oliga kai oligákis*, 1460 a 9) y además, no describe al proceder de Homero como enteramente dramático (*ho dè oliga phroimiasámenos*, 1460 a 9-10). Pero por sobre todo, la diferenciación por el modo sólo atañe a las artes que emplean como medio principal el discurso, y en razón de lo cual la mimesis en cuanto que es el rasgo común de todas las artes miméticas (cualquiera sea el medio que utilicen) no puede ser identificada con el modo dramático. Aristóteles no niega en *Poet.* 24 que la narración sea uno de los modos de la mimesis,<sup>235</sup> sino que simplemente al intentar enfatizar la excepcionalidad de Homero, exalta el carácter dramático de su proceder, y al hacer esto, parece descalificar a la narración e identificar a la mimesis con el modo dramático. De modo que, el pasaje tiene un carácter retóricamente enfático.<sup>236</sup>

Aun cuando parece difícil conciliar la tensión que existe en cuanto a la valoración de los modos entre *Poet.* 3 y 24, es preciso tener en cuenta que en el primer caso, el filósofo presenta a los modos posibles del discurso en el contexto de la descripción de los principios del arte poético, por lo cual esta clasificación inicial tiene una finalidad descriptiva y no valorativa; mientras que el pasaje de *Poet.* 24 pone en evidencia la

---

mimesis poética y tratando al poeta únicamente como tal cuando éste ejerce su función dramática, Aristóteles crea un espacio distintivo para la poesía fuera de los discursos directamente afirmativos y que buscan la verdad con los que por entonces, podía ser fácilmente confundida. Aunque la discrepancia entre *Poet.* 3 y 24 no puede ser eliminada, ella no afecta el argumento general de la obra por cuanto que no surge del análisis del drama trágico y especialmente, porque se vincula a la inequívoca admiración que Aristóteles expresa por la cualidad dramática de la épica de Homero, cuya obra muestra que este género puede y debe aproximarse al modo dramático de la mimesis. El paradigma homérico compromete una redefinición del carácter mimético del género como tal, lo cual es consistente con la noción de la mimesis poética como un arte primariamente dramático. Para Veloso (2004:159-64) no hay contradicción alguna entre ambos capítulos puesto que Aristóteles no identifica en *Poet.* 24 a la imitación poética con la imitación dramática; simplemente se trata de una dicotomía entre alguien que imita y alguien que no lo hace. Lo que se excluye no es la propia narración épica, sino lo que el poeta dice en el proemio ya que en él, el poeta realmente habla y no imita a alguien que habla y en razón de su función informativa, el filósofo ve en el proemio algo que no es imitativo y es probable que esté acusando a los otros poetas épicos de demorarse demasiado en los preámbulos sin atender a la acción principal.

<sup>235</sup> Halliwell (1999c:123 n.a) afirma: "This passage appears, through overstatement, to deny (*contra* 48 a 22-3) that narrative is a mode of mimesis." Sin embargo, como hemos visto no hay una expresa exclusión del modo narrativo. *Las cursivas son mías.*

<sup>236</sup> Halliwell (2002:171 n. 53).

mayor apreciación de la modalidad dramática que el filósofo tácitamente supone a lo largo de toda la obra.<sup>237</sup> Asimismo, no cabe duda de que esta preeminencia está vinculada al carácter paradigmático de la tragedia entre las diversas especies poéticas; de ahí también que el filósofo elogie al más dramático de los poetas épicos. En virtud de esta primacía, puede afirmarse que *Aristóteles concibe a la mimesis primariamente como un cambio, como un devenir otro*. A su vez, esta concepción de la mimesis en cuanto al modo se vincula al sentido más básico y primario del término, ya que en cuanto habilidad innata la mimesis involucra esencialmente un cambio, puesto que al pretender asemejarse a lo imitado quien imita (sea gestual sea verbalmente) deviene algo/alguien diferente. Por último, es importante advertir que el modo dramático no debe ser confundido ni identificado con la actuación, puesto que éste es un aspecto inherente a la estructura discursiva y como tal, es independiente de la representación o interpretación por parte de los actores o de los rapsodas.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> En sus distintos trabajos, Halliwell (1999b; 2002) le otorga al pasaje de *Poet.* 24 una particular relevancia pues, si bien reconoce que el mismo no está completamente asimilado al argumento general del tratado, este pasaje junto a otros dos, a saber: *Poet.* 1447 b 13 - 20 y *Poet.* 9, ofrecen una clave significativa para comprender la concepción aristotélica de la mimesis. Cada uno de estos pasajes permite demarcar a la mimesis poética de la filosofía o de la ciencia, de la historia y del relato del poeta en su propia persona. Según el autor, esta tríada de pasajes completan el cuadro de lo que Aristóteles entiende por la mimesis ya que a través de ellos, encuentra su camino hacia la noción de lo ‘ficticio’ entendido en el sentido básico de lo que es simulado o inventado. Por vía negativa, el filósofo delimita el ámbito de la ficción poética respecto a otras formas de conocimiento y de investigación con los métodos y procedimientos que son propios de ellas y particularmente, con respecto a la pretensión de verdad que caracteriza a tales dominios. Halliwell (2002:166) define cuál es el concepto tácito de ficción que subyace en el pensamiento aristotélico: “by ‘fiction’ we here understand the modeling of a world whose status is that of an *imaginary, constructed parallel to the real*, spatiotemporal realm of the artist’s and audience’s experience: *imaginary*, in that it rest on a *shared agreement between the maker and recipients of the mimetic work to suspend the norms of literal truth*; but ‘parallel’, in that its interpretation depends on *standards of explanatory and casual coherence that are essentially derived from and grounded in real experience* (hence the *Poetic’s* repeated concern with ‘probability and necessity’ in poetic plot structures).” *Las cursivas son mías*.

<sup>238</sup> Cabe destacar que en diversas partes de la *Poética*, Aristóteles diferencia el arte del poeta del arte del actor o del rapsoda y en tal sentido, subraya el carácter subsidiario de la representación: 1450 b 18 -19, 1453 b 4 - 6, 1462 a 5 - 8 y 11 -13.

### 1.5. La defensa aristotélica de las artes miméticas.

Aristóteles dedica el capítulo 25 de la *Poética* a la presentación de problemas críticos literarios y a la resolución de los mismos (*Perì tò problēmáton kai lúseon, ek pòson te kai poíon eidôn estin, Poet.* 1460 6- 7). Dicho capítulo se vincula a una obra perdida del filósofo, la cual estaba consagrada de manera íntegra al tratamiento de estas cuestiones.<sup>239</sup> Como atestigua el catálogo de Diógenes Laercio (5.26) se trata de una obra en seis libros conocida como *Aporémata Homeriká* o *Zetémata Homeriká*.<sup>240</sup> Es bien sabido que en el siglo V a. C. existían este tipo de obras dedicadas a denunciar inexactitudes lógicas e inadecuaciones morales y religiosas en los poemas épicos de Homero. Aunque por mucho tiempo la poesía fue considerada como depositaria de la sabiduría, del conocimiento y de los valores morales de la cultura griega arcaica, desde mediados del siglo VI a. C. ella comenzó a ser objeto de crecientes ataques desde varios frentes, fundamentalmente desde los sectores más ilustrados de la sociedad. Usualmente estos ataques eran planteados en forma de *próblema*, *i.e.* como algo que se ‘pone delante’ y es objeto de controversia, de ahí el estilo contencioso y casi judicial que suelen tener. Según Aristóteles, para quien -como hemos visto- es indiscutible el carácter paradigmático que la figura de Homero tiene para toda la producción poética, las acusaciones contra éste y en general, las dificultades literarias planteadas son generalmente infundadas.<sup>241</sup> En *Poet.* 25, el filósofo presenta de manera sumaria algunas de las objeciones y de las diversas formas en que éstas pueden o no solucionarse, y enuncia qué clases de cosas deben ser censuradas en la poesía. En

<sup>239</sup> Probablemente esta obra se perdió junto con el resto de las obras exotéricas de Aristóteles. Porfirio (234-304 d.C) parece haber sido el último autor que tuvo un conocimiento directo de la misma. Cfr. Janko (1998:105); Düring (1990:205-6); Halliwell (1997:149-51).

<sup>240</sup> Lucas (1978:232 *ad loc.*).

<sup>241</sup> En la erudición actual se acuerda en que los *Problémata* conservados no fueron escritos por Aristóteles, aún cuando algunas de las ideas allí expresadas responden al espíritu de su filosofía. Cfr. Düring (1990:464).

primer lugar, Aristóteles formula un principio referido a las clases de cosas que es posible que el poeta imite, y en su enunciación recurre al vocabulario mimético.

“Puesto que el poeta (*ho poiētēs*) es imitador (*mimētēs*) como el pintor (*zográphos*) o algún otro hacedor de imágenes (*eikonopoiós*), es necesario que siempre imite (*mimēisthai*) una entre estas tres <clases de> cosas que son <posibles> en relación al número (*tòn arithmòn*)<sup>242</sup>: o bien la clase de cosas que eran o son (*hoía ên è éstin*), o bien la clase de cosas que se dice o se cree <que son> (*hoía phasin kai dokeî*), o bien la clase de cosas que es preciso que existan (*hoía êinai deî*).”<sup>243</sup>  
*Poet.* 1460 b 8-11.

Al igual que en otros pasajes de la *Poética*, la pintura y en general, las artes visuales aparecen aquí como la forma más primaria y paradigmática de la mimesis. En virtud de la comparación entre la condición de imitador del poeta y del pintor podría pensarse que los objetos de la imitación poética deberían guardar una correspondencia fiel con la realidad imitada. Pero aún cuando a mediados del siglo IV a. C. el arte griego estaba

<sup>242</sup> Algunos traductores siguiendo al manuscrito *Parisinus* 1741 leen *tôn arithmôn*, v.gr. Montmollin, (1951:263), pero la mayoría apoyándose en el *Riccardianus* 46 y en el *Parisinus* 2040 lo leen en acusativo. Cfr. Montmollin, (1951:263).

<sup>243</sup> Hay quienes entienden que Aristóteles distingue aquí tres maneras posibles del imitar, v.gr. Montmollin (1951:101 esp. n. 200); Else (1970:67 *ad loc.*); Schlesinger (1977:120 *ad loc.*); García Yebra (1992:225 *ad loc.*); Cappelletti (1990:32 esp. n 355 y 356). Otros consideran que se está refiriendo a tres clases posibles de objetos del imitar, y entre quienes se inclinan por esta interpretación figuran: Butcher (1951:97 *ad loc.*); Rostagni (1945:154 *ad 7-10*); Heath (1996:42 *ad loc.*); Halliwell (1999:125-7 *ad loc.*); Veloso (2004:164).

experimentando un proceso de creciente realismo,<sup>244</sup> la idea de una conformidad directa con lo visible era ajena a éste.<sup>245</sup> De hecho, como hemos visto en *Poet.* 2 1448 a 5-6 al distinguir a los pintores, *i.e.* Polignoto, Pausón y Dionisio, por la manera de representación de sus objetos, *i.e.* mejores, peores o semejantes a nosotros, Aristóteles admite que éstos no necesariamente deben ajustarse al modo en que los hombres son en la realidad. La principal dificultad que plantea el pasaje reside en el hecho de que parece difícil determinar con precisión si mediante esta triple distinción el filósofo refiere a los objetos miméticos o más precisamente, a las maneras de representación de los mismos tal como es presentada en *Poet.* 2, o si mediante ella refiere al *érgon* poético descrito en *Poet.* 9, *i.e.* al carácter potencial que el poeta le confiere a las acciones y a los sucesos a través del *múthos* (*hoía àn génoito*, 1451 a 5).<sup>246</sup> La primera categoría, *i.e.* la clase de

<sup>244</sup> En el siglo IV a. C. proliferaron anécdotas acerca de la ilusión de realidad que provocaban las pinturas de Zeuxis, Parrasios, Apelle o las esculturas de Myron, y ellas ilustran que el incipiente ideal artístico de la época era el *trompe-l'oeil*. Estas anécdotas fueron muy influyentes durante el Renacimiento italiano. Cfr. Babut (1985:73); Verdenius (1972:20); Panofsky (1980:29 n.60).

<sup>245</sup> Halliwell (1986:178) afirma que probablemente Aristóteles da por sentado el hecho de que su audiencia automáticamente reconoce las formas en que los pintores y escultores griegos se apartaban de las normas del mundo ordinario de la experiencia visual.

<sup>246</sup> Entre los comentaristas no hay acuerdo sobre la significación de esta triple clasificación. Rostagni lee este pasaje a la luz de capítulo 9 y sostiene que la primera clase de objetos se corresponde con los acontecimientos (*tá genómena*), y la segunda, con la clase de cosas que pueden resultar probables y las que pueden devenir posibles (*hoía àn eikòs genésthai kai dunatà genésthai*), ambas enunciadas en *Poet.* 9 1451 a 37 ss., mientras que la tercera clase se corresponde con la imitación de los mejores (hombres) (*mímsis beltiónon*) enunciada en *Poet.* 2 (1448 a 4) y 15 (1454 b 8). Montmollin (1951:209) -depositario del método genético de interpretación inaugurado por Jaeger- considera que esta clase de interpretación que propone comparar el pasaje de *Poet.* 25 con *Poet.* 9 sólo puede revelar un profundo desconocimiento de los fundamentos mismos de la obra pues, en el capítulo 25 se puede encontrar la prueba más clara de que la obra no pudo ser escrita de una sola vez, y que es posible reconocer en ella una redacción temprana y una más tardía. Para el autor, no hay ningún punto en común entre esos dos pasajes de la *Poética* ya que Aristóteles distingue en ambas redacciones entre creencia y verosimilitud, y además en el capítulo 9 el filósofo es más intransigente respecto a la posibilidad de introducir en la obra algo que sea inverosímil. El principio general enunciado en *Poet.* 25 1460 b 8-11 pertenece a la redacción primitiva y por ello, guarda una marcada correspondencia con la introducción de la obra, *i.e.* con *Poet.* 1-3. A través de este primer principio, Aristóteles refiere a los objetos de la mimesis (*tò há*), pero mientras que en el capítulo 2 adopta una división bipartita, en el capítulo 25 se atiene a una clasificación tripartita enteramente nueva, que se adapta mejor al tema. Ante el posible reproche que alguien puede plantearle al poeta por alejarse de lo que es (*hoía éstin*) o de la verdad (*alēthē*), él -asegura Montmollin- puede argüir que se distancia de ella: a) para preservar la exactitud histórica (*hoía ên*), b) para conformarse a las creencias religiosas (*hoía phasin kai dokei*), c) para idealizar a su objeto (*hoía einai dei*). Para Lucas (1978:234 *ad loc.*) no existe conexión alguna entre la ley general del capítulo 9 conforme a la cual, el poeta debe representar la clase de cosas que podría haberse esperado que ocurrieran (*hoía àn génoito*) y los problemas planteados en el capítulo 25, ya que éstos refieren a cosas o personas individuales y sus representaciones, mientras que aquella ley se aplica a las acciones, las cuales conforman un todo complejo compuesto de partes. El autor entiende que la representación de las cosas como son se corresponde con las pinturas de Dionisio en 1448

cosas que eran o son (*hoîa ên è éstin*), parece remitir a los sucesos históricos (*tà genómena*) que son mencionados en *Poet.* 9 como constituyendo el *érgon* del historiador, y que sólo eventualmente pueden ser objeto de la tarea del poeta; pero también puede pensarse que remite a la representación de los objetos miméticos tales como son, *v.gr.* las pinturas de Dionisio (*Dionúsios dè homoíous eikazen*, 1448 a 5). A mi entender, la segunda categoría, *i.e.* la clase de cosas que se dicen o se cree que son (*hoîá phasin kai dokeî*), no se corresponde estrictamente con ninguna de las clasificaciones anteriores.<sup>247</sup> Finalmente, mediante la tercera categoría es claro que refiere a la representación de los objetos miméticos mejores de lo que realmente son (*beltíonas è kath' hemâs*, 1448 a 4; *epeî dè mímesís estin he tragoidía beltíonon è hemeís*, 1454 b 8-9). En definitiva, resulta complejo establecer una correspondencia exacta entre la clasificación presentada en el pasaje de *Poet.* 25 y las distinciones hechas a lo largo de la obra. Los tres empleos de *hoîa* en 1460 b 10-11 sugieren que éste se vincula a *Poet.* 9, pero la última distinción y las soluciones propuestas más adelante parecen más bien aludir a las maneras de representación presentadas en *Poet.* 2. De cualquier modo, no se trata de una clasificación enteramente nueva ya que en ella se conjugan tanto la consideración del *érgon* poético como las maneras de representación de los objetos miméticos, lo primero se evidencia especialmente en la enunciación del principio y lo segundo, más bien en la exposición de las soluciones.<sup>248</sup> Frente a estas aparentes inconsistencias, es importante destacar el hecho de que el pasaje en cuestión

---

a 6 y con la referencia a las imágenes más exactas en 1448 b 11. Pero la distinción entre las cosas que son y las que fueron sólo se plantea aquí. En cuanto a la segunda categoría de objetos, Lucas no encuentra mucha diferencia entre los términos que la componen.

<sup>247</sup> Como hemos visto en la nota anterior, Rostagni (1945) homologa el conjunto de las opiniones y de los dichos comunes a la clase de cosas que podrían resultar verosímiles y probables presentada en *Poet.* 9. Sin embargo, no considero que ambas puedan homologarse por cuanto que la primera remite a las opiniones o creencias que un individuo sostiene sobre una determinada cuestión, *v.gr.* las creencias Jenófanes de Colofón sobre los dioses, mientras que la categorización presentada en *Poet.* 9 refiere a lo que usualmente ocurre en el ámbito práctico y cuyo conocimiento por parte de los hombres es fruto de la observación de esta regularidad.

<sup>248</sup> *Contra* Montmollin (1951).

así como el resto del capítulo 25 deben ser comprendidos en el marco de las soluciones y en general, de la *defensa* que Aristóteles procura ofrecer ante las censuras de las que la poesía era por entonces objeto.<sup>249</sup> Estas mismas dificultades pueden observarse respecto a la introducción de lo imposible en la poesía, con lo cual el filósofo parece contradecir los criterios poéticos presentados en *Poet.* 9. Pero en realidad, no hay contradicción alguna si se tiene en cuenta que éste es uno de los errores que el poeta puede cometer y que ello sólo es admisible si respeta el fin propio del arte (*hemártetai all'orthôs échei, ei tugchánei tou télous tou hautês*; 1460 b 23-24), y la probabilidad no se ve afectada a causa de él (*proaireísthai te deî adúnata eikóta mâllon è dunatà apíthana*, 1460 a 26-27; *prós te gàr tèn poiesin hairetóteron pithanòn adúnaton è apíthanon kai dunatón*, 1461 b 11-12).

En *Poet.* 1460 b 32-1461 a 4, el filósofo explica qué entiende por cada una de las tres clases de cosas que se pueden imitar, y ofrece ejemplos de las posibles respuestas que el poeta (épico) podría ofrecer ante una eventual censura por falsedad (*èàn epitimâtai hóti ouk alethê*, 1460 b 33), *i.e.* expone las soluciones.<sup>250</sup> Como es habitual en su pensamiento (*SE* 22-32), la exposición de las mismas no se corresponde con el ordenamiento inicial del planteo, sino que éste se encuentra invertido. En primer lugar (*Poet.* 1460 b 32-34), se refiere al caso en que el poeta puede eludir la censura afirmando que él <imita> las cosas <como> es preciso que existan (<*hos deî*>) y lo ejemplifica por medio del contraste entre la figura de Sófocles y de Eurípides, pues el primero dijo (no se sabe en dónde) que creaba a los hombres tales <como> es preciso que existan (*hoíous*

<sup>249</sup> Else (1970:67 n. 168) adopta una posición extrema respecto a este capítulo ya que considera que no pertenece al entramado de la obra, sino que sería un compendio de material que al parecer, fue publicado separadamente y quizás, un editor posterior lo añadió como apéndice de la consideración aristotélica sobre la poesía épica.

<sup>250</sup> En *Top.* I 4 (101 b 28-33), Aristóteles describe la estructura formal a la que debe responder el planteo de un problema: “Ahora bien, el problema y la definición difieren en el modo. Así, en efecto, al decir: ¿Acaso ‘animal pedestre bípedo’ es la definición de hombre? y ¿Acaso ‘animal’ es el género de hombre?, se forma una proposición; en cambio, si se dice: ‘El animal pedestre bípedo’ ¿es la definición de hombre o no? se forma un problema.”

*deî poieîn*), mientras que el segundo tales <como> son (*hoîoi eisîn*); esta solución remite al contraste entre Polignoto y Dionisio (1448 a 5-6). En segundo lugar (1460 b 35 - 1461 a 1), presenta el caso en el que el poeta no puede apelar a ninguna de las soluciones previas pero no obstante, puede en relación a ciertas cuestiones, *v.gr.* acerca de los dioses, argüir que se trata de lo que comúnmente se dice <o se cree> en torno a ellas (*hoútō phasîn*).<sup>251</sup> La inmoralidad y la inconveniencia de las historias de los poetas acerca de los dioses era una de las acusaciones más frecuentes y más antiguas que enfrentaba la poesía. En *Poet.* 1461 a 1 Aristóteles menciona a Jenófanes de Colofón (s. V a.C.), quien habría sido el primero en oponerse a Homero y a Hesíodo por causa de sus relatos sobre los dioses, y la referencia a sus opiniones no deja de tener un matiz irónico.<sup>252</sup> Aristóteles sostiene que el poeta puede escapar a este tipo de censura ateniéndose no a la verdad ni a lo que es mejor sino a la opinión o a la creencia general. Finalmente (1461 a 1-4), se refiere al caso en que el poeta no <imita> a las cosas mejores de lo que en realidad son, sino que las imita conforme al modo en que ellas eran (*hoútos eîchen*) o son (*hósper kai nûn*), y recurre a un ejemplo tomado de la *Iliada* (X, 152) sobre el empleo de las armas entre los ilirios.<sup>253</sup>

Las consideraciones aristotélicas sobre las tres posibles clases de cosas que el poeta imita y las soluciones propuestas ponen de manifiesto una cierta emancipación de la poesía de las exigencias de verdad, en la medida en que el poeta no está constreñido a imitar las cosas que son, ni el modo en que éstas efectivamente acaecen. Asimismo, en *Poet.* 25 1460 b 13-15 Aristóteles establece que la poesía se rige conforme a un criterio de corrección (*orthótes*) propio, el cual es distinguible de aquel que caracteriza a otras técnicas y en especial, a la política. Precisamente, la gran relevancia que este pasaje y en

---

<sup>251</sup> En la exposición de esta solución, Aristóteles no hace referencia al segundo de los términos que en la distinción inicial forma parte de esta categoría, *i.e.* la clase de cosas que se creen (*hoîá phasîn kai dokeî*, 1460 b 10).

<sup>252</sup> Rostagni (1945:158-9 *ad* 34-37).

<sup>253</sup> Lucas (1978:238-40).

general, el capítulo 25 ha tenido en la recepción de la obra reside en el hecho de que gran parte de los comentadores consideran que por vez primera en la historia de la reflexión estética, la poesía adquiere aquí su autonomía disciplinaria.<sup>254</sup> Este principio suele contraponerse a la condena platónica pues, tanto en la *República* (601 d-e) como en las *Leyes* (653 c - 660) Platón impone a las artes miméticas criterios metafísicos, epistemológicos y valorativos y en especial, las juzga teniendo en cuenta los principios ético-políticos conforme a los cuales construye el Estado y en virtud de ellos, somete a las artes a la censura impuesta por el legislador.<sup>255</sup> El reconocimiento por parte de

---

<sup>254</sup> Según Butcher (1951:167-8), Aristóteles en la *Poética* y en especial, en el capítulo 25 habría conferido a la poesía una verdadera autonomía en la medida en que el mundo poético se constituye allí en un mundo ficticio, que está más allá de los hechos que conforman la realidad. La poesía representa cosas que no existen y que nunca existirán en la experiencia puesto que a ella sólo le concierne lo que ‘debe ser’ (*hoia einai dei*), y esto -asegura Butcher (1951:122, 150-1, 222, 370)- no debe ser entendido en términos morales sino en un *sentido estético*. Resulta notorio el hecho de que en virtud de su interpretación ‘idealista’ de la mimesis aristotélica, Butcher sólo toma en cuenta la última de las tres clases de objetos enunciada en *Poet.* 25 e ignora las otras dos clases restantes. Sin embargo, no todos los comentadores encuentran en *Poet.* 25 indicios de una autonomización de la poesía. Según Rostagni (1945:155-6 *ad* 13-16), Aristóteles de ningún modo se interesa por el problema de la libertad del arte, el cual era aún completamente ajeno a los intereses y a las preocupaciones de la época. Lo que en verdad le interesa al filósofo es mostrar que muchos de los errores que se le reprochan a Homero y a otros poetas son errores relativos a la política o a la medicina, pero que estrictamente no conciernen a la poesía. En este sentido, Rostagni asegura que *de ningún modo Aristóteles sustrajo a la poesía de la sujeción práctico-moral*. Por su parte, Montmollin (1951:108-9), entiende que la idea de la corrección poética puede ser probablemente considerada como un descubrimiento aristotélico y que pertenece a la segunda redacción de la obra, por lo cual, considera que no puede conectarse con los principios que le preceden. A juicio de Prunes (1987:24; 55), la mayor originalidad de la *Poética* reside en que el filósofo estableció allí por primera vez, la autonomía del campo estético al separarlo de la ética, y de cualquier forma de educación o aprendizaje moral. Para Hall (1996:302), este principio representa la separación oficial de la poética y de la política y comporta una verdadera autonomización disciplinaria: “poetry es a self-sufficient art whose own correctness or lack of it is immanent, internal to itself, and thus distinct from correctness in any other sphere of human activity.” Según Veloso (2004:164-5), en el capítulo 25 Aristóteles no opone la poesía a la ciencia sino que contrapone diversas esferas de conocimiento. Lo que está en juego no es tanto la autonomía de la poética sino la corrección que la caracteriza, la cual difiere de la corrección de otros ámbitos de conocimiento: “O pintor não é um zoólogo, de modo que a correção não é a mesma para os dois. É tudo.”

<sup>255</sup> Según Halliwell (1986:176a-80; 1998:132-3; 1999b:302-5 y 331; 2002:154-5), en *Poet.* 25 Aristóteles vincula de manera explícita su rechazo al moralismo platónico con su comprensión del amplio espectro imaginativo al que está abierto el arte mimético, el cual puede ir desde lo real a lo ficticio, desde el fiel reflejo de una realidad conocida a la representación de lo puramente imaginario. A su juicio, *es en este capítulo de la obra en donde más claramente se percibe el contraste entre la restricción platónica de la imaginación artística y la concepción aristotélica inherentemente más liberal, puesto que allí Aristóteles exceptúa a la poesía de satisfacer un criterio invariable de verdad como el que se aplica en otros dominios del conocimiento*. El filósofo reconoce que las obras miméticas están sujetas a la comprensión y al juicio ético, pero también entiende que se trata de artefactos de una clase particular, cuya naturaleza ficticia y no aseverativa determina que éstos sólo pueden ser juzgados y valorados por sus propios criterios. Sin embargo, Halliwell advierte que el famoso *dictum* sobre la corrección poética no debe ser entendido como la afirmación de la completa independencia del arte, lo cual contradiría la concepción aristotélica de la mimesis pues, lo que este principio pone en juego es la necesidad de relacionar los

Aristóteles de una corrección propiamente poética y la desvinculación de la poesía de la verdad -entendida ésta como la estricta sujeción al acaecer efectivo- constituyen indicios significativos que dan cuenta de la constitución de una disciplina que en cierta medida, se rige por sus propios principios que la definen como una forma de saber técnico y que a su vez, la diferencian de otras artes productivas. Sin embargo, no es posible hablar de un proceso de autonomización no sólo por el hecho de que -como señala Rostagni- esta es una cuestión ajena a los intereses y preocupaciones de la época, sino principalmente porque para Aristóteles las artes miméticas no se desvinculan ni de la ética ni de la política en la medida en que están estrechamente ligadas y determinadas por éstas, tanto en lo que hace a sus objetos, como en lo relativo a los criterios de posibilidad y por ende, de universalidad poética. De manera tácita en la *Poética* y como veremos en el próximo capítulo, expresamente en los dos últimos libros de la *Política*, se revela que las artes miméticas no están ajenas a los supuestos y a los compromisos de otras disciplinas y en especial, de la ética y de la política. En definitiva, aún cuando las determinaciones ético-políticas están igualmente presentes en ambos filósofos, Aristóteles le reconoce a la poética y en general, a las artes miméticas criterios de corrección propios, establece de manera sistemática sus principios, determina sus causas, analiza su estructura y en este sentido, permite que estas artes se constituyan como disciplinas que en cierta medida se rigen internamente por sus propias reglas, ya sea que se trate de un cuadro, de una obra musical o de una representación teatral. Pero ello no implica ni supone su emancipación de los principios ontológicos, epistemológicos y ético-políticos que rigen fuera de ella, *i.e.* su autonomización. En este sentido, uno de los desarrollos singulares de su pensamiento respecto a esta cuestión

---

juicios del arte a su naturaleza interna y a sus propios cánones. *Si bien Aristóteles ofrece un conjunto más flexible y liberal de opciones artísticas que lo que Platón admitiría, no obstante mantiene una posición que hace siempre apropiado discutir los contenidos de las obras miméticas en términos de configuraciones esencialmente creíbles de la experiencia humana y en tal sentido, se trata de un 'mundo posible'.*

reside en el hecho de que el Estagirita *defiende a la poética y al conjunto de las artes miméticas de los embates ilustrados estableciendo un conjunto de principios que rigen la producción y la recepción de sus obras.*<sup>256</sup> En suma, no sólo en *Poet.* 25 sino que a lo largo de toda la obra, Aristóteles establece por vez primera en la historia de la reflexión filosófica sobre el arte los cimientos de la poética y de manera subsidiaria, de todas las artes miméticas, y el vocabulario mimético es el instrumento fundamental que el filósofo emplea en ese proceso de construcción.

---

<sup>256</sup> Halliwell (2002:152) resume con claridad esta dualidad del pensamiento aristotélico sobre la mimesis pues, asegura que la importancia de la comprensión aristotélica de la mimesis descansa en el hecho de que mantiene unidas las propiedades de semejanza con el mundo de la representación artística con la producción de objetos que poseen un fundamento propio distintivo, aunque no completamente autónomo.

## Capítulo 2

*Mimesis en Política VII y VIII*

En el capítulo 1 hemos visto que para Aristóteles la mimesis es primariamente una habilidad innata de aprendizaje, en consecuencia es razonable pensar que ella y las artes miméticas que se desarrollan a partir de esta habilidad desempeñan una importante función educativa en la *pólis*. Salvo la referencia de *Poet.* 4 a la adquisición de los primeros aprendizajes desde la infancia, al parecer en el resto de la obra el filósofo no hace alusión a esta cuestión ni tampoco ofrece de manera expresa indicación alguna sobre la dimensión ético-política de las artes miméticas. Sin embargo, los dos últimos libros de la *Política* -que están consagrados al bosquejo y a la propuesta en detalle de un Estado ideal- revelan que Aristóteles no sólo reconoce el valor pedagógico de la mimesis, sino que fundamentalmente muestran que éste le confiere a las artes miméticas y en especial, a la música una importante función en el programa educativo del mejor régimen político.<sup>257</sup> En la primera parte del presente capítulo, analizo el valor pedagógico que el filósofo le atribuye a la habilidad mimética y las implicancias que esto tiene para las artes que derivan de ella en el marco del Estado ideal. Asimismo, en

---

<sup>257</sup> En su heterogéneo tratado dedicado a la *epistémē politiké*, Aristóteles emplea el vocabulario mimético en siete oportunidades. Estas apariciones pueden clasificarse en tres clases según los tipos de usos, a saber: a) mediante el empleo de *mimētai* en *Pol.* II 2 1261 b 3, describe al gobierno por turnos entre iguales como una forma de garantizar la igualdad política. Como no es posible un dominio despótico entre iguales ni tampoco un gobierno simultáneo de ellos, éstos *cambian* de roles pero quien gobierna es siempre el mismo, *i.e.* el ciudadano. En realidad, lo que el sistema de alternancia política pretende simular es el hecho de que los gobernantes sean siempre los mismos; b) en términos generales, los cuatro empleos siguientes, *i.e.* *memimēsthai* en *Pol.* II 10 1271 b 22, *mimēsthai* en *Pol.* VI 5 1320 b 9, *mimēseis* y *mimēsin* en *Pol.* VII 17 1336 a 34 y 1336 b 16 respectivamente, refieren a la imitación de las regimenes políticos, económicos o acciones ejemplares. En el primer caso, Aristóteles asegura que al parecer según se dice, el sistema político de los Lacedemonios *imita* en la mayoría de sus puntos al de los Cretenses. Mediante el segundo empleo se refiere a la importancia de *imitar* la conducta de los Tarentinos en lo que hace a la administración de los bienes del Estado, y a través de los dos últimos describe la relevancia que la imitación tiene en la educación; c) finalmente, los dos usos del libro VIII 5, *i.e.* *mimēseon* en 1340 a 12 y *mimēmata* en 1340 a 39, ponen en evidencia la singularidad de la música entre las artes miméticas. En este capítulo, me limito a analizar los empleos atestiguados en los dos últimos libros del tratado por cuanto que es en ellos en donde más claramente se muestra el papel que la habilidad mimética desempeñan en la educación y el papel que las artes miméticas cumplen en su programa político.

esta parte intentaré explicar un aspecto que ha sido relativamente poco atendido por la literatura especializada, a saber, la diferencia que en principio existe entre la *Poética* y los dos últimos libros de la *Política* respecto a la consideración de los aspectos pedagógicos y políticos de las artes miméticas. Con vistas a elucidar esta cuestión entiendo que además de examinar las características y la finalidad a la que responden cada una de estas obras, es preciso tener en cuenta dos aspectos más amplios, a saber, los importantes cambios que experimenta la producción trágica en el siglo IV a.C., y la relación que existe entre la perspectiva aristotélica y las censuras propuestas por su maestro en la *República* y en las *Leyes*. En la segunda parte del capítulo me ocupo de analizar las singularidades que caracterizan a la mimesis musical, las cuales determinan el lugar privilegiado que la música ocupa en el programa educativo utópico y a su vez, permiten explicar la función que ella y en distinta medida, todas las artes miméticas cumplen en el mejor régimen político.

### 2.1. La importancia pedagógica de la mimesis

A fin de comprender la importancia y la significación que según Aristóteles la mimesis y consecuentemente, las artes miméticas tienen en la educación considero que es preciso ante todo, examinar los principios generales que determinan la organización del mejor régimen político (*perì politeías arístes*, *Pol.* 1323 a 14).<sup>258</sup> Debido a la estrecha relación o más precisamente, a la continuidad que existe entre ética y política en su pensamiento, Aristóteles comienza el diseño de esta *pólis* ideal estableciendo consideraciones éticas sobre el fin de las acciones y sobre la vida mejor del individuo y

---

<sup>258</sup> Santa Cruz-Crespo (2005:37-8).

por ende, de la comunidad (*Pol.* VII 1-3).<sup>259</sup> En su bosquejo de la misma describe detalladamente las condiciones materiales necesarias para la construcción de ese Estado (*Pol.* VII 4-8), así como su organización y estructura social (*Pol.* VII 8-10) y aún, su disposición territorial y arquitectónica (*Pol.* VII 11-12), y también establece los principios generales de la educación del ciudadano, las distintas etapas y disciplinas involucradas en la formación de la juventud (*Pol.* VII 13-17 y VIII). Con el objeto de establecer cuál es el fin y los medios para que los hombres libres vivan la mejor vida en el mejor régimen recurre en *Pol.* VII 14 a su división del alma en dos partes, a saber, la que por sí misma posee razón y la que no la posee pero es capaz de obedecer a ella (*Pol.* 1333 a 16-18).<sup>260</sup> A su vez, divide a la razón en práctica y en teórica estableciendo la superioridad teleológica de la segunda (*Pol.* 1333 a 24-27), y traslada esta división a las acciones y a la vida en general, en la medida en que existen actividades y acciones que son medios prácticos para alcanzar un fin teórico más alto:

“La vida tomada en su conjunto se divide en trabajo (*ascholían*) y ocio (*scholèn*), en guerra (*pólemon*) y paz (*eírenen*), y de las acciones, unas son necesarias (*anagkaía*) y útiles (*chrésima*), y otras bellas/nobles (*kalà*). Y acerca de esto, es necesario que la elección sea la misma que para las partes del alma y las acciones de ésta: *que la guerra exista con vistas a la paz (pólemon mèn eirénes chárin)*, y *el trabajo con vistas al ocio (ascholían dè scholês)*, y *las acciones necesarias y*

---

<sup>259</sup> Sobre la importancia de *Pol.* VII 1-3 y la discusión a la que han dado lugar estos capítulos. Cfr. Depew (1991:348-61)

<sup>260</sup> *EN* 1102 b 25-28.

*útiles con vistas a las bellas/nobles (tà d' anagkaía kai chésima tôn kalôn héneken).” Pol. 1333 a 30-36.<sup>261</sup>*

El ocio, la paz y las acciones nobles son los principios necesarios para alcanzar el fin último de la *pólis* ideal, y por esta razón, todas las legislaciones del régimen deben organizarse en torno a ellos. Aristóteles define a la *pólis* como una comunidad de iguales (*he dé pólis koinonía tis esti tôn homoiôn*, Pol. 1328 a 35-6), que tiene como fin vivir lo mejor posible, *i.e.* la felicidad, y ésta es concebida como una actualización y uso perfecto de la virtud. La pertenencia a esa comunidad así como el ejercicio de la virtud están reservados a quienes cumplen con los requisitos necesarios para la ciudadanía, *i.e.* la posesión de un fundo y la actividad guerrera.<sup>262</sup> Los agricultores (sean o no esclavos) y los artesanos quedan excluidos de esa comunidad, aun cuando sus actividades son indispensables para alcanzar la necesaria autarquía de la ciudad y por ende, cumplir su

<sup>261</sup> En la primera parte de esta fórmula se evidencia la influencia platónica, pues tanto en la *República* (373 e 5) como en las *Leyes* (625 e-c; 628 d-e; 803 d 4-7; 829 a-b), Platón expresa de manera reiterada su repudio a la guerra y a los modelos militaristas de organización política (*v.gr.* Lacedemonia y Creta). De hecho, el principio conforme al cual el fin de la guerra no es ella misma sino la paz (*hē tôn polemikôn heneka tà tēs eirēnes*), es enunciado por Platón en *Leg.* 628 e 1. Si bien es cierto que ambos filósofos conciben la guerra como un medio para reestablecer la paz, Defourny (1977:196) señala que esta fórmula es claramente aristotélica aun cuando reconoce su inspiración platónica, puesto que una vez que Platón ha establecido el ideal de la paz lo abandona rápidamente. En el Estado ideal platónico, la redacción de cada una de las leyes y la estructura de cada institución tienen la impronta de un militarismo extremo: “His city is a city of soldiers, and civil life is one long training camp”. Ambos filósofos comparten una visión condenatoria de la guerra aunque reconocen su valor para la preservación del régimen político, lo cual en ambos casos determina la inclusión del entrenamiento militar en el programa educativo. La aproximación aristotélica al tema de la guerra -asegura Defourny- tiene una profundidad y minuciosidad que es ajena tanto a la *República* como a las *Leyes* y a pesar de lo que incidentalmente le debe a Platón, la teoría aristotélica de un Estado pacífico devino -en virtud de su rigor sistemático- la innovación filosófica de la época. La ciudad ideal de Aristóteles es también un régimen militarizado en el que todos los ciudadanos deben en cuanto tales participar de la función guerrera, pero el carácter instrumental de la guerra se sustenta -a diferencia de Platón- en el marco más amplio de la división de la razón en práctica y teórica. *Al igual que todas las actividades necesarias de la vida, la guerra tiene como finalidad el logro de una vida práctico-contemplativa, la que necesariamente se alcanza dentro de un régimen político pacífico: “un hombre debe ser capaz de trabajar y de guerrear, pero aún más, de vivir en paz y tener ocio, y llevar a cabo las acciones necesarias y útiles, pero todavía más las nobles” (Pol.1333 a 41- b 3).* En definitiva, la función que Aristóteles le otorga a la guerra en su programa político debe comprenderse en el marco más amplio de la continuidad ético-política que caracteriza su pensamiento (Pol.1334 a 11).

<sup>262</sup> La ciudad-estado griega es una comunidad política de iguales (*koinonía politiké*) regida por relaciones recíprocas de amistad (*philia*), de la que quedan excluidos quienes no poseen los requisitos para ser ciudadanos. Cfr. Guariglia (1992:289).

fin más propio. Para que se constituya un régimen político feliz en el que los ciudadanos sean virtuosos y vivan una vida pacífica dedicada al ocio es preciso -según Aristóteles- que confluyan tres factores, a saber: la naturaleza, los hábitos y la razón (*Pol.* 1334 b 6-7). En primer lugar, los ciudadanos por naturaleza deben tener un carácter adecuado a este tipo de vida y el filósofo asegura que esto se da en la raza helénica, que conjuga la valentía y la inteligencia necesarias para ser la mejor gobernada y eventualmente, gobernar a los demás pueblos. Los hábitos y la razón son competencia del legislador, quien es el responsable de educar a los ciudadanos para llevar una vida de ocio y paz, y disponer todo lo relativo a la guerra y en general, al Estado con vistas a ese tipo de vida. La educación es el principal instrumento con el que cuenta el legislador para infundir en el alma de los ciudadanos los principios de un régimen político en el que ellos rijan y que en consecuencia, se cumpla el fin más alto del Estado. Por esta razón, Aristóteles afirma que ella debe ser una y la misma para todos los ciudadanos y objeto de cuidado público (*Pol.* VIII 1; VII 1323 b 21-1324 a 24; 1332 a 2-7).<sup>263</sup> A través de la construcción de esta constitución política y de un modelo educativo centrado en el ocio, el Estagirita reiteradamente se opone al militarismo espartano que por entonces, era considerado paradigmático (*Pol.* 1324 b 2-22; 1333 b 5-1334 a 10; 1334 a 40- b 4; 1338 b 9-38.).<sup>264</sup> La educación es el pilar fundamental sobre el cual Aristóteles construye el mejor régimen político, y ello determina un programa pedagógico global que abarca desde la constitución física de los ciudadanos (*Pol.* VII 16), su alimentación (*Pol.* VII

---

<sup>263</sup> En varios pasajes (*Pol.* 1337 a 5, 24-25; *EN.* 1180 a 24-29), Aristóteles señala que la educación de los jóvenes era en la mayoría de las ciudades un asunto privado, pero ello no significa que ésta tenía lugar en las casas particulares. Antes bien, la existencia de escuelas (*didaskaleia*) destinadas a la enseñanza de la lecto-escritura era bastante común en Grecia en el período clásico. En estas instituciones dirigidas por ciudadanos o bien por extranjeros, los maestros (*didaskaloi*) cobraban a los padres por la enseñanza de sus hijos. Además de ellas, existían los gimnasios donde los jóvenes recibían entrenamiento físico por parte de maestros de gimnasia (*paidotribai*). Aunque estas instituciones eran pagas estaban abiertas a todos los ciudadanos y como veremos más adelante, el Estado ejercía supervisión sobre ellas.

<sup>264</sup> A juicio de Lord (1989:214-5), la educación no sólo es un interés tradicional aristocrático sino el elemento más importante que constituye su identidad colectiva. La intención principal de Aristóteles es la formación de una concepción de la forma aristocrática como alternativa de la ideología espartana.

17), hasta las formas más nobles de practicar el ocio (*Pol.* VIII 1327 b 29-35). En *Pol.* VII 17, Aristóteles establece de manera detallada las distintas etapas en las que debe organizarse la educación de los niños y de los jóvenes desde su nacimiento hasta los veintiún años. En la primera infancia los cuidados deben concentrarse en la alimentación, en los movimientos adecuados a esa edad y en el progresivo acostumbramiento a las bajas temperaturas, etc. Luego de esta primera etapa y hasta los cinco años, el filósofo entiende que no es conveniente aún iniciar a los niños en ningún tipo de aprendizaje ni en trabajos obligatorios porque éstos podrían impedir su crecimiento y por esta razón, establece una etapa dedicada principalmente a las actividades lúdicas:

“Y es necesario que los juegos de los niños no sean ni indignos de hombres libres, ni trabajosos, ni licenciosos. Además respecto a los discursos (*lógon*) y a los mitos/las fábulas (*mùthon*),<sup>265</sup> en cuanto a qué clase es menester que los de esta edad escuchen sea esto ocupación de los gobernantes, a los que llaman ‘inspectores de la educación de los niños’ (*paidonómous*).<sup>266</sup> Es preciso que todas estas cosas abran el camino hacia las ocupaciones futuras, por lo cual los juegos de los niños (*tàs paidiàs*) deben ser en su mayoría *imitaciones*

---

<sup>265</sup> A diferencia de *Poética* en donde el término *mùthos* refiere a un empleo más bien técnico -pues, el encadenamiento de las acciones no sólo es una de las seis partes constitutivas de la tragedia sino la más importante de ellas- aquí mantengo la traducción tradicional referida no a la trama, sino a los relatos míticos.

<sup>266</sup> Frecuentemente Platón se refiere a los oficiales que supervisan la educación de los niños, v.gr. en *Leg.* 765 d, 936a, 951 e, 953 d, etc., los que eran frecuentes en varios Estados griegos -particularmente en aquellos de carácter oligárquico o aristocrático- y que eran llamados *paidonómos*. Morrow (1960:324-5).

(*miméseis*) de las tareas de las que después se ocuparán seriamente (*tôn hústeron spoudazoménon*).” *Pol.* 1336 a 28-34.

Los juegos y los relatos míticos tienen para Aristóteles un importante valor educativo en la medida en que permiten acostumbrar a los niños desde pequeños en los buenos hábitos.<sup>267</sup> Mediante este empleo de *miméseis* refiere a la relación de semejanza que los juegos de los niños deben guardar respecto a las ocupaciones que desempeñarán seriamente en su vida adulta, *v.gr.* para que un niño se pueda convertir de adulto en un buen estratega es menester habituarlo a los juegos que desarrollen su capacidad estratégica. Además de la relación de semejanza entre el juego y la actividad adulta futura, lo que principalmente pone en evidencia este pasaje es el hecho de que los niños mediante la imitación adquieren hábitos de comportamiento, y en este sentido, remite a *Poet.* 4, *i.e.* a la idea del imitar como habilidad ingénita de adquisición de los primeros aprendizajes en la infancia.<sup>268</sup> En el marco del programa político ideal, la habilidad mimética cumple una importante función educativa en cuanto que posibilita que los niños aprendan asemejándose a los adultos (“hacen de”), y en cierto modo, transformándose en aquello que imitan y al hacer esto aprenden.<sup>269</sup> De igual modo, los productos de las artes miméticas ejercen según Aristóteles una influencia directa en el

---

<sup>267</sup> En *Leyes* VII Platón destaca la relevancia que la música y los juegos o más precisamente, su invariabilidad desempeñan en el mantenimiento del orden jurídico, y toma como ejemplo el caso del arte y la educación egipcias. El ateniense afirma que el sistema jurídico “no podrá llegar a tener solidez alguna si no es correcta la organización de la vida privada en las ciudades” (*Leg.* 790 b). La garantía de la estabilidad de las leyes está dada por la invariabilidad de las costumbres.

<sup>268</sup> Halliwell (1999b:315 n.5) sostiene que en este pasaje Aristóteles está pensando en la actuación o simulación que caracteriza a los niños (“children’s play-acting”), y vincula este empleo a *Poet.* 1448 b 9 en donde -según el autor- el filósofo compara las formas artísticas y no artísticas de la mimesis. Contrariamente, creo que el filósofo no establece una comparación entre las formas artísticas y no-artísticas de la mimesis sino que más bien ambos pasajes revelan la continuidad que hay entre las formas técnicas, *i.e.* las artes miméticas, y no-técnicas de la mimesis, *i.e.* la mímica gestual, vocal y de los comportamientos.

<sup>269</sup> Como he señalado en el capítulo 1, este cambio por parte de quien imita es lo que en la *Poética* determina la primacía del modo dramático.

carácter de los hombres tal como se revela a partir del empleo de mimesis atestiguado en *Pol.* VII 17 1336 b 16:

“Y puesto que desterramos (*exorízomen*) el decir algo de tal clase, resulta evidente que también <desterramos> la contemplación de pinturas o de discursos indecentes. Por lo tanto, sea objeto de cuidado de los gobernantes que ni estatua (*ágalma*) ni pintura (*graphén*) sea imitación (*mímēsin*) de tales acciones (*toiútōn práxeōn*), salvo en los <templos> de cierta clase de dioses, a los que la ley permite la burla.” *Pol.* 1336 b 12 -17.

Aristóteles *destierra* del Estado ideal el empleo de un lenguaje obsceno, censura la imitación de acciones indecentes tanto en las pinturas, en las esculturas como en los discursos y en este mismo sentido, *prohíbe* que los más jóvenes sean espectadores de yambos y de comedias hasta que tengan una edad en la que la educación (*hē paideía*) los haya hecho completamente indemnes (*apatheîs*) al daño o perjuicio (*blábēs*) que resulta de esta clase de cosas (*Pol.* 1336 b 22-23).<sup>270</sup> Al igual que su maestro, el Estagirita admite la influencia que la mimesis ejerce sobre el carácter y la importancia que las artes miméticas tienen en la educación y como aquél, reconoce también la

---

<sup>270</sup> En *Leg.* 935 e-936 a, Platón establece las características que debe tener la producción cómica en el Estado ideal de Magnesia.

necesidad de que el Estado ejerza control y censura sobre las artes y los productos miméticos a las que los futuros ciudadanos pueden acceder.<sup>271</sup>

Los dos pasajes de la *Política* antes citados revelan que Aristóteles no se desentiende de la significación pedagógica y de la función política que tienen la habilidad mimética y en particular, las artes miméticas. Sin embargo, parece difícil conciliar el *silencio* de la *Poética* -en la que no es posible encontrar una referencia explícita a la dimensión social de las artes miméticas- con las consideraciones que sobre la cuestión el filósofo expone en la *Política* y en menor medida, en la *Retórica* y en la *Ética a Nicómaco*. El Estagirita “estaba consciente de la interpenetración de la tragedia y de todos los otros discursos cívicos”.<sup>272</sup> Tal como he señalado al comienzo de este capítulo, entiendo que para comprender esta aparente asimetría en las obras de Aristóteles no sólo es preciso considerar la distinta finalidad a la que cada una de ellas responde sino también otros aspectos más amplios a los que usualmente se la vinculan. Tradicionalmente se interpreta la actitud que el filósofo adopta en la *Poética* como una reacción a las posturas platónicas, e incluso hay quienes la relacionan al proceso de transformación que por entonces, experimentaba la tragedia en particular, a la despolitización y al cosmopolitismo que caracteriza a las tragedias retóricas. A continuación, intentaré elucidar cada una de estas cuestiones.

En primer lugar, cabe recordar que la tragedia clásica tiene un origen cultural, y que es primordialmente un evento político organizado por los ciudadanos ricos (*choregoí*) de Atenas, cuyo desarrollo corre paralelo de principio a fin con el de esta

---

<sup>271</sup> Halliwell (1999a:307).

<sup>272</sup> “...Aristotle’s uses of tragedy in his works on rhetoric, ethics, and politics demonstrate that *he was aware of the interpenetration of tragedy and all the other civic discourses* as any modern scholar, and, more importantly, as anybody else in classical Athens...The *Rhetoric*, of course, a handbook on persuasion, that vital skill of the prominent public man under any kind of constitution, abounds in quotations from tragedy deployed for a wide of variety of reasons: gnomic sayings to prove ‘truths’ about human nature, about natural justice, for use in speeches, and a form of proof. But Aristotle uses tragedy to illustrate more transparently *polis* related matters in the *Nicomachean Ethics*.” Hall (1996:303-4). *Las cursivas son mías*.

ciudad-estado.<sup>273</sup> Las transformaciones y la declinación de la fuerza política de la *pólis* ateniense en el siglo IV a. C. determinaron que tanto los materiales como los caracteres dramáticos perdieran su carácter patriótico y adquirieran un tono cosmopolita. Con la expansión del imperio de Alejandro, los dramas comenzaron a ser representados en destinos remotos incluso más allá de los límites de la lengua griega, y se construyeron teatros en cada una de las ciudades aún en las más pequeñas; todo lo cual derivó en que Atenas perdiera el monopolio de la representación trágica. Esta propagación de la actividad teatral se corresponde con las transformaciones estilísticas que marcaron la aparición de las tragedias retóricas o “anti-trágicas”, y el surgimiento de una ideología pan-helénica como sustrato de éstas.<sup>274</sup> Las nuevas formas de la tragedia convivieron y en algunos casos, reemplazaron completamente a la tragedia clásica y por ello, parece más adecuado hablar de un “cambio de dirección” antes que de una declinación general de la tragedia.<sup>275</sup> Contrariamente a lo que usualmente se cree, la tragedia en el siglo IV a. C. aún estaba viva pues, se trata de una época muy prolífica tanto en lo que hace a la producción como a la representación. En las últimas décadas del siglo V a.C., empezó a rechazarse la seriedad del drama clásico y a prestarse atención a la técnica dramática, a la elegancia y al refinamiento del estilo. Las tragedias clásicas que eran apreciadas por sus méritos no eran en verdad comprendidas, mientras que las tragedias retóricas a la vez, que avanzaban en sus aspectos formales declinaban en cuanto a su significación. De hecho, en la producción trágica del siglo IV a.C. lo ritual permanece como rasgo meramente formal y la palabra *tragikós* adquiere nuevos matices semánticos, ligados a lo teatral y a lo pomposo, *i.e.* más próximos al melodrama. La elaboración verbal y la elegancia estilística -ligados al desarrollo del arte retórico y al surgimiento de la

---

<sup>273</sup> Xanthakis-Karamanos (1980:3).

<sup>274</sup> “...tragic drama in this age tended to be transformed into a cosmopolitan institution advancing in external form, but degenerating in significance.” *Ibid.* p. 5.

<sup>275</sup> *Ibid.* p.1.

sofística- van en detrimento de la severidad y la pureza del estilo clásico, puesto que la finalidad de esta nueva forma trágica es excitar y deleitar a la audiencia, *i.e.* el entretenimiento.<sup>276</sup> Asimismo, la transición entre la tradición oral y escrita determinó que las tragedias además de ser aptas para ser representadas debían ser también adecuadas para ser leídas.<sup>277</sup> Naturalmente, Aristóteles no permanece ajeno a estos cambios en la producción poética y da cuenta de ellos especialmente en la *Poética* (1450 a 25-27; 1450 b 7-8; 1453 a 17-22; 1456 a 25-30), y también en la *Retórica* (1404 a 29-35). Debido a la precariedad de la evidencia disponible (pues, sólo se conserva una tragedia completa), la *Poética* es una de las principales fuentes para la reconstrucción de la composición trágica en el siglo IV a.C.<sup>278</sup> Si bien Aristóteles muestra su admiración hacia la tragedia clásica, también se siente atraído por la tragedia post-clásica debido a su empleo de la técnica dramática y en este sentido, exalta la figura de Eurípides que es el máximo exponente de este cambio de dirección en la tragedia.<sup>279</sup> Según Hall, el hecho de que en la *Poética* Aristóteles no haga mención alguna al contexto cívico de la representación trágica, ni a su contenido predominantemente patriótico, ni tampoco a su función cívico-didáctica prueba la perspectiva trans-histórica y apolítica que Aristóteles adopta, al menos en teoría.<sup>280</sup> La ausencia de una dimensión política en la obra es -a juicio de la autora- una innovación asombrosamente original, puesto que mediante ella

---

<sup>276</sup> Aunque el coro continuó siendo parte de la tragedia, su conexión con la acción comenzó a declinar. *Ibid.* p.10.

<sup>277</sup> A pesar de ello, el siglo IV a.C. se caracteriza por ser una época de grandes actores a punto tal que la profesión de actor se independiza de la del poeta.

<sup>278</sup> *Ibid.* p. 24-5.

<sup>279</sup> Eurípides gozaba por entonces, de una tremenda popularidad y su obra parece haber influenciado las innovaciones en cuanto al tema, la forma y la técnica dramática. En este sentido, resulta significativo el hecho de que Aristóteles en *Poet.* 13 (1453 a 30) lo considere como el más trágico de los poetas. En la *Retórica*, la *Política* y la *Ética a Nicómaco* es posible hallar muchas referencias a Eurípides, sin embargo las referencias a Sófocles y Esquilo son bastante menos numerosas. *Ibid.* p. 31 n.2.

<sup>280</sup> Según Hall (1996:303), Aristóteles no pudo en la práctica sostener esta perspectiva despolitizada de la tragedia: "In texts other than the *Poetics*, Aristotle often quotes tragedy to lend authority to his opinions on social relationships, political behavior, and the *polis* in general, revealing that although he might in theory take the *polis* out of tragic poetry, he could not in practice take tragic poetry out of the *polis*. Implicit in his other works is the assumption that correctness in the poetical sphere is the same as correctness in the political sphere." *Las cursivas son mías.*

el Estagirita anticiparía el divorcio de la tragedia de la *pólis* democrática ateniense y la constitución de una forma de arte internacional. Hall entiende que en la *Poética* no puede identificarse *pólis* alguna -ni concreta ni abstracta- puesto que su lector es impulsado a comprender a la tragedia en completa disociación con los conceptos cívicos. Al estar influenciado por la corriente emergente en la cultura e ideología griega del siglo IV a.C., y gracias a su condición de foráneo Aristóteles pudo -según Hall- considerar a la tragedia desde una perspectiva no-política. Según esta interpretación, el proceso de despolitización de la tragedia estaría vinculado en cierto modo, con la afiliación aristotélica al expansionismo macedónico. Sin embargo, no existe tal despolitización en la *Poética* pues, aún cuando no es posible hallar una enunciación explícita hay en la obra una dimensión política tácita. Así por ejemplo, la mención en *Poet.* 1460 b 13-15 a la corrección poética como diversa a la que caracteriza a la política y a otras artes,<sup>281</sup> la compleja referencia en *Poet.* 1450 b 6-8 a la divergencia en el modo en que los poetas de antes y los de ahora hacen hablar a los caracteres (*hoi mèn gàr archaíoi políticōs epoíoun légontas, hoi dè nún retorikōs*), y el hecho de que el Estagirita dedique enteramente el capítulo 25 a la resolución de los problemas y las censuras que por entonces se planteaban a la poesía revelan que el aspecto político de las artes miméticas no está completamente ausente en la *Poética*. Asimismo, como he señalado en el capítulo 1 la diferenciación de los actuantes en *spoudaíoi* y *phaúloi*, la comparación implícita con los ciudadanos (*kath' hemás, Poet.* 1448 a 4), y la consecuente distinción de los géneros dramáticos en función de sus respectivos objetos pone en evidencia el compromiso que la poética y en general, las artes miméticas

---

<sup>281</sup> Como hemos visto, muchos comentaristas, v.gr. Hall (1996), Prunes (1987), Mckeon (1936), Lucas (1978), Butcher (1951), Montmollin (1951), etc., interpretan esta referencia al criterio de corrección poética como una emancipación disciplinaria de la poética respecto a otras esferas de la actividad humana. Cfr. n. 258.

guardan con los valores e ideales ético-políticos aristocráticos.<sup>282</sup> En la *Poética* Aristóteles está principalmente interesado en establecer los principios que internamente rigen la producción poética, y de ahí que su mirada se concentre en dichos principios y no en los aspectos políticos, ni en la función didáctica que las artes miméticas y en particular, la tragedia desempeñan en la *pólis*. De otro modo, parecería difícil explicar el hecho de que el filósofo tenga la expresa intención de eliminar la consideración del aspecto político de las artes miméticas en la *Poética* y que en otras obras atienda al mismo, con lo cual se pone de manifiesto que no mantiene la supuesta despolitización a lo largo de todo el *corpus*. En este sentido, no parece plausible argüir que Aristóteles sea incapaz de sostener en la práctica lo que pretende establecer en teoría, *i.e.* la despolitización de la tragedia o más precisamente, su divorcio de la *pólis* democrática ateniense. El carácter fundacional y la verdadera originalidad de la perspectiva que el filósofo adopta en este breve y desarticulado tratado no reside en una supuesta desvinculación de la poética de otras esferas humanas, sino fundamentalmente en el hecho de que responde a los ataques y a las censuras de los que la poesía era objeto estableciendo por primera vez, de manera sistemática los principios que rigen y definen a este grupo de artes productivas.<sup>283</sup> Aún cuando las soluciones propuestas en *Poet.* 25 apuntan principalmente a salvaguardar la coherencia interna de la obra poética, el hecho mismo de que el Estagirita asuma su defensa revela que le otorga una importante función social a la poética y a las artes mencionadas en la obra. El proceso de transformación en la producción y en la representación trágica que el propio Aristóteles atestigua no explica por sí mismo el *silencio* de la *Poética*, pero resulta significativo para comprender la perspectiva general que el filósofo adopta en relación a la tragedia.

---

<sup>282</sup> En Halliwell (1999a:305) puede hallarse una interpretación análoga.

<sup>283</sup> Cfr. Pp.109-10.

En segundo lugar, cabe señalar el hecho de que tradicionalmente se suele interpretar a la *Poética* como una respuesta y un desafío tácito a las críticas efectuadas por su maestro.<sup>284</sup> Como he indicado anteriormente, se considera que la ausencia explícita de una dimensión social en la obra es un rechazo al moralismo platónico, y que la obra en su conjunto representa una emancipación frente a las censuras ético-políticas, a las que las artes miméticas son sometidas en los dos programas políticos elaborados por Platón, *i.e.* la *República* y las *Leyes*, ya que en ambos diálogos las subordina a las necesidades y a los fines del Estado.<sup>285</sup> De distintas maneras y en sentidos muy diversos, los intérpretes establecen una oposición -en muchos casos maniquea- entre Platón y Aristóteles en relación a la respectiva consideración de las artes miméticas. Así por ejemplo, este maniqueísmo puede observarse en el debate filológico que protagonizaron Koller y Else en la segunda mitad del siglo XX. El primero atribuye a Platón la responsabilidad por la distorsión de la etimología expresivo-musical (*Ausdruck, Darstellung*) originaria de *mímesis* ya que a través de su aplicación a otras formas artísticas, y comprendiéndola en términos de “imitación” o de “hacer parecido a” (*Nachahmung, Ähnlich machen wie*) habría procurado alcanzar una condenación ética del arte; mientras que Aristóteles, se habría mantenido fiel a la acuñación original del término al entenderla en su *Poética* como *mímesis drónton*.<sup>286</sup> Por su parte, Else rechaza esta reconstrucción histórica sobre el origen y desarrollo del concepto<sup>287</sup> así como el

---

<sup>284</sup> “L’opinion qui prévaut en effet est bien plutôt qu’Aristote aurait complètement transformé le concept de *mimésis* hérité de ses prédécesseurs, et notamment de Platon, conformément, ajoute-t-on généralement, au dessein d’ensemble de la *Poétique*, qui s’inscrirait dans une perspective résolument anti-platonicienne.” Babut (1985:76). Por su parte, Halliwell (1999a:301) afirma: “The *Poetics* has, after all, often enough been read as *answering Plato’s critique of poetry* precisely by reinstatement of a commitment to the intrinsic principles of the art, and by a corresponding refusal to require doctrinaire conformity to prescribe ethical and political values.” *Las cursivas son mías*.

<sup>285</sup> Cfr. Pp.107-8.

<sup>286</sup> “Völlig verschieden von dieser musiktheoretischen Prägung des M.-Begriffes ist die M. der Dichterkritik im zehnten Buch von Platons <Statt>...Für die Ästhetik wirkt dieser M. -Begriff destruktiv.” Koller (1980:1398). *Las cursivas son mías*.

<sup>287</sup> En su interpretación del libro de Koller (1954), Else (1958:87) asegura: “In Koller’s exposition Plato, at least the Plato of the *Republic*, necessarily figures in the role of villain, one who willfully twisted the true ‘tänzerisch-musicalische’ theory of imitation into a new shape to fit a more or less accidental

lugar que Koller atribuye a Platón en ella y asegura que fue éste el verdadero creador de esta compleja noción.<sup>288</sup> Si bien Aristóteles no hace un ataque frontal al concepto

---

purpose.” Por el contrario, Else rechaza la existencia de una verdadera doctrina de la imitación en la tradición pre-platónica, en la cual el autor sólo encuentra un puñado de usos interrelacionados, y consecuentemente le confiere a Platón un rol protagónico de valor netamente positivo, ya que asegura que sólo a partir de estos distintos usos y en combinación con otras ideas de diversa procedencia, Platón es quien por primera vez ofrece una noción compleja de la mimesis: “‘imitation’ as a description of the nature of poetry and music as a whole is in fact a complex idea and *that complex idea was invention of Plato, not Damon*”. *Ibid.*, p.85. *Las cursivas son mías.*

<sup>288</sup> Tanto Else (1958) como Koller (1954) coinciden en que la raíz de esta familia de palabras: *mimesis*, *mimēsthai*, *mímema* y *mimos* está dada por esta última. Sin embargo, ambos autores ofrecen interpretaciones contrapuestas sobre su significado original pues, Koller sitúa su significación primaria en la figura del actor, mientras que Else enfatiza su carácter dramático. El primero reconoce dos acuñaciones centrales, a saber, aquella de carácter expresivo y que refiere al dar forma exterior a alguna clase de contenido espiritual y que al parecer, se habría originado en la teoría musical de Damón y de los pitagóricos del siglo V a.C., y una segunda acuñación completamente diferente a la anterior originada en una teoría sofística (probablemente de Demócrito), y que remite a la idea de copia. Por su parte, Else asegura que la marcada ausencia de la palabra *mimos* durante el siglo V a.C. es muy reveladora porque muestra la reticencia de los autores áticos y jónicos en el empleo de la misma, probablemente a causa de su conexión con un género dramático siciliano que ofrecía una imagen sencilla de la “baja” vida. Sin embargo, estas reticencias en su empleo no se extendieron a todo el grupo de palabras ya que para la segunda mitad del siglo V a.C. las derivaciones de esta palabra, *i.e.* *mimēsthai* y en menor medida *mímema*, empezaban a generalizarse. En este sentido, no parece en modo alguno casual que Píndaro y Esquilo -ambos estrechamente conectados con Sicilia- fueran los poetas que por primera vez emplearon estas palabras. Else sustenta su crítica a la tesis de Koller principalmente en el hecho de que éste se apoya no tanto en las fuentes de la época, sino en testimonios posteriores como ser el *De Musica* de Aristides Quintiliano. A partir del rastreo de los empleo atestiguados en el siglo V a.C., Else reconoce tres significados principales: el sentido primario y básico al que denomina “mímica”, *i.e.* la representación del aspecto, las acciones y /o las elocuciones de animales o de hombres mediante el discurso, el canto o la danza, y que se trata de un sentido dramático o proto-dramático; el segundo sentido que es naturalmente derivado del primero, tiene un carácter ético y designa la “imitación” de las acciones de una persona por otra en un sentido generalizado, sin que eso implique una mímica real; el tercer y último significado que reconoce es el de “réplica”, esto es, un imagen o esfinge de una persona o cosa en una forma material (aplicable sólo a *mímema*). La transición entre estos tres significados es -según el autor- simple y natural, y progresivamente se observa un desplazamiento del centro de gravedad original, *i.e.* desde la imitación “viva” hacia un rango de significación más abstracto y descolorido. Havelock (1994:67 n. 22) adopta una posición intermedia entre Koller y Else. Actualmente en la investigación académica se rechaza en términos generales la tesis de Koller sobre los orígenes y evolución histórica de esta familia de palabras. Para De Angeli (1988:30-1 n.17 y 18) existe un vínculo semántico originario entre *mimos* y *mimesis* en virtud del cual, considera que la mimesis artística designa una acción dirigida a la representación expresiva, a ritualizar la realidad a través de la selección de sus aspectos significativos. Halliwell (1998:109-21) registra cinco usos definidos de este grupo de palabras para la primera mitad del siglo V: la representación visual, el comportamiento imitativo, la actuación (que se distingue de la anterior por su intencionalidad), la imitación vocal (que incluye los *nómos* musicales) y la mimesis metafísica. El autor subsume todos estos usos (aun el metafísico) en un esquema de correspondencia formal, pues sostiene que hay una correspondencia directamente perceptible entre el medio del objeto mimético o acto (ya sea apariencia, comportamiento o sonidos) y el aspecto relevante del correspondiente fenómeno. Además, Halliwell (2002:22) asegura que hacia la primera mitad del siglo V la terminología de la *mimesis* podía aplicarse tanto a las artes músico-poéticas como visuales, de modo que a esta altura ya existían las bases para agrupar todas estas artes como miméticas, lo cual derivó en la constitución de una categoría unificada de las artes miméticas, que fue el punto de partida para las reflexiones teóricas de Platón y Aristóteles sobre el arte. Por su parte, Veloso (2004:784) en su consideración sobre la familia de *miméomai* en el siglo V a.C., asegura que la relación entre la imitación y el engaño no es original, sino que el fruto de una elaboración teórica posterior, que Platón habría tomado de Aristófanes. La imitación no conoce según Veloso (2004:815) separación alguna entre las esferas éticas, natural, estética e intelectual, y por eso es inútil intentar establecer un ámbito primario de la imitación. Además, asegura que

platónico de mimesis, Else considera que lo redefine para significar no una falsificación de la realidad sensible sino una presentación de universales.<sup>289</sup> Incluso Mckeeon -quien sostiene que las consideraciones platónicas y aristotélicas sobre las artes miméticas difieren no en la forma en que lo hacen dos doctrinas que se contradicen mutuamente, sino más bien en la manera en que dos aproximaciones a un tema son mutuamente inconmensurables- simplifica el tema cuando afirma que a diferencia de Platón, en Aristóteles el término “imitación” tiene un único significado literal (que paradójicamente no precisa cuál es), y cuya aplicación se limita a las obras de arte humanas.<sup>290</sup> A diferencia de estas interpretaciones, entiendo que una amplia comprensión de la cuestión requiere evitar toda clase de maniqueísmo.<sup>291</sup> Además,

---

el establecimiento de las distintas acepciones de imitación no pasa tanto por los varios ámbitos posibles a los que se aplica (teatro, ética, pintura, etc.), sino por lo que acontece con aquel que imita y por la relación que tiene con aquello que imita. Veloso (2004:823) encuentra una duplicidad que es inherente a la imitación, y que concierne a sus distintos aspectos. Se trata de una cuestión de puntos de vista por lo cual puede al mismo tiempo, significar la exhibición de alguna semejanza, *i.e.* simular, o bien referir a un verdadero esfuerzo de identificación o asimilación, *i.e.* emular, y que son cosas contrarias. Por lo cual, entiendo que no hay desarrollo alguno en esta familia de palabras, sino que más bien es la historia de una oscilación entre ambas: “Na verdade, tampouco temos uma oscilação, e sim uma mesma idêntica coisa que, contudo, não tem uma única definição, algo como a subida e descida de que fala Aristóteles. Nesse sentido, a família de *miméomai* não teria história, ou pelo menos não temos elementos para retracá-la.” Esta breve consideración sobre el debate filológico muestra el carácter especulativo que tiene esta investigación y principalmente, pone en evidencia el hecho de que la misma está determinada por la *pre-*comprensión que cada uno de los autores tiene del término.

<sup>289</sup> “Aristotle has developed and changed the bearing of a concept which originally meant a faithful copying of pre-existent (*sic*) things, to make it mean a *creation* of things which have never existed or whose existence, if they did exist, is accidental to the poetic process. Copying is after the fact; Aristotle’s *mimesis* creates the fact... Without Plato especially, and a considerable development of the idea in him, Aristotle’s use of *mimesis* would be inconceivable.” Else (1957:322). En sus distintos trabajos, el autor se refiere a esta cuestión en términos similares. Cfr. Else (1993:575); (1986:74-75); (1958:73).

<sup>290</sup> Mckeeon (1936:16) asegura que en los diálogos platónicos la consideración del arte nunca está dissociada del contexto más amplio de la vida, mientras que en la *Poética* el arte se constituye en una disciplina completamente independiente aun cuando puede ser suplementada por otras ciencias en la medida en que se vinculan con ella: “...whereas for Plato an exposition of the word ‘imitation’ involves an excursion through all the reaches of philosophy, ‘imitation’ for Aristotle is relevant only to one restricted portion of the domain of philosophy and never extends beyond it.” A pesar de que Aristóteles no ignora los efectos políticos y morales que necesariamente conllevan las artes miméticas, Mckeeon (1936:24) sostiene que su estudio no forma parte del tema de la *Poética* sino de la *Política*, porque la primera considera al arte en cuanto tal, mientras que la segunda en cuanto estrategia política: “*The Poetics is such an examination of poetry in itself, not in its relation to education, morals, statesmanship, nature, or being.* In Plato’s analysis, on the other hand, art cannot be considered in isolation.” *Las cursivas son mías.*

<sup>291</sup> Sea que la oposición entre ambos filósofos se sitúe en la diversa acuñación a partir de la cual, cada uno construye su definición del término, *v.gr.* Koller, Else; sea que se contraponga el didacticismo moral platónico al supuesto esteticismo aristotélico, *v.gr.* Hall, Mckeeon; sea que se contraponga la amplitud del dominio filosófico que el concepto abarca en cada caso, *v.gr.* Mckeeon; sea que simplemente se oponga la

debido a la diversidad con la que Platón emplea esta familia de palabras en sus diálogos -en los que puede observarse una pronunciada expansión y contracción en la significación de *mimesis*- resulta complejo determinar si efectivamente hay una concepción platónica de la mimesis y en tal caso, cuál es ella. Para mencionar sólo algunos de los ejemplos más extremos que ilustran esta amplitud semántica cabe recordar que en la *República* III (393 c 5 - 394 c 5), Platón refiere a través del término a la actuación dramática en cuanto que es una de las tres clases posibles de la *léxis*, mientras que en el *Timeo* (48 e-49 b; 50 a-c) remite a la relación ideal que el sonido, el pensamiento o el discurso guardan respecto a la realidad divina de las Formas, y en el *Político* (293 e 2 - 5; 300 c 5 - 7) afirma que el gobierno de los hombres es una imitación del verdadero gobierno, y las leyes imitaciones de la verdad.<sup>292</sup> A pesar de esta compleja diversidad de empleos, puede observarse que en todos ellos la mimesis refiere al menor de los dos términos involucrados en la proporción que en cada caso ella establece.<sup>293</sup> Pero lo que las referencias antes mencionadas principalmente ponen de manifiesto es el hecho de que en modo alguno es posible limitar la comprensión platónica de la mimesis a la idea de una falsificación de la realidad.<sup>294</sup> Aun más difícil que explicar esta desconcertante diversidad semántica parece el intento de conciliar la condenación y las censuras de la poesía con el pasado poético del filósofo,<sup>295</sup> con su

---

seriedad que cada uno de los filósofos le atribuye a las artes miméticas, v.gr. Lucas. Asimismo, es frecuente entre los intérpretes la contraposición entre una visión de la mimesis en Platón como duplicación, y la concepción aristotélica como un hacer creativo, i.e. como una recreación de la realidad, v.gr. Prunes (1987:28-9;32).

<sup>292</sup> “It is invalid criticism to point out that a term like ‘imitation’ has many meanings in Plato, and for the same reason it is questionable defense of the Platonic position to resolve the many meanings into one. *The word might be said to be defined in the course of the dialogues, but it receives no fixed meaning.*” McKeon (1936:4-5). *Las cursivas son mías.*

<sup>293</sup> “In its expansion and contraction, *the word ‘imitation’ indicates the lesser term of the proportion of being to appearance*: if God is, the universe is an imitation; if all things are, shadows and reflections are imitations; if the products of man’s handicraft are, his representations of them are imitations.” *Ibid.*, p. 9. *Las cursivas son mías.*

<sup>294</sup> “Platonic imitation is bound up with the idea of approximation and does not mean a true copy...imitation can never be more than suggestion or evocation.” Verdenius (1972:17).

<sup>295</sup> La tradición dice que Platón en su juventud escribía tragedias y que abandonó su labor de dramaturgo para escribir los diálogos en los cuales, pueden identificarse la fuerte impronta de esa época de su vida.

amor y reverencia por Homero (*Rep.* 595 b 9-10), con las numerosas y frecuentes citas de la poesía griega y especialmente, con el propio carácter mimético de los diálogos.<sup>296</sup>

En este sentido, parece haber una contradicción insoluble en la actitud que Platón adopta ante las artes miméticas, pero como ya se encuentra atestiguado en la *Apología* (22 a-c) lo que en realidad, el filósofo condena no es a la poesía como tal sino su pretensión de conocimiento y el lugar cultural que tradicionalmente se le otorgaba en Grecia<sup>297</sup> pues, los poetas no sólo eran considerados como maestros de moral *sino también como los depositarios del saber histórico y geográfico, y aún de todas las clases de saber técnico, desde la estrategia militar a la pesca y las carreras de*

---

Nussbaum (1995:177) señala que Platón tenía una aguda conciencia de la relación existente entre la elección de un estilo y el contenido de una concepción filosófica, y asevera que al incorporar la apertura crítica y el carácter multifacético del teatro, usa la argumentación para incitar la actividad racional del lector. Los diálogos platónicos comparten con la tragedia el interés por el debate y la interacción, y ambos poseen como rasgo estructural básico su carácter refutativo (*élenchos*). El filósofo aprovecha estos rasgos del drama con el objeto de evitar la estructura didáctico-moral monofónica y no dramática, así como el tono arrogante y autoritario que por entonces, caracterizaba a la escritura filosófica. Sin embargo, Platón ha creado este nuevo género a fin de sustituir a las tragedias como paradigma de la enseñanza moral tanto en lo que hace a las características de sus personajes, los cuales son similares a sus lectores, su estilo conversacional y anti-retórico, el hecho de que la acción sea la propia indagación, y que están dirigidos no a la emoción sino al intelecto. Pero fundamentalmente los diálogos pueden contribuir a la liberación del alma en la medida en que comprometen activamente al intelecto para que mire las explicaciones generales. Nussbaum ve en el “teatro *antitrágico*” de Platón “el origen de un estilo filosófico característico, estilo que se opone a lo meramente literario y expresa el compromiso del filósofo con el intelecto como fuente de verdad. Al escribir filosofía como forma dramática, Platón dirige al lector para que participe activamente en la búsqueda de la verdad. Escribiendo teatro *antitrágico*, le advierte de que sólo algunos elementos de su persona son adecuados para tal indagación.” *Ibid.*, p. 192. Cfr. Verdenius (1972:11); Janaway (1998:521).

<sup>296</sup> Miller (1999:253-9) lee los diálogos platónicos como una clase distintiva del drama griego, y cuya noción básica es la idea de mimesis. Al hacer del género de los *Sokratikoi Logoi* una forma particular, Platón a un mismo tiempo, se distancia y se reapropia aunque con una diferencia estructural de la mimesis en la tragedia. Según Miller, en los diálogos Platón se separa de la tragedia en cuatro formas básicas, a saber: 1) los diálogos no son efectivamente representados con actores, vestuario, máscaras, y música, sino que deben ser creados imaginativamente en la mente, ya que se trata más bien de una experiencia interior; 2) a diferencia de la audiencia masiva que asiste al teatro, el auditorio de los diálogos es un selecto y pequeño grupo de hombres interesados en la actividad intelectual; 3) en cuanto a su contenido, los elementos de la acción y del carácter se subordinan a aquellos de la investigación que organiza los diálogos; 4) en contraste con las grandes y remotas figuras de la épica y de la tragedia, Platón reproduce la conversación familiar y sus personajes son contemporáneos y próximos a los oyentes. A pesar de este distanciamiento, según Miller Platón preserva lo esencial de la mimesis, en la medida en que el diálogo representa una ocasión para el auto-conocimiento.

<sup>297</sup> “...il n’a pas voulu condamner l’art du poète -pas plus qu’il ne condamne les autres arts- en tant que tel, mais seulement en marquer les limites naturelles, *en dénonçant l’espèce de magistère que la poésie s’était abusivement arrogé dans la tradition moral et culturelle de la Grèce.*” Babut (1985:87-8). *Las cursivas son mías.*

*carros*.<sup>298</sup> Platón tenía la posibilidad de negar y eliminar completamente el arte de la *pólis* pero nunca lo hizo pues, al parecer “no quería imaginar una ciudad (ni por las mismas razones, un alma) a cuya vida le eran denegadas las formas de experiencia provistas por el arte.”<sup>299</sup> En definitiva, a pesar del predominio de las interpretaciones que exaltan la oposición entre Platón y Aristóteles, considero que la relación entre las dos concepciones de las artes miméticas no puede ser reducida a una simple contraposición, en la medida en que hay importantes puntos en común en el pensamiento de ambos filósofos respecto a esta cuestión.<sup>300</sup> Como hemos visto, Aristóteles no ignora las censuras que se le hacían a la poesía, ni los problemas que ésta planteaba, ni tampoco desconoce la función que la mimesis y los productos de las artes miméticas tienen en la educación. Más aun, en el bosquejo aristotélico del mejor régimen político de *Pol.* VII y VIII claramente puede observarse una marcada influencia de ambos diálogos platónicos, *v.gr.* la referencia a los inspectores de la educación de los niños en *Pol.* 1336 a 32 remite a *Rep.* 379 a, la relación de los juegos con las ocupaciones de la vida adulta en *Pol.* 1336 a 34 se corresponde con lo afirmado por Platón en *Leg.* 643 b - 644 b, entre otros muchos aspectos.<sup>301</sup> En suma, Aristóteles no ignora las censuras ni tampoco rechaza de manera categórica la posición que su maestro adopta ante las artes miméticas, sino que como intentaré mostrar seguidamente toma

---

<sup>298</sup> “The poets were traditionally regarded not merely as teachers of manners and morals, but also as the repository of historical and geographical lore, and even of all sorts of technical knowledge, from generalship to fishing and chariot racing.” Morrow (1960:339).

<sup>299</sup> “Plato did not want to imagine a city (nor, for the same reasons, a soul) whose life was denied the forms of experience provided by art.” Halliwell (1999a:301).

<sup>300</sup> *Con Babut* (1985) y Halliwell (1999a).

<sup>301</sup> Contra quienes oponen los juicios de Platón y Aristóteles sobre la poesía, Babut (1985:89-90) señala que ambos están fundamentalmente de acuerdo sobre dos puntos esenciales: en primer lugar, en cuanto al hecho de que la mimesis es profundamente diferente del simple calco del objeto de imitación; por otra parte, acuerdan en que la poesía tiene su plaza legítima entre las actividades del espíritu humano, pero con la condición de que ella no usurpe el papel que proviene del saber verdadero, que es accesible solamente a la filosofía. Si bien ambos se oponen a la tradición cultural griega, el concepto sobre el cual se apoyan, *i.e.* mimesis, hunde sus raíces en el corazón de esa tradición: “Il est vrai que les théories de Platon et d’Aristote sur la poésie «mimétique» ne font que prolonger, d’une certaine façon, et qu’expliciter celles de leurs prédécesseurs.” La mimesis es para Platón y Aristóteles lo que para la tradición pre-clásica es “la voz de las Musas”, *i.e.* la realidad objetiva que se impone al poeta desde el exterior, sin por ello negar o ignorar la originalidad de la experiencia poética.

una nueva actitud frente a ellas, lo cual se hace manifiesto no sólo en la *Poética* sino también en la *Política*. Los distintos aspectos tácitos y explícitos antes señalados muestran la continuidad temática de la *Poética* con las objeciones planteadas no sólo por Platón sino en general, por la Ilustración griega.<sup>302</sup> En la *Política* establece al igual que su maestro múltiples restricciones en cuanto al empleo y al contenido de las artes miméticas en la medida en que éstas se encuentran estrechamente ligadas a los valores y fundamentalmente, al fin último de la *pólis* ideal, *i.e.* a la constitución de una ciudad feliz y por ende, pacífica. Sin embargo, y a pesar de los puntos en común entre ambos, Aristóteles adopta una nueva actitud frente a las artes miméticas, una actitud más moderada o como se ha dicho “más liberal”.<sup>303</sup> En este sentido, en la *Poética* reconoce los principios internos que gobiernan estas artes, y en la *Política* no sólo admite la importancia pedagógica de la habilidad mimética y de las artes derivadas de ella como herramientas en la adquisición de hábitos, sino que fundamentalmente le confiere a la música y de manera subsidiaria, al dibujo un lugar central en su programa educativo en cuanto que forman parte de una etapa necesaria para alcanzar el fin supremo del Estado ideal.<sup>304</sup>

---

<sup>302</sup> Contra aquellos que sostienen que Platón y Aristóteles no pueden ocupar un lugar en la historia de la Estética en cuanto que ésta es una invención de la Ilustración, Halliwell (1999a:292-307) subraya la relevancia que sus concepciones del arte tienen en dicha historia, por cuanto que ambas representan posiciones paradigmáticas respecto a la relación del arte con el resto de la experiencia humana. La premisa que en Platón organiza las diversas consideraciones de la poesía (y en menor medida, la música y la pintura) es el principio que el arte y las formas en que lo experimentamos, deben estar abiertas al juicio por criterios y valores que son más amplios en incumbencia que el arte mismo. Pero Halliwell advierte que Platón no establece una pura identidad, sino sólo una fuerte asociación de los valores artísticos y éticos. Asimismo, destaca la importancia que el desafío planteado por éste tiene para la Estética en la medida en que cuestiona nada más y nada menos que su derecho a la existencia, y si bien tenía la posibilidad de negar y eliminar completamente al arte nunca lo hizo. Respecto a la concepción aristotélica, Halliwell rechaza la interpretación formalista generalizada de la *Poética* pues, aún cuando *Aristóteles muestra una mayor liberalidad que su maestro* no ofrece una respuesta concluyente a la cuestión. A través de la *Poética* trata de articular un conjunto de principios internos al arte pero, sin privarlo de la posibilidad de influenciar en nuestras vidas.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>304</sup> En la próxima sección, intentaré mostrar que esta función pedagógica y política puede extenderse al conjunto de las artes miméticas. Cf. Pp. 148-50.

## 2. La función ético-política de la música en la educación de los ciudadanos en el Estado ideal

Antes de ocuparnos de este tema, es preciso considerar los rasgos que de manera general caracterizan a la teoría y a la enseñanza musical en los siglos V y IV a. C. Ante todo, hay que destacar la importancia que la música tenía en la cultura y en la educación griega, por cuanto que ella estaba presente en todos los aspectos que componían la vida de la *pólis*, no sólo en los banquetes y en los grandes festivales religiosos que se realizaban en toda la Hélade, sino que ella junto con la danza intervenían en todas las instancias que desde la infancia conformaban la vida de los ciudadanos.<sup>305</sup> A pesar de la dificultad que supone para nuestra comprensión actual percibir la dimensión que la música tenía para los griegos, es insoslayable señalar el hecho de que “su cultura y su educación eran más artísticas que científicas, y su arte, era musical antes que literario o plástico”.<sup>306</sup> Bajo la noción griega de *mousiké* pueden distinguirse básicamente dos acepciones, a saber, aquella referida al amplio dominio de las Musas, y aquella más restringida que a la vez, designa al arte musical y a la ciencia matemática de los intervalos y de los ritmos.<sup>307</sup> La música -que en su acepción primaria, incluye no sólo el estudio del canto y de la lira, sino también de las letras y de la matemática- formaba

---

<sup>305</sup> Moutsopoulos (1959:176-7) señala que incluso antes de la educación formal a través del maestro de cítara, los niños tenían una idea previa de la enseñanza que recibirían puesto que a través de los cantos improvisados o tradicionales que aprendían de sus camaradas mayores ya estaban familiarizados con el aprendizaje musical.

<sup>306</sup> “Leur culture et leur éducation étaient plus artistiques que scientifiques, et leur art, musical avant d’être littéraire et plastique”. Marrou (1948:74-5). También Morrow (1960:302-3) expresa esta primacía de lo musical: “Greek music and dancing have left no enduring monuments comparable to those of the poets, sculptors, and architects; *but the indirect evidence of the primacy of the musical arts is overwhelming and indisputable.* Music and the dance formed part of all the great religious festivals, both local and Panhellenic...They were an essential feature of marriage and funeral ceremonies, and of the rites of seed time, harvest, and vintage. Every occupation seems to have had its distinctive songs...This love of music and the dance seems to have been common to all Greek stocks.” *Las cursivas son mías.*

<sup>307</sup> Desde Pitágoras la música se había integrado al Corpus de las ciencias matemáticas, y como tal comprendía dos partes, a saber, la armonía y la rítmica. La primera estaba dedicada a analizar las relaciones numéricas que caracterizan los diversos intervalos de la gama, y a través de los números se representaban la relación de frecuencias que caracterizaban la altura de cada sonido. Por su parte, la rítmica se ocupaba del conjunto de las duraciones determinadas.

parte junto a la gimnástica del programa educativo tradicional, lo cual atestigua la estima que los atenienses y en general, los griegos le dispensaban.<sup>308</sup> A mediados del siglo V a.C., Damón -un músico y teórico ilustre que al parecer, estaba vinculado a Pericles- introdujo una nueva teoría de la ética musical que marcó un hito en la historia de la música y de la educación musical ateniense, y que a pesar de que despertó algunas reacciones en el siglo IV a. C. se constituyó en la concepción dominante de la música hasta el siglo III d.C.<sup>309</sup> Si bien esta teoría emana de las antiguas creencias sobre la música como formadora del alma, gracias a la codificación de sistemas completos de armonías, de ritmos, y de actitudes que el teórico y su escuela efectuaron, esta idea adquirió rigor y precisión científica.<sup>310</sup> A través de sus doctrinas, Damón formuló una ética musical de carácter conservador mediante la cual se oponía a la tendencia modernizante que por entonces, consideraba a la música simplemente como

---

<sup>308</sup> En Atenas y al parecer, en otras ciudades griegas el currículum educativo para la formación de los jóvenes estaba compuesto por las tres disciplinas, que a continuación detallo. Las letras (*grámmata*) -que incluían no sólo el estudio de la lecto-escritura sino también de la literatura, y que antiguamente formaban parte de la *mousiké* -fueron incorporadas al programa educativo de manera más tardía, probablemente en el siglo VI a.C. con la generalización del empleo de la escritura. La gimnástica (*gumnastiké*) formaba parte de un antiguo linaje y propiciaba principalmente el desarrollo de la belleza física, y progresivamente fue democratizada ya que hacia fines del siglo V a.C. todos los atenienses frecuentaban el gimnasio. La música (*mousiké*) como hemos visto estaba profundamente enraizada en la educación de los griegos y sus efectos sobre el carácter era un tópico que pertenecía a una de sus más antiguas tradiciones culturales. A pesar de que este programa educativo -destinado a lo mejor de la ciudadanía (*hoi kaloì kagathoi*)- era impartido por escuelas y gimnasios privados, en el siglo IV a.C. existían en Atenas estrictas leyes que regulaban desde sus horarios, el número de estudiantes, y las edades que éstos debían tener para asistir a ellos. Estas leyes se atribuyen principalmente a Solón y a los grandes legisladores como Querondas y sobre todo Licurgo, por lo cual se puede suponer que ellas datan de fines del siglo V a.C. o incluso antes. Morrow (1960:318-21; 331).

<sup>309</sup> Se sabe que un poco antes del año 443 a.C. fue pronunciado el discurso llamado *Aréopaguitica*, al que se vinculan los fragmentos de Damón, quien fue maestro o amigo de Pericles, y estuvo exilado de Atenas durante diez años pero a su vuelta, en el 433 a.C. nuevamente ejerció influencia política. Como asegura Moutosopoulos (1959:188): “Quelque cinquante ans plus tard, Platon cherchera à réhabiliter Damon dans l’estime de ses contemporains en faisant de lui, dans le *Lachès*, un maître de musique digne de se occuper de la culture du fils de Nicias.”

<sup>310</sup> En la ética musical damoniana es posible hallar tres niveles, a saber, aquel de las estructuras técnicas que abarcan la armonía, la rítmica, la métrica, la poesía; aquel de las estructuras psicológicas y morales relativas a la constitución de caracteres respondiendo a las exigencias de un ideal; y finalmente, aquel de las estructuras políticas que se relacionan a la legislación. De modo que la ética musical engendra una política musical, y por razones estéticas y sociales se considera que el ideal de Damón era Lacedemonia pues, cabe recordar que ésta había sido durante los siglos VII y VI a. C. la capital musical de Grecia, habiéndose destacado especialmente en la música coral. Cfr. Moutosopoulos (1959:194); Morrow (1960:304).

complemento de la cultura general, y que priorizaba a la gimnástica.<sup>311</sup> Esta nueva concepción teórica determinó cambios no sólo en la educación sino también en la actividad musical e instrumental, *v.gr.* la prohibición del *aulós* atestiguada por Aristóteles en *Pol.* 1341 a 21. La ética musical damoniana ejerció una marcada influencia en el programa educativo platónico expuesto en la *República* y en las *Leyes* - especialmente, en *Rep.* 398 c - 403 c y en *Leg.* 812 c - 813 b-.<sup>312</sup> Así como medio siglo antes Damón lo hizo en el ámbito de la teoría musical, de igual modo Platón en el campo de la pedagogía intentó construir un sistema fundado sobre la concepción de la reciprocidad entre la acción de la educación moral y aquella de la educación musical. En sus dos proyectos políticos, el filósofo se apoya en el esquema educativo tradicional, *i.e.* música y gimnástica, y en la teoría musical damoniana, pero debido a la diversa finalidad política a la que cada uno de ellos responde,<sup>313</sup> el lugar que el filósofo le

---

<sup>311</sup> Al respecto, Moutsopoulos (1960:189) asegura : «La génération de Marathon..., mal dégagée d'un passé féodal récent et tout imprégnée encore des usages aristocratique anciens, donnait alors à la gymnastique la priorité sur toute autre discipline», en considérant la musique comme un simple complément de la culture générale, permettant de briller dans les banquets. Les concours de citharodie et d'aulodie n'auraient par conséquent point de place dans cet enseignement, en tant qu'institutions concernant des professionnels. Cependant, conformément à la réalité musicale en cours de formation, Damon montrera, dans son *Aréopagitique*, l'importance de cette discipline pour l'éducation à un auditoire sinon hostile, du moins indifférent.» Asimismo, cabe destacar también que en el siglo IV a.C. la teoría musical damoniana despertó una fuerte reacción, pues una parte del público manifestaba su oposición a la concepción ética de la música, y a las escuelas de donde ella surgió: «Cette considération libérale de l'art prévaudra à partir du début du IVe siècle, de sorte que, les innovations instrumentales aidant, on s'adonnera à une musique particulièrement affranchie de tout lien traditionnel et conduisant à cette «décadence» que Platon déplore si souvent.» *Ibid.*, p. 197.

<sup>312</sup> Damón no sólo ejerció influencia en Platón y Aristóteles, sino también en Teofrasto, en Heráclides Ponto, en Diógenes de Babilonia, y en Aristoxeno. Por su parte, Filodemo de Gadara que es un filósofo epicúreo que vivió durante el s. I d. C. rechaza radicalmente la creencia en el valor *paideútico* de la música y en especial, repudia la teoría del *éthos* musical. Su oposición a la ortodoxia musical iniciada por Damón es lo que ha determinado que éste sea considerado como el primer teórico formalista en la historia de la estética musical. Cfr. *Ibid.*, p. 195; Halliwell (2002:249-59).

<sup>313</sup> La *República* y las *Leyes* constituyen los dos grandes modelos políticos bosquejados por Platón. Los intérpretes suelen enfatizar el carácter teórico del primero respecto al segundo, el que al parecer representa la realización práctica de la *República*. A pesar de las dificultades que inevitablemente supone su realización en cada caso, Platón señala la viabilidad de ambos proyectos. Toda la organización estatal de la *República* reposa en el conocimiento de los guardianes filósofos por lo cual, este proyecto político supone una transformación total del ser humano por medio de usos, leyes y disposiciones completamente nuevas que aspiran a la virtud. El punto de partida del proyecto político de *Leyes* es completamente distinto, pues se trata de hacer una propuesta política concreta para una situación política determinada como es la fundación de la colonia cretense de Magnesia; no se trata de un Estado ideal sino de aquél que viene en segundo lugar después de él (*Leg.* VII 807 b). Este modelo político no supone una transformación total de la naturaleza humana sino que parte de su naturaleza actual y en este sentido, *las*

otorga a la música es diferente en cada caso.<sup>314</sup> A grandes rasgos, puede observarse en la *República* que a medida que se asciende en el nivel de educación, Platón le confiere a la música una significación crecientemente más compleja y una función más elevada.<sup>315</sup> En el caso de las *Leyes*, la música -en cuanto que principalmente convergen en ella las costumbres de la *pólis*- es uno de los pilares sobre los que se sustenta el orden jurídico y que garantiza la estabilidad del mismo. En la construcción del Estado de Magnesia, la música cumple una función persuasiva pues, actúa como un encantamiento (*epoidai*) para las almas, ya que tal como ocurre con los preámbulos de las leyes sirve para conducir a los ciudadanos hacia una vida virtuosa.<sup>316</sup> Más allá de las diferencias que suponen cada uno de estos programas político-educativos, cabe destacar el hecho de que no sólo en la *República*<sup>317</sup> y en las *Leyes*<sup>318</sup> sino también en otros diálogos, *v.gr. Fedón*

---

*Leyes constituyen un proyecto de reconstrucción antes que de creación.* La mayor diferencia entre ambos proyectos reside en la figura del gobernante pues, a diferencia de la *República* en donde todo el poder se centraliza en el gobernante filósofo, en las *Leyes* los ancianos son quienes componen la Junta Nocturna y el Coro Dionisiaco, y si bien éstos deben ser educados en la dialéctica, están más ligados a la tradición y las costumbres de la *polis* que los guardianes de *República*. El Estado de las *Leyes* puede ser considerado como un Estado *provisional* hasta tanto los filósofos sean instruidos y se alcance la *phýsis* propia de los filósofos pero hasta entonces, todos -incluso los gobernantes- deben someterse al dominio de las leyes. Cfr. Lisi (1998).

<sup>314</sup> Si bien la finalidad de la educación en ambos diálogos es modelar el carácter de los niños, el hecho de que las *Leyes* tengan una finalidad ciertamente más concreta que la *República* determina que el filósofo adopte una posición relativamente más flexible. Cfr. Mckeon (1936:15); Morrow (1960:339).

<sup>315</sup> En *Rep.* 402 a, Platón presenta a la música entendida en su sentido más amplio y primario, *i.e.* en cuanto que es parte de la educación tradicional a la que acceden todos los ciudadanos, permite instaurar hábitos adecuados en las almas de los jóvenes y por ende, posibilita que éstos se acostumbren al reconocimiento y al ejercicio de las virtudes a través de una percepción pre-racional de la mismas. Asimismo, se refiere a la música como una facultad suprema que permite conocer las virtudes, y que está reservada a los fundadores y a los guardianes del Estado. En este sentido, presenta en *Rep.* VII a la armonía, *i.e.* el estudio matemático de los movimientos percibidos por los oídos, como una de las disciplinas necesarias que junto con las matemáticas, la geometría, la estereometría y la astronomía permiten acceder a la dialéctica. En consecuencia, la música -entendida en como ciencia matemática- es una de las instancias intermedias que permite transitar hacia el verdadero conocimiento. A propósito de la dualidad que se percibe en el proceso educativo, Gill (1985:24) señala que Platón tiene en mente: “two psychological processes, namely the promotion of attitudes and motives in childhood and the development of active, analytic reason in the adult”. Empero, ambos procesos y por ende, ambos sentidos de música refieren a la educación del carácter y aspiran a lograr la armonía de las partes del alma.

<sup>316</sup> Morrow (1960:310) señala que la música como encantamiento no tiene para Platón un carácter mágico o extra-lógico sino retórico: “If there is magic in them, it is the magic of meaningful words addressed to an intelligent soul, when accompanied by rhythm and melody and the other adornments of musical art; and they are designed to produce an effect not upon the gods, but upon the souls of citizen.”

<sup>317</sup> En *Rep.* 432 a y 443 d-e, Platón afirma que el músico-filósofo es aquel que conoce las virtudes, *i.e.* de manera racional y no por simple hábito.

<sup>318</sup> En *Leg.* 667 a-b, Platón afirma que al Coro Dionisiaco le corresponde la música más bella, y puesto que este coro de ancianos está compuesto por los hombres más virtuosos se le suele otorgar una

61 a; *Timeo* 88 c, Platón suele vincular y en algunos casos, incluso identificar a la música con la filosofía. La música más elevada a la que el filósofo se refiere abarca a la filosofía en su forma más comprensiva.<sup>319</sup>

En la *Política* puede observarse claramente la impronta de la doctrina damoniana de la música, así como la influencia tácita y explícita de las consideraciones pedagógicas platónicas. Al igual que su maestro, Aristóteles sostiene que la educación de los ciudadanos apunta a la virtud y que la música es uno de los medios para ello, prescribiendo cuáles son las melodías y los instrumentos que conducen hacia ese fin. No obstante y como intentaré probar aquí, el filósofo introduce importantes innovaciones en cuanto al papel que la música desempeña en su programa educativo utópico. Aristóteles le reconoce diferentes funciones sociales a la música, a saber, el juego (*paidiá*), la educación (*paideía*), el pasatiempo o la distracción en el ocio (*en tēi scholēi diagogén*), y aun la catarsis (*kátharsis*).<sup>320</sup> Pero lo que la diferencia a ella de las restantes disciplinas que componen el programa educativo del Estado ideal, *i.e.* de la lecto-escritura, la gimnasia y el dibujo, es el hecho de que su finalidad consiste en que los ciudadanos se sirvan noblemente del ocio, lo cual sólo es propio de los hombres libres. La cualidad ética de la música determina el lugar privilegiado que Aristóteles le confiere entre las artes miméticas pues, sólo ella y en menor medida, las artes visuales son capaces de *asemejar* los estados del carácter (*Pol.* VIII 1339 b 42 - 1340 b 19). Los dos empleos del vocabulario mimético atestiguados en *Pol.* VIII 5, *i.e.* *miméseon* en 1340 a 12 y *mimémata* en 1340 a 39, son sumamente significativos por cuanto que no

---

naturaleza filosófica considerándolo como una prefiguración rudimentaria de la Junta Nocturna, *v.gr.* Morrow (1985:314-5). Pero dado que sus miembros no coinciden ni en cuanto a la edad ni a la formación de sus miembros hay quienes rechazan esta lectura. Cfr. Lisi (1999: 272 n.97).

<sup>319</sup> "Plato's higher music goes beyond the sphere of art, as it is usually conceived, into the philosophy of morals and politics -into the realm of Good, to use the terminology of *Republic*, which seems to echoed here. It is not merely a philosophy of art (though that it is clearly included), but *philosophy in its most comprehensive form*. *The perfect musician, then, is the philosopher.*" Morrow (1960:315). *Las cursivas son mías.*

<sup>320</sup> *Pol.* VIII 1339 a 15-b 30 y 1341 b 36-1342 a 18.

sólo ponen de manifiesto la importancia que la mimesis tiene en la educación y el lugar privilegiado que la música ocupa entre las artes miméticas, sino porque como se ha dicho, ellos *son uno de los indicadores más valiosos aunque problemáticos para la interpretación del concepto aristotélico de mimesis.*<sup>321</sup>

A través de una extensa argumentación que se extiende desde *Pol.* 1339 b 42 y hasta terminar el capítulo 5, Aristóteles intenta demostrar la naturaleza ética de la música. Si bien reconoce que ésta comporta un placer natural -que todos los hombres de todas las edades y de todos los caracteres son capaces de percibir- lo que en verdad, el filósofo procura mostrar es el influjo que la música ejerce sobre el carácter.<sup>322</sup>

“y es preciso no sólo participar del placer común de ella, del cual todos tienen sensación (pues, la música trae consigo un placer natural (*phusikén*), por lo cual su uso es agradable para todas las edades y para todos los caracteres), sino también observar si de algún modo, tiende (*sunteínei*) al carácter (*pròs tò êthos*) y al alma (*pròs tèn psuchén*). Y esto sería evidente si en relación al carácter somos afectados (*gignómetha*) de tal forma a través de ella. Pero en verdad es evidente que somos afectados (*gignómetha*) de tal forma a través de muchas y distintas cosas, y especialmente por las melodías de Olimpo. Según el acuerdo unánime, éstas producen entusiasmo en las almas, y el entusiasmo es una afección

---

<sup>321</sup> “But if visual art supplies an essential reference point for the concept of mimesis in Aristotle, it happens to be his comments on music in *Politics* 8.5, already mentioned, that give us some of our most valuable, if problematic, pointers to his interpretation of the concept.” Halliwell (2002:158). *Las cursivas son mías.*

<sup>322</sup> En *A Pr.* 70 b 9-10, Aristóteles destaca el cambio que el aprendizaje de la música produce en el alma.

del carácter del alma. Y además cuando escuchan *imitaciones* (*miméseon*), todos son afectados por sentimientos semejantes (*sumpatheís*), separadamente de los ritmos y las melodías mismas.” *Pol.* VIII 5 1340 a 2-14.

Con el objeto de probar que la música da lugar a un proceso de transformación cualitativa en el carácter de los oyentes, Aristóteles recurre a dos experiencias intersubjetivas que ejemplifican los efectos emocionales que ella provoca en el auditorio. En primer lugar, se refiere al entusiasmo que de manera general los hombres reconocen que producen las melodías de Olimpo en sus almas; y en segundo lugar, remite al hecho de que al escuchar imitaciones (*miméseon*) separadamente de las melodías y de los ritmos, éstas despiertan en todos los hombres sentimientos semejantes. Aunque no es claro qué es a lo que Aristóteles se refiere cuando habla de esta clase de imitaciones, la separación del ritmo y la melodía sugiere que se trata de sonidos miméticos realizados a través de la voz humana, ya que ésta es considerada por el filósofo como la más imitativa de las partes del hombre (*he phonè pánton mimetikótaton tôn moríon hemín*, *Ret.* 1404 a 22), y además la referencia a sus efectos emocionales insinúa que éstos son producidos en un contexto dramático.<sup>323</sup> Pero más allá de esta dificultad y del desacuerdo que ella ha

---

<sup>323</sup> Entre los traductores no hay acuerdo sobre esta cuestión, pero en general siguen la interpretación de Newman (1950:362 n.3), quien encuentra aquí una referencia a los sonidos imitativos, *v.gr.* la imitación de un grito de dolor incita a la piedad entre los oyentes. Al parecer, podría incluso pensarse que mediante esta alusión Aristóteles refiere a las imitaciones de sonidos difíciles de imitar con la voz humana tales como aquellos producidos por los animales, y por las que entonces había gusto popular y a las que Platón menciona en la *República* 397 a y en las *Leyes* 669 d. Pero como advierte Lucas (1978:57 *ad* 47 a 20), estas actuaciones tienen un carácter vulgar y no pueden ser consideradas como una rama de las artes miméticas. Ante la dificultad de explicar el texto en su estado actual, Halliwell (2002:244 n. 21) adhiere a una enmienda textual conforme a la cual, Aristóteles se estaría refiriendo a la respuesta *simpatética* que despiertan los ritmos y las melodías mismos aparte de las palabras, ya que -a su entender- el énfasis del filósofo reside en la música como tal y no en tanto que ésta es anexada a la poesía. Por su parte, Rackham (1944: *ad loc.* n. 2 y 3) aunque señala la probabilidad de la enmienda textual, no obstante no parece adherir a ella ya que a su juicio, a través de las imitaciones Aristóteles refiere a la música que expresa dramáticamente varios estados de emoción.

generado entre los intérpretes, lo cierto es que el filósofo supone que existe una correspondencia entre las melodías o cierta clase de sonidos miméticos y las emociones que éstos despiertan en el oyente. Esto queda aún más claro en el pasaje que a continuación transcribo, el cual es capital para comprender las características de la mimesis musical y que la distinguen de sus otras variantes técnicas.

“De manera especial, pues en los ritmos y en las melodías existen *semejanzas* (*homoiómata*) con la verdadera naturaleza (*phúseis*) de la cólera, y de la mansedumbre además de la valentía, y de la moderación, y de todos los contrarios a estos y de los otros caracteres (y <esto> es evidente a partir de los hechos pues, cambiamos el <estado del> alma cuando los escuchamos). La costumbre de sufrir y gozar en las <cosas/situaciones> semejantes (*en toîs homoiois*) está próxima a la manera en que lo mismo ocurre en verdad (*pròs tèn alétheian*) (tal como si alguno goza contemplando (*theómenos*) el retrato (*tèn eikóna*) de alguien no por otra causa sino por la forma misma, es necesario por esto también, que la contemplación (*tèn theorían*) de aquél cuyo retrato (*tèn eikóna*) contempla (*theoreî*) sea placentera. Ocurre pues, que en ninguna de las otras sensaciones existe *semejanza* (*hoíoma*) con los caracteres (*tôn ethôn*), como en las del tacto, y en las del gusto, pero en las de la vista levemente (*heréma*) (pues, existen figuras de tal clase pero en poca medida y no todos

tienen en común tal sensación; además, las mismas no son semejantes (*homoiómata*) a los caracteres, sino que las figuras y los colores producidos son más bien signos (*semeîa*) de los caracteres, y éstos son marcas (*episema*) de las afecciones (*en toîs páthesin*). No obstante, en cuanto que la contemplación de estos también difiere, es preciso que los jóvenes no contemplen las obras de Pausón, sino las de Polignoto, y si existe algún otro entre los pintores o los escultores <que represente> el carácter). En cambio, en las melodías mismas existen *imitaciones de /semejanzas con (mimémata)* los caracteres (*tôn ethôn*). (Y esto es evidente, pues la naturaleza de los modos (*tôn harmoniôn*) es diferente, de manera que los que escuchan son dispuestos diversamente y no están del mismo modo ante cada uno de estos), sino que ante algunos se sienten más quejumbrosos y graves, tal como ante el llamado mixolidio, ante otros se ablanda el pensamiento, como ante los que son relajados, y en otros casos, con un <estado de ánimo> intermedio y recogido tal como parece que sólo produce el dorio entre los modos, mientras que el <modo> frigio los lleva al entusiasmo. Estas cosas las exponen bien los que han filosofado acerca de esta clase de educación, pues toman los testimonios a favor de sus argumentos a partir de los hechos mismos.” *Pol.* VIII 5 1340 a 18- 1340 b 7.

Las recurrentes apariciones de *hómoios* (1340 a 23) y especialmente de *homoíōma* (1340 a 18, a 29, a 33) a lo largo de este extenso pasaje revelan que la mimesis musical es entendida como la semejanza con los caracteres.<sup>324</sup> De hecho, este es el pasaje del *Corpus* que más claramente muestra que el concepto de mimesis está vinculado de manera intrínseca a la idea de semejanza. Aristóteles asegura que las melodías y los ritmos son semejantes a la naturaleza de los diversos estados del carácter, y esta semejanza se funda en la naturaleza misma de ambos pues, en primer lugar asegura que la indagación atañe a la *naturaleza* (*hē phúsis*, 1340 a 1) de la música; luego sostiene que en los ritmos y en las armonías existen semejanzas con la verdadera *naturaleza* (*parà tàs alethinàs phúseis*, 1340 a 19) de los estados del carácter; también se refiere a la *naturaleza* de los modos musicales (*hē tōn harmoniōn...phúsis*, 1340 b 40); y sobre todo en *Pol.* 1340 b 17-18 afirma que los hombres tienen un parentesco o afinidad *ingénita* (*suggéneia*) con la armonía y el ritmo, lo cual remite a la segunda causa natural de la poética (*Poet.* 1448 b 20-21).<sup>325</sup> De manera directa, Aristóteles vincula en *Pol.* 1340 a 14-18, a la música con la virtud a la cual, define como la capacidad de disfrutar, de amar y de odiar de manera correcta. En cuanto que la música pertenece a la clase de cosas que son placenteras (*sumbébeken eínai tèn mousikèn tōn hedéon*, *Pol.* 1340 a 14) está ligada o más precisamente, podría decirse que *es parte* de la capacidad de discernimiento y de goce de los caracteres honrados y de las acciones bellas, *i.e.* de la virtud (*tèn d'aretèn perì tò chárein orthôs kai phileîn kai miseîn*, *Pol.* 1340 a 15 -16). A pesar del fundamento natural que atribuye al carácter ético de la música, Aristóteles implícitamente sugiere que al igual que ocurre con respecto a la virtud, el discernimiento y el goce musical son fruto del aprendizaje y de la costumbre

<sup>324</sup> De hecho, los traductores frecuentemente consideran a estos términos como sinónimos de imitación. Cfr. Jowett (1961: *ad* 1340 19); García Valdéz (1988:467-8 *ad loc.*); Santa Cruz-Crespo (2005:462 *ad loc.*).

<sup>325</sup> Como he señalado anteriormente, en las *Leyes* Platón presenta una idea semejante sobre el origen de la música y de la danza. Cfr. n. 133.

(*manthánein kai sunethízesthai*, *Pol.* 1340 a 16), tal como atestigua el hecho de que se refiere a la costumbre de sufrir y gozar ante las emociones que la música provoca (*ho...ethismòs toû lupeîsthai kai chairein*, *Pol.* 1340 b 23). En definitiva, la afinidad natural para la armonía y el ritmo permite que los hombres aprendan y se acostumbren desde jóvenes a juzgar correctamente y a gozar de los caracteres y de las acciones nobles, y a rechazar aquellos que son contrarios a éstos.<sup>326</sup>

A lo largo del pasaje, Aristóteles emplea diversos argumentos para sustentar las semejanzas que las melodías y los ritmos guardan con la verdadera naturaleza de los caracteres. En primer lugar, se refiere a los efectos que éstos producen en el auditorio, *i.e.* a los cambios que despiertan en su estado del alma (*Pol.* 1340 a 22), y luego a la cercanía o proximidad que existe entre el sufrimiento y el goce que la música provoca en el alma, y la forma en que en verdad experimentamos ante esas mismas emociones. A pesar de la singularidad que en este pasaje Aristóteles le reconoce a la mimesis musical en cuanto a su carácter ético, las artes visuales mantienen su valor paradigmático pues, a la hora de ilustrar esta proximidad recurre como ejemplo al placer que produce la contemplación de un retrato y de aquello mismo cuya imagen se contempla (*Pol.* 1340 b 25-28). Esta proximidad entre el sufrimiento que por ejemplo, los hombres experimentan al escuchar un treno y el que sienten ante la muerte deja en claro que la similitud y la diferencia son necesariamente constitutivos de toda experiencia mimética, y que quien participa de ella -sea como hacedor sea como receptor de la misma- debe en todos los casos ser capaz de reconocer ambas. Por otra

---

<sup>326</sup> Al respecto, Halliwell (2002:241-2) señala que el naturalismo de Aristóteles no es un punto de referencia *a priori* y absoluto, sino que su argumento se mueve desde las formas de experiencia reales culturalmente atestiguadas a las propiedades de los objetos que provocan y fundamentan esas experiencias. No se trata del sonido “crudo” sino de las propiedades de sistemas rítmicos y tonales culturalmente elaborados. En razón de lo cual, el autor sostiene que no es incompatible hablar de causas naturales, al tiempo que se consideran las variaciones que suponen las formas culturales específicas: “For Aristotle, in the *Politics*, musical judgement is something that can be subject of education, cultivation, and experience. This means that, *notwithstanding what he takes to be the natural roots of music, its practice and appreciation are the subject of mature cultural development.*” *Ibid.*, p. 254. *Las cursivas son mías.*

parte, el argumento por medio del cual Aristóteles procura probar en *Pol.* 1340 a 28-35 la naturaleza ética de la música se sustenta en las singularidades de la percepción auditiva, lo que principalmente determina la primacía de la música entre las artes miméticas. El filósofo asegura que sólo en la audición existe semejanza con los caracteres (*hupárchein homoiōma toís éthesin*, *Pol.* 1340 b 29), y que en las demás sensaciones, no es posible establecer una correspondencia ética con los mismos, salvo en el caso de la vista en la que estas semejanzas existen aunque en menor medida (*heréma*, *Pol.* 1340 a 30). Aristóteles establece no sólo una distinción cuantitativa sino fundamentalmente cualitativa entre la naturaleza de la audición y de la vista, y consecuentemente entre la mimesis musical y la mimesis visual pues, aduce que no todos los hombres tienen parte en la sensación visual con lo cual, niega que la vista tenga ese parentesco natural que la armonía y el ritmo tienen con el carácter. Pero lo que determina esta diferencia cualitativa es el hecho de que en la mimesis visual no hay semejanzas con el carácter (*ouk ésti taúta homoiómata*, 1340 a 33), por cuanto que los colores y los dibujos son más bien signos de él, *i.e.* indicios corporales de las afecciones; y en razón de lo cual, no permiten acceder de manera inmediata a los caracteres de quienes son representados. En definitiva, la mimesis musical tiene para Aristóteles un carácter más directo que la mimesis visual, ya que las correspondencias con el carácter no se hallan mediatizadas por signos y consecuentemente, la música puede presentar las semejanzas éticas cuantitativa y cualitativamente mejor que la pintura o la escultura.<sup>327</sup> Asimismo, se refiere a la importancia pedagógica que la pintura y la música tienen en la educación de los jóvenes apelando nuevamente a un

---

<sup>327</sup> Halliwell (2002:242-5) señala que mediante el contraste entre las semejanzas miméticas de la música y los signos no miméticos o índices de las artes visuales, lo que Aristóteles quiere significar es que en el caso de la pintura la percepción del carácter requiere de un proceso de inferencia discursiva, mientras que *las cualidades de la música tienen un efecto comunicativo directo en los oyentes*, cuya mente es cambiada en el acto mismo de escuchar. La concepción aristotélica de la mimesis musical involucra -según Halliwell- una suerte de correspondencia cinética o dinámica entre los ritmos, las melodías, y los estados psicológicos y los sentimientos que pertenecen a las cualidades del carácter: “the music ‘moves’ emotionally, and we ‘move’ with it”.

ejemplo visual pues, afirma que es preciso que éstos contemplen no las obras de Pausón que -como se sabe por la *Poética*- representaba a los hombres peores de lo que en realidad son, sino las de Polignoto que los representaba mejores. A diferencia de *Poet.*1448 a 5-6, en donde Aristóteles se refiere a las obras de ambos pintores en el marco de la descripción de los objetos miméticos (*práttontas*, 48 a 1) y de las maneras de representación de los mismos (*ètoi beltíonas è kath' hemàs è cheíronas è kai toiútous*, 48 a 4), *i.e.* en cuanto que constituyen uno de los principios del arte poético, la alusión a ambos pintores en *Pol.* 1340 b 36-38 se vincula al entrenamiento de los jóvenes en cuanto que éstos son los futuros ciudadanos del Estado ideal.

En contraste con el carácter mediato de las artes visuales, Aristóteles enfatiza la inmediatez y la cualidad directa de la mimesis musical al afirmar en *Pol.* 1340 a 38-39 que las imitaciones/semelanzas del carácter están en las melodías mismas (*en de toís mélesin autoís ésti mimémata tôn ethôn*), y brevemente ilustra la correspondencia que los modos o las armonías musicales (*tôn harmoniôn*, 1340 a 40) guardan con las distintas disposiciones del alma. En principio, parece difícil comprender la correspondencia que Aristóteles y también Platón establecen entre ciertos sonidos y los efectos que éstos producen en el alma, ya que no parece haber ninguna conexión natural entre ellos. Al respecto, es preciso tener en cuenta que para los griegos existía una suerte de orden o legalidad musical, que sólo puede ser entendido en el contexto de las prácticas culturales de la época, y cuya vigencia está estrechamente vinculada al surgimiento a partir del siglo VI a.C. de una concepción jurídica distributiva.<sup>328</sup> Aún

---

<sup>328</sup> En distintos pasajes de las *Leyes*, *v.gr.* III (700 b-701 c), IV (722 c-723 b) y en VII (799 e-800 a), Platón establece la correspondencia entre el orden jurídico y la legalidad musical. El filósofo atribuye la responsabilidad del resquebrajamiento de esta última a los poetas, quienes al hacer esto no sólo instauraron en la plebe la ilegalidad respecto de la música y suplantaron a la aristocracia musical por una *teatrocracia*, sino que fundamentalmente pusieron en peligro la estabilidad del orden político. La legalidad musical es -para Platón- el basamento sobre el que se constituye la legalidad jurídica, ya que en *Leg.* VII (803 b) asegura que al igual que la quilla de un barco, el *nómos* musical es la base y el soporte sobre los que se construye una vida virtuosa. Por su parte, Aristóteles al final del pasaje que nos ocupa, *i.e.* en *Pol.*1340 b 5-7, al parecer remite a las consideraciones platónicas sobre los modos musicales, y en

cuando desde un punto de vista estrictamente musical, no habría un vínculo necesario entre, *v.gr.* el carácter doliente y solemne del modo mixolidio, o entre el carácter mesurado y valiente del modo dorio, o entre la exaltación que se experimenta al escuchar el modo frigio, cabe recordar que por entonces existían en Grecia un conjunto de obras-tipo que poseían en común no sólo una misma estructura armónica y un mismo estilo, sino que fundamentalmente eran empleadas para un mismo uso social y en razón de ello, puede comprenderse el hecho de que estos modos estuvieran vinculados a ciertos valores morales característicos.<sup>329</sup>

La consideración de las distintas disciplinas que forman parte del programa educativo utópico revela que para Aristóteles la educación de aquel que se pretende que alcance la virtud política, no permite una formación especializada en ninguna de ellas (*Pol.* VIII 1337 b 4-21). El ciudadano del mejor régimen participa durante el curso de su vida de actividades militares, judiciales, deliberativas, religiosas y artísticas entre otras, pero no puede dedicarse de manera exclusiva a ninguna de ellas pues, su excelencia reside en ser un hombre bueno y vivir una vida virtuosa y feliz (*Pol.* 1328 b 33 - 1329 a 2).<sup>330</sup> Por razón de la naturaleza placentera del aprendizaje musical, Aristóteles destaca la importancia que la música tiene en la educación de los jóvenes aunque advierte que los ciudadanos, *i.e.* quienes se educan en pos de alcanzar la virtud política, no deben participar de las ejecuciones musicales profesionales y deben incluso abandonar estas actividades en la edad adulta, limitándose a apreciarlas rectamente (*Pol.* VIII 1340 b 20-1341 a 17). En su condición de hombres libres les está vedado a los ciudadanos

---

*Pol.* 1341 b 32-35 adopta la división de las melodías en éticas, prácticas y entusiastas propuestas por algunos autores versados en filosofía. Asimismo, en *Pol.* 1342 b 8 muestra la “necesidad” de los modos musicales al referirse al intento de Filóxeno de componer un ditirambo en modo dorio siendo su modo propio y adecuado el frigio. Cfr. n. 74 sobre la significación del término *nómos*.

<sup>329</sup> Cfr. Marrou (1948:197); Morrow (1960:307).

<sup>330</sup> “We have now clearly before us the life which the best state is to live *a varied life of arms, politics and philosophy*”. Newman (1950:312). *Las cursivas son mías*.

dedicarse a las actividades artesanales, que en la perspectiva aristotélica no sólo incluyen las ocupaciones manuales y los trabajos asalariados, sino también el ejercicio profesional de algunos saberes liberales (*tôn eleutherion epistemôn*), en la medida en que éste puede resultar dañino para el cuerpo y para el alma (*Pol.* 1337 b 4-17).<sup>331</sup> Así por ejemplo, la educación profesional de la música, *i.e.* aquella que apunta a la participación en los concursos, no es adecuada para los ciudadanos porque ella no tiene como fin la virtud sino el placer del auditorio (*Pol.* 1341 a 10-1341 b 18). El valor educativo de la música -en tanto que es el arte mimético que en más alto grado establece semejanzas con los estados del carácter- reside esencialmente en el hecho de que a través de ella, los jóvenes se familiarizan con los valores ético-políticos del mejor régimen (1340 b 10-15). Además de este carácter *paideútico*, la música cumple también una finalidad lúdica, puesto que se emplea para la relajación o el descanso que necesariamente sigue al trabajo (*Pol.* 1337 b 34 -1338 a 1; 1339 b 27-42). Pero lo que principalmente distingue a la música de las restantes disciplinas que forman parte del programa educativo utópico es el hecho de que permite que los hombres empleen el ocio noblemente (*scholázein dunásthai kalôs*, *Pol.* 1337 b 31). La concepción del ocio como el principio único de todo (*haútē gār archē pánton mia*, *Pol.* 1337 b 32) es clave para comprender el ideal aristotélico de la vida pues, éste no implica para el filósofo una total omisión de la actividad sino que consiste en un *pasa-tiempo* (*diagogé*) o divertimento cultural propio de los hombres libres del que quedan excluidos los esclavos (*ou scholē doúlois*, *Pol.* 1334 a 20-21), y que es necesario para el surgimiento de la virtud (*Pol.* 1329 a 1; 1338 a 21). Puesto que el ocio no se emplea para alcanzar ningún otro fin distinto de él mismo contiene en sí el placer, la felicidad, y la vida dichosa (*tò dē scholázein échein autò dokeî tēn hedonēn kai tēn eudaimonían kai tò zēn*

---

<sup>331</sup> Lord (1982:51-3).

*makarios*, *Pol.* 1338 a 1-3). En tal sentido, es la condición necesaria para alcanzar la vida feliz, *i.e.* una vida (*hē gār eudaimonía prâxis estin*, *Pol.* 1325 a 32) consagrada a las actividades contemplativas y a las intelecciones que tienen su fin y su causa en sí mismas (*Pol.* 1325 b 14-32; *EN X 7*). En *Pol.* 1334 a 23, Aristóteles expresamente vincula a la filosofía -entendida en un sentido amplio- con la vida ociosa. De hecho, en la *Metafísica* (985 b 20-25) explica el surgimiento y el desarrollo de las actividades intelectuales que no tienen utilidad alguna, a partir de la existencia del ocio en determinadas sociedades, *v.gr.* la invención de la matemática en Egipto. En definitiva, dado que la felicidad de los ciudadanos está estrecha e inseparablemente ligada al fin supremo del Estado, *i.e.* la constitución de un régimen político pacífico y feliz, son las actividades ociosas las que hacen posible el logro de ese fin.<sup>332</sup> La música no sólo favorece que los hombres se habitúen al reconocimiento de las acciones nobles y de sus opuestas, *i.e.* a la virtud moral, y a que éstos descansen del trabajo, sino que también permite que los ciudadanos ejerciten el ocio de manera noble, y por esta razón, ella puede ser considerada como la forma más elemental de la contemplación en la medida que es el modo primario de practicar el ocio.<sup>333</sup> A diferencia del carácter instrumental de

---

<sup>332</sup> Contrariamente, Solmsen (1964) sostiene que en correspondencia con las tendencias del helenismo antes que con las del período clásico, Aristóteles está genuinamente interesado en la felicidad privada de los ciudadanos. A pesar de su relevancia, el autor considera que el ocio es la fase menos política de la existencia de éstos, ya que no se trata de una variedad intelectual o filosófica.

<sup>333</sup> Sin embargo, la determinación del modo en que la música se vincula a la contemplación ha dado lugar a interpretaciones conflictivas entre los comentaristas fundamentalmente, porque algunos ven en ella un análogo o un sustituto de la filosofía, mientras que otros consideran que ésta emerge de las actividades musicales. A continuación, presento brevemente algunas de las posiciones más representativas que sobre esta cuestión se han adoptado en la literatura especializada. Solmsen (1964:206) sostiene que la introducción del ocio como fin y objeto de la vida de los ciudadanos es un desarrollo singular del pensamiento aristotélico, el cual no tiene antecedentes en Platón y que tiene amplias consecuencias para la teoría del Estado Ideal: “Only Aristotle’s legislation reflects the new appreciation of leisure as essential part of life”. Asimismo, sostiene que el Estagirita es el responsable de la separación radical entre el juego -cuya función es aliviar las tensiones del trabajo- y el ocio -que es el fin y el objeto de la excelencia y la felicidad humana-. Si bien reconoce que uno podría inclinarse a pensar que la música contribuye al desarrollo ético de los ciudadanos, no es esto lo que -a su juicio de Solmsen (1964:217-9)- el filósofo quiere enfatizar. Por su parte, Lord señala que el pensamiento de Aristóteles difiere significativamente del de sus contemporáneos al insistir en la necesidad de una clase de educación adulta. A pesar de su etimología, la *paideía* es para Aristóteles un activo y continuo cultivo de la mente y del carácter a lo largo de la vida. Según Lord (1989:207), la educación aristotélica es una noción que se extiende más allá de la educación formal y que abarca fenómenos culturales, sociales y políticos que son decisivos para dar

las restantes disciplinas que componen el programa educativo y que en general, caracteriza a las distintas funciones sociales que desempeñan los ciudadanos, *i.e.* la guerra, el trabajo y las acciones necesarias, *la música está estrechamente vinculada a la actividad contemplativa* (*Pol.* VII 1334 a 11-40). Si bien es cierto que no todos los habitantes y los ciudadanos de la *pólis* emplean la música con esta finalidad,<sup>334</sup> los jóvenes *qua* futuros ciudadanos del mejor régimen acceden a la contemplación por medio de ella, aún cuando no todos en su vida adulta se dedicarán a la filosofía. Por causa de la propia *naturaleza* de la percepción auditiva, la música tiene un carácter universal y no está como en el caso de la filosofía restringida a un número limitado de hombres. Sin duda resulta sorprendente el hecho de que en el diseño de este programa educativo, Aristóteles no haga mención alguna a la tragedia ni a ninguna otra especie poética. En razón de este silencio podría suponerse que no es legítimo establecer

---

forma al carácter de las ciudades y de los regímenes: “Education requires or involves ‘philosophy’. As Aristotle indicates in the final books of the *Politics*, this means that education must also operate to shape men’s intellectual understanding of, and emotional response to, the world of their experience; *the chief vehicle of education so understood is music or poetry*, though it certainly encompasses other forms of higher or formal education such as rhetoric, moral and political science, and the theoretical sciences.” El cultivo ocioso de la música o de la poesía -que también incluye las formas más altas de la educación retórica, moral, política y teórica- es para Lord (1989:213) el vehículo principal de la educación de la ciudadanía general y una clase de ejecución intelectual que está al alcance de todos, por lo cual ella los educa en la virtud moral. Las actividades teóricas de las que sólo algunos ciudadanos son capaces de realizar son a juicio de Lord (1982:50-1) un asunto más bien privado. Contra las interpretaciones propuestas por Solmsen y Lord, Depew (1991:370-4) sostiene que la música no es un sustituto o análogo político para la contemplación. Según el autor, en ambos casos se trata de interpretaciones *platonizantes* en la medida en que las dos asignan un rol instrumental a la contemplación, mientras que él concibe a la contemplación como una intensificación del aprendizaje que conlleva la música. En el mejor régimen político, asegura Depew (1991:347), *las ocupaciones teóricas son continuas con y en cierta medida, emergen de las ocupaciones musicales*: “But I do not think that music substitutes for contemplation in the political sphere. *I argue that contemplation is conceived as an intensification of the learning (mathesis) that goes on in music; that in the best regime theoretical pursuits will be continuous with, and to some extent will emerge naturally from, musical pursuits.*” Conforme a esta interpretación, la música para Aristóteles no sólo ayuda al desarrollo del saber práctico sino que a partir de ella emerge el saber contemplativo. Por su parte, Santoro (2007:4) asegura que Aristóteles propone una educación estética, a través de la cual los ciudadanos no sólo aprenden contenidos éticos importantes, sino que por medio del arte éstos van adquiriendo gusto por la actividad más noble y divina que es la actividad contemplativa. *Las cursivas son mías.*

<sup>334</sup> De hecho, en *Pol.* 1342 a 18-28 Aristóteles reconoce que ciertas melodías y armonías agudas e irregulares deben emplearse para la distracción de la clase de los espectadores vulgares, que está conformada por artesanos y asalariados.

conexión ni inferencia alguna entre la *Poética* y los dos últimos libros de la *Política*.<sup>335</sup> Empero, existen varias razones que no sólo permiten vincular ambas obras sino incluso extender al conjunto de las artes miméticas la función ético-política que Aristóteles le reconoce a la música en el marco del Estado ideal. El carácter paradigmático que en la *Poética* el filósofo le reconoce a la tragedia entre las especies poéticas, el hecho mismo que le dedique íntegramente un tratado al arte de la producción poética y sobre todo, que explique el origen de la poesía y de las artes miméticas a partir del impulso mimético ingénito de aprendizaje y del carácter connatural de la armonía y del ritmo sugieren que estas artes y en particular, las especies poéticas más elevadas no pueden estar ausentes de ese modelo educativo. Además, es preciso tener en cuenta que para los griegos la música está íntima y casi indisolublemente unida a la poesía, por lo cual esta última forma parte de las consideraciones expuestas en *Pol.* VII y VIII.<sup>336</sup> En virtud de estas razones, legítimamente puede suponerse que las artes miméticas forman parte del programa educativo utópico, y que todas ellas en cuanto que son formas nobles/bellas de practicar el ocio, en mayor o en menor medida contribuyen a la formación de los ciudadanos del mejor régimen político.<sup>337</sup> En suma, la música y de manera plausible, las restantes artes miméticas conforman la instancia primaria por medio de la cual, los ciudadanos acceden a la vida contemplativa, y sólo a partir de esta etapa inicial dedicada al ejercicio no profesional de las artes miméticas, algunos de ellos podrán acceder en su madurez a la actividad contemplativa más elevada, *i.e.* a la filosofía. Más

---

<sup>335</sup> A pesar de algunas restricciones, Depew (1991:369) considera legítimo establecer inferencias entre *Poet.* y *Pol.* VII-VIII, y asegura que hay un importante lugar para la tragedia en la ciudad ideal como parte de la vida de ocio. Por su parte, Veloso (2005:129) acepta la relación entre el libro VIII de la *Política* y la *Poética*, pero rechaza la presuposición de un paradigma interpretativo de carácter ético-político de esta última, ya que a su entender, son las obras “psicológicas”, a saber, el *De Anima* y el *De Memoria*, las que permiten esclarecerla.

<sup>336</sup> Halliwell (2002:243-4) señala que el énfasis a lo largo de estos libros es en la música como tal y no en cuanto que ésta se anexa a la poesía. Sin embargo, el propio Aristóteles asegura en *Pol.* 1339 b 20-21 que sus consideraciones no sólo atañen a la música desnuda, *i.e.* instrumental, sino también a aquella que es acompañada de canto y que por ende, incluye a la poesía.

<sup>337</sup> Con Depew (1991) y Santoro (2007).

allá de este carácter restrictivo, éste es el fin supremo al que la naturaleza apunta.<sup>338</sup> El reconocimiento del carácter natural de la mimesis como habilidad innata de aprendizaje que está inseparablemente ligada al deseo humano primario de conocer posibilitó que el Estagirita estableciera una continuidad entre el aspecto natural o más precisamente, antropológico de la mimesis y su función ético-política más elevada.<sup>339</sup>

El análisis realizado en esta primera parte de la tesis acerca del empleo del vocabulario mimético en el *Corpus* en relación al conjunto de las artes miméticas revela que en muchos aspectos, Aristóteles es depositario del legado de sus antecesores. La comprensión misma de la mimesis en términos de semejanza forma parte del bagaje de significación que era corriente en la lengua griega del siglo V a.C. Si bien es cierto que para Aristóteles la mimesis -entendida tanto en el sentido amplio de la habilidad originaria como en sus distintas modalidades técnicas- comporta semejanzas, ambos conceptos no pueden simplemente identificarse. La mimesis caracteriza y define una actividad productiva por medio de la cual el hombre fabrica a través de sonidos, imágenes, movimientos o palabras, ciertos artefactos que le sirven entre otras cosas para *aprender y razonar acerca de sus propias acciones*, y la semejanza es la herramienta principal que emplea para ello ya sea cuando hace uso de la habilidad ingénita sea cuando desarrolla la actividad productiva.<sup>340</sup> Como se ha señalado anteriormente,

---

<sup>338</sup> En este sentido, Owens (1968:170) asegura lo siguiente: “*Everything seems directed by nature towards providing the gifted few with the opportunity for intellectual contemplation, through which they attain perfect happiness in a godlike life, during the years of their maturity on this earth. As with the sphere souls, the whole teleology of nature seems meant to make the contemplation possible.*” A pesar de la utilidad que le reconoce a la teleología natural aristotélica, Owens considera que uno de los aspectos en donde se evidencia su falta de completitud es precisamente en su carácter restrictivo pues, si bien todas las cosas terrestres están al servicio del hombre, éste es considerado por el filósofo como un objeto más de la naturaleza, ya que por sí mismo no impone respeto sino sólo en la medida en que ha sido dotado naturalmente para la contemplación de lo que está más allá de la naturaleza. *Las cursivas son mías.*

<sup>339</sup> Agradezco los comentarios que a propósito de esta cuestión me hiciera el Prof. David Konstan.

<sup>340</sup> A juicio de Halliwell (1999:316-7; 2002:156-7), la distinción está dada por el fundamento intencional sobre el que se sustenta la mimesis y que estaría ausente de la semejanza pues, la intencionalidad es la condición necesaria de la “mimesis artística”. Pero teniendo en cuenta que la actividad productiva mimética es impulsada por el deseo humano más primario de conocimiento, *i.e.* que se trata de un *datum*

mediante el establecimiento de los principios que rigen el arte de la producción poética y de la función que le otorga al arte de las Musas en su programa político ideal, Aristóteles defiende a la poesía y en general, a las artes miméticas de las objeciones y de los ataques que éstas enfrentaban desde que dejaron de ser el reservorio de los valores morales y de la sabiduría griega.<sup>341</sup> Pero además de esto, lo que resulta particularmente original en su consideración de las artes miméticas reside primordialmente en el lugar que les confiere en el marco general de su pensamiento. La mimesis interviene tanto en las formas más elementales como en las más sofisticadas de conocimiento pues, en cuanto que es una habilidad ingénita hace posible la adquisición de los primeros aprendizajes y sólo a partir de la ella se pueden desarrollar formas más complejas del saber; por otra parte, en cuanto que la música y en general, las artes miméticas hacen posible que los ciudadanos del mejor régimen se ejerciten en las actividades ociosas de carácter contemplativo permiten que éstos eventualmente puedan acceder a la vida feliz. Descubrir esta singularidad del pensamiento aristotélico respecto a la mimesis es a mi juicio, esencial para poder comprender la relación que ella guarda respecto a los fines de la naturaleza, y de la cual me ocuparé en el próximo capítulo.

---

antropológico, entiendo que la diferencia entre ambas no puede apoyarse en la intencionalidad de esta técnica de producción. De hecho, Halliwell es consciente de que su argumento presenta esta limitación pues, afirma: “Mimetic likeness entail an intentionality that it is ultimately natural in origin but becomes embodied in culturally evolved and institutionalized forms”, y apela a dos pasajes del *Corpus*, a saber, *Met.* 991 a 23-26 y *Top.* 140 a 14-15 que -a su entender- prueban que es la intencionalidad involucrada en las prácticas culturales desarrolladas lo que garantiza la significación que las obras miméticas tienen para sus hacedores y para su audiencia. A mi juicio, ninguno de los dos pasajes efectivamente prueba que se trata de una condición necesaria y además, Halliwell tampoco explica cómo se relacionan las semejanzas y las formas culturalmente no desarrolladas de la mimesis.

<sup>341</sup> Cfr. Pp. 102; 129-31.

Segunda parte

*La habilidad mimética, las artes miméticas y el fin de la naturaleza*

## Capítulo 3

*Mimesis en otras obras del Corpus Aristotelicum*

En la primera parte del trabajo, hemos visto que Aristóteles emplea *mímesis* y su familia de palabras para referirse al rasgo común que define a las artes miméticas, o bien para aludir a la imitación gestual, vocal y del comportamiento, *i.e.* a la habilidad mimética innata de aprendizaje. Sin embargo, en esta segunda parte veremos que no todos los empleos atestiguados en las diferentes obras en las que Aristóteles emplea este vocabulario se ajustan a los sentidos que el término tiene en la *Poética*, en los dos últimos libros de la *Política*, y en el pasaje de la *Retórica* I 11, ni refieren de manera general a las artes miméticas.<sup>342</sup> En razón de ello, parecería que no es posible establecer un patrón de empleo uniforme en el *corpus*. No obstante, en el presente capítulo intento mostrar a través de una selección de pasajes pertenecientes a distintas obras, que el filósofo emplea esta familia de palabras en distintos contextos y esferas de su pensamiento para trazar vínculos de dependencia causal, para establecer comparaciones biológicas, y para formular analogías, *i.e.* con el propósito general de identificar semejanzas. Habitualmente la literatura especializada ignora estos empleos por considerar que los mismos carecen de significación para la comprensión de las artes miméticas. Contrariamente y como intentaré probar a lo largo de la segunda parte de la tesis, entiendo que los usos de *mimesis* no referidos a las artes miméticas y en particular, aquellos por medio de los cuales Aristóteles establece el principio de la

---

<sup>342</sup> Aristóteles emplea esta familia de palabras en las siguientes obras del *corpus*: *Meteorológicas* (2 apariciones), *Historia de los Animales* (6 apariciones), *Acerca de la Generación y la Corrupción* (2 apariciones), *Física* (2 apariciones), *Metafísica* (7 apariciones), *Ética a Nicómaco* (5 apariciones), *Retórica* (6 apariciones), *Tópicos* (1 aparición), y en los siguientes fragmentos: *Protréptico* (8 apariciones), *Acerca de los poetas* (3 apariciones), *Acerca de la filosofía* (1 aparición) y *Constitución de los Atenienses* (1 aparición). Asimismo, este vocabulario aparece atestiguado en algunas obras erróneamente atribuidas a Aristóteles como en *Problemata*, *Magna Moralia*, *Oeconomica*, *De Mundo*, *De audibilibus*, *De mirabilibus auscultationis* y en *Retórica a Alejandro*. Cfr. Veloso (2004:824-8).

imitación de la naturaleza -y de los cuales me ocuparé en el próximo capítulo- resultan significativos por cuanto que permiten entender cuál es el fin al que apuntan dichas artes.

### 3.1. Los orígenes y la evolución histórica de la identificación de semejanzas

Hemos visto que para Aristóteles la mimesis involucra un proceso de identificación de semejanzas entre objetos disímiles, y que la enunciación de ese reconocimiento a través de la fórmula “éste es <como> aquél” o “esto es <como> aquello” representa una de las formas más elementales de conocimiento.<sup>343</sup> A pesar de que el filósofo no introduce la partícula comparativa *hos* ni en la formulación de *Poet.* 4, *i.e. hoûtos ekeînos*, ni en la de *Rhet.* I 11, *i.e. toûto ekeîno*, ella está tácitamente presente puesto que de no ser así la fórmula enunciaría la identidad entre ambos términos pero es claro que por ejemplo, la relación entre Sócrates y la imagen de éste en un retrato sólo involucra una semejanza parcial. Como se sabe la mayoría de las inferencias cotidianas que los hombres realizan se fundamentan en la identificación de semejanzas, *v.gr.* la conducta del niño que alguna vez se ha quemado y luego, huye del fuego presupone la comprensión de la similitud de ambas situaciones,<sup>344</sup> e incluso el empleo mismo de cualquier término general depende del reconocimiento de la semejanza entre las distintas instancias a las que ese término es aplicado.<sup>345</sup> Este tipo de inferencia -a la que algunos autores de manera genérica denominan “analogía”- es una de las formas más simples y elementales de razonamiento y de explicación, que es

---

<sup>343</sup> Cfr. p.73.

<sup>344</sup> Tomo este ejemplo de Copi (1995:398), quien asegura que la conducta del niño se basa en algo muy similar a una inferencia analógica, aún cuando ésta no es explícitamente formulada por él en un razonamiento.

<sup>345</sup> Lloyd (1992:383).

común a todos los hombres y a todos los tiempos.<sup>346</sup> Las investigaciones antropológicas muestran que ella está presente en las formas más primitivas de pensamiento, *v.gr.* la práctica de la magia homeopática y la técnica de interpretación de presagios suponen la existencia de un vínculo sobrenatural entre casos similares.<sup>347</sup> De modo general, las semejanzas se emplean para hacer inteligible algo desconocido o poco familiar, y en el caso particular de las descripciones literarias con el fin de transmitirle al lector un relato vívido. Entre los siglos VI y IV antes de la era común, la identificación de semejanzas tuvo gran relevancia pues, a través de sus variantes más o menos complejas, *i.e.* las imágenes, las comparaciones, los símiles, las metáforas y las analogías, ella desempeñó un importante papel en el desarrollo del pensamiento griego. El reconocimiento de las

---

<sup>346</sup> Si bien la analogía remite en sentido estricto a la relación de proporción que existe entre dos más sistemas de órdenes, a través de ella se suele referir también a la semejanza de una cosa con otra o bien, a la similitud de unos caracteres o funciones con otros. Pero no hay acuerdo sobre qué es lo que se incluye en la noción de “analogía” pues, algunos autores reservan el término para referir a la semejanza de relaciones, otros distinguen su empleo argumental de otras formas analógicas más laxas, y también hay quienes bajo este esquema elemental de pensamiento engloban desde la más simple comparación hasta las inferencias propiamente analógicas, en la medida en que todas tienen en común la observación de las semejanzas. A continuación, presento de manera esquemática tres perspectivas muy diversas respecto a esta cuestión. Copi (1995:399) señala que además de su uso frecuente en razonamientos, las analogías suelen usarse de manera no argumental y considera que este uso debe diferenciarse claramente de su empleo en los razonamientos pues, en la analogía simplemente se indica que dos o más entidades son similares en uno o más aspectos, mientras que la estructura del razonamiento analógico tiene otra complejidad ya que “toda inferencia analógica parte de la similaridad de dos o más cosas en uno o más aspectos para concluir la similaridad de esas dos cosas en algún otro aspecto”(sic). En virtud de la ausencia de necesidad lógica entre las premisas y la conclusión, Copi (1995:400) ofrece una serie de criterios que permiten estimar su mayor o menor probabilidad. Por su parte, Perelman y Olbrechts-Tyteca (1971:372), afirman que lo que distingue a la analogía de la noción de la identidad parcial o de la mera semejanza reside en la semejanza de relación que aquella establece entre sus términos. A juicio de estos autores, el valor argumentativo de la analogía puede apreciarse de la mejor manera si ésta es concebida como una semejanza de estructuras, cuya formulación más general sería: *A es a B como C es a D*. A pesar de su frecuente asociación con la proporción matemática, ésta no es -para los autores- la forma más significativa de la analogía por cuanto no se encuentra en ella su carácter más peculiar, a saber, la diferencia entre las relaciones involucradas. Esta diferencia consiste en la relación asimétrica entre los términos que conforman la analogía, *i.e.* entre el *théma* (los términos a los que la conclusión se relaciona) y el *phóros* (los términos que sirven para apoyar el argumento y que usualmente son mejor conocidos que el *théma*). Asimismo, establecen como condición necesaria para que exista la analogía que el *théma* y el *phóros* pertenezcan a distintas esferas, pues cuando las relaciones asemejadas pertenecen a la misma esfera y pueden ser subsumidas bajo una misma estructura no hay una analogía sino un argumento mediante ejemplos, en el que el *théma* y el *phóros* representan dos casos particulares de una misma regla. Por su parte, Lloyd (1992:176) concibe a la analogía en su sentido más amplio para referirse no meramente a la analogía proporcional, sino a cualquier modo de razonamiento en que un objeto o conjunto de objetos es asemejado o asimilado a otro. De este modo, la analogía es concebida en su sentido más amplio puesto que es una forma de pensar a partir de la experiencia que es común a todas las personas y a todos los periodos históricos. Más adelante, me ocuparé de la significación que la analogía tiene en el *Corpus Aristotelicum*.

<sup>347</sup> Lloyd (1992:176-82).

semejanzas supone una comparación entre los términos involucrados y desde un punto de vista sintáctico, dicha relación se construye a través de las proposiciones comparativas, las cuales constituyen en ático una especie particular de oraciones relativas que comienzan con un adverbio o adjetivo correlativo al que ordinariamente se corresponde un antecedente demostrativo en la oración principal.<sup>348</sup> La forma más antigua y solemne en que se presenta esta clase de proposiciones es la comparación de tipo homérica, que es introducida por el proclítico *hōs* y en segundo término es seguida por *hōs*.<sup>349</sup> A pesar del hecho de que el símil homérico ocupa varios versos, éste sólo atiende a un aspecto preciso y la extensión del primer término tiene un carácter meramente descriptivo.<sup>350</sup> Los símiles y en general, las comparaciones no cumplen en Homero una función únicamente estilística sino que también le permiten comunicar nociones muy diversas, *v.gr.* ideas de tiempo, de distancia, describir estados psicológicos, o bien hacer más comprensible aquello que es difícil de concebir como es el caso de lo divino o lo milagroso, etc.<sup>351</sup> Como advierte Lloyd, en las imágenes y en las metáforas empleadas por Homero y Hesíodo se hallan prefiguradas algunas de las ideas que luego tuvieron gran importancia en las teorías cosmológicas y filosóficas, a saber, la concepción del cosmos sea *como* un orden político, sea *como* un organismo vivo, sea *como* el producto del hacer de un artesano.<sup>352</sup> Estas ideas que son recurrentemente utilizadas por los pensadores del siglo V a.C. adquieren de manera

---

<sup>348</sup> Humbert (1954:§342) señala que en ático pueden distinguirse cuatro tipos diferentes de comparaciones, a saber: aquellas en las que el paralelo entre los términos de la comparación es completo, aquellas en las que el paralelo reside en una cualidad, o bien en una cantidad, y aquellas en las que el paralelismo es entre dos objetos que están en el mismo estado o hacen la misma acción.

<sup>349</sup> El relativo o conjunción de tipo relativa es en cierto modo recordado en la oración principal pues, pareciera como si el ático experimentara la necesidad de estrechar el lugar de subordinación al recordarlo en la principal (*hōs...hōs*) o en el orden inverso, anunciándolo en la principal (*ōitos... hōs*). Cfr. Ragon (1976:§334); Humbert (1954:§339-42); Smyth (1984:555-60); Berenguer Amenós (1999:§368).

<sup>350</sup> Humbert (1954:§341) asegura que además de los símiles existen en Homero otro tipo de comparaciones que no responden a la estructura de éstos. Por su parte, Lloyd (1992) los subsume a todos bajo la rúbrica de la comparación.

<sup>351</sup> Lloyd (1992:183-92).

<sup>352</sup> Según Lloyd (1992:294), estos tres grupos de imágenes son los más importantes que aparecen en la literatura cosmogónica en el período previo a Aristóteles.

progresiva un carácter más abstracto y general, sustentándose no ya como en el caso de la literatura pre-filosófica en la arbitrariedad de las deidades personales sino en fundamentos racionales,<sup>353</sup> y lo que principalmente permiten estas ideas es distinguir entre las distintas áreas que constituyen la realidad, *v.gr.* la oposición entre *nómos* y *phúsis*.<sup>354</sup> Si bien es cierto que por entonces, se empieza a tomar consciencia de los problemas que las imágenes y las comparaciones tienen para la investigación de la naturaleza, no obstante las fuentes de autores como Anaxágoras, Demócrito, Heródoto y los autores hipocráticos de fines de siglo V a.C. confirman la importancia de la identificación de semejanzas como un método de descubrimiento y explicación en el desarrollo de la ciencia griega temprana.<sup>355</sup> En el *Sofista* (253 b-e) y en el *Político* (285 a-c),<sup>356</sup> Platón presenta a la identificación de las semejanzas y de las diferencias como constitutivas de la dialéctica, por cuanto que permiten reunir aquello que es común y diferenciar/dividir aquello que no lo es.<sup>357</sup> El interés principal del filósofo en estos diálogos tardíos se centra en la organización del sistema de las Formas, *i.e.* cuáles pueden conectarse y cuáles no.<sup>358</sup> Platón es el primero de los filósofos que hace una distinción general entre las imágenes y las demostraciones, pero como se sabe su pensamiento se encuentra estrechamente vinculado al empleo de las primeras.<sup>359</sup> Aristóteles muestra una actitud cauta respecto a las semejanzas, puesto que en varios pasajes del *Corpus* rechaza el uso de imágenes y de metáforas en la comprensión de la naturaleza de las cosas, *v.gr.* *Mete.* 357 a 24-28, *PA* 652 b 7-8, y en el *Organon* frecuentemente condena su empleo, *v.gr.* *APo.* 97 b 37-39, *Top.* 123 a 33-37, 139 b 32 -

---

<sup>353</sup> Asimismo, esta evolución conceptual tiene un correlato estilístico ya que durante el último cuarto del siglo V a.C. la prosa griega ática se desarrolla e incrementa su rango de expresión a través de la acuñación de palabras, la expresión de ideas de carácter teórico mediante el uso de verbos abstractos o de adjetivos neutros sustantivados, etc. Cfr. Denniston (1952:1-22).

<sup>354</sup> Jaeger (1993:296-9).

<sup>355</sup> Lloyd (1992:382-3).

<sup>356</sup> Agradezco a David Konstan, quien me señaló la importancia de estos pasajes.

<sup>357</sup> También en el *Fedro* 273 d 4-6 subraya el vínculo entre las semejanzas y la filosofía.

<sup>358</sup> Ross (1993:127-44).

<sup>359</sup> Lloyd (1992:300-1).

140 a 2, 158 b 8-15, etc. Asimismo, en los tratados biológicos suele mostrar algunas reservas en relación a la exactitud de las inferencias basadas en las semejanzas, *v.gr.* *HA.* 583 b 5-9. Pero como se ha observado en el capítulo 1, tanto en la *Retórica* como en la *Poética* destaca la preeminencia *lexical* de la metáfora no sólo como ornamento estilístico,<sup>360</sup> sino como forma primaria de aprendizaje a través de las semejanzas, lo cual el filósofo reconoce incluso en los *Tópicos* (140 a 8-11): “Pues, la metáfora hace de algún modo (*pos*) cognoscible (*gnórimon*) aquello que es significado a causa de la semejanza (*dià tèn homoióteta*) -dado que todos los que metaforizan lo hacen conforme a alguna semejanza (*katà tina homoióteta*)-.”<sup>361</sup> Cabe recordar también la importancia que en *Top.* I 13 le otorga a la identificación de lo semejante y de lo diferente en cuanto que ambos son presentados como instrumentos dialécticos. Además, en *Top.* I 17 (108 a 7 - 17) distingue la observación de la semejanza en cosas que pertenecen a géneros diferentes del caso en que la observación se aplica a cosas que están en un mismo género; y a pesar de que no lo designa de tal modo, Aristóteles precisa aquí por primera vez qué es aquello que distingue a la analogía de la semejanza.<sup>362</sup> En *Rhet.* II 20 le reconoce valor persuasivo a las distintas clases de ejemplos, asegurando que tanto aquellos que se sustentan en hechos históricos, como las parábolas y las fábulas suponen la capacidad de observar lo semejante (*án tis dúnetai tò hómoín horân*, *Rhet.* 1394 a 4-5). Asimismo, en *APr.* II 24 analiza la estructura lógica de las inferencias que se sustentan en ejemplos (históricos) e indica que en esta clase de razonamientos no es posible demostrar a partir de todos los casos individuales. En definitiva, Aristóteles muestra cierta ambigüedad respecto al valor que le reconoce a las imágenes, a las comparaciones y a las metáforas en las distintas esferas de su pensamiento. A pesar de ello, resulta notorio el hecho de que en sus escritos y en particular, en los tratados

---

<sup>360</sup> *Contra Lloyd* (1992:405).

<sup>361</sup> *Cfr.* Pp. 73-6.

<sup>362</sup> *Düring* (1990:136-7).

físicos, psicológicos, éticos y biológicos hace un extenso empleo de las comparaciones y especialmente, de las analogías con el objeto de inferir hechos, y como medio de establecer teorías y explicaciones. Independientemente de la supuesta inconsistencia entre la teoría y la práctica científica aristotélica respecto a la función metodológica de las semejanzas,<sup>363</sup> las distintas variantes de las mismas tienen en sus escritos un importante valor didáctico y heurístico en la medida en que mediante este tipo de inferencias construye por ejemplo, los cimientos de su morfología, su anatomía y su etología comparada. Resulta revelador el hecho de que en los casos en que *mímesis* y su familia de palabras no refieren a las artes miméticas, el filósofo emplee este vocabulario como un instrumento conceptual que permite establecer semejanzas. Efectivamente, la consideración de tales apariciones en el *Corpus* muestra que Aristóteles utiliza el vocabulario mimético en las distintas esferas de su pensamiento con el objeto de establecer formas más o menos laxas de similitud y/o correspondencia, que van desde la comparación hasta la analogía. Cabe destacar que a través de la selección de pasajes que presento a continuación, no pretendo hacer un análisis exhaustivo de todas las apariciones del vocabulario mimético atestiguadas en el *Corpus*, sino simplemente ilustrar las distintas formas de semejanza a las que el vocabulario refiere atendiendo sólo a aquellos usos que no pueden incluirse en los que se han considerado en la primera parte de este trabajo.<sup>364</sup>

---

<sup>363</sup> Lloyd (1992:407-14) asegura que el principal aporte de Aristóteles es haber ofrecido en *APr.* II 24 el primer análisis formal de los argumentos analógicos en la modalidad del paradigma, pero entiende que su análisis resulta incompleto debido a la falta de reconocimiento por parte del filósofo del valor heurístico que tienen en su pensamiento las analogías.

<sup>364</sup> Por esta razón, no me ocupo por ejemplo, de las varias apariciones atestiguadas en la *Ética a Nicómaco* pues, Aristóteles emplea allí el vocabulario mimético para referir a la imitación de acciones y caracteres, v.gr. el temerario respecto al valiente (1115 b 28-32), el que posee bienes respecto al magnánimo (1124 b 2), el afeminado respecto al enfermo (1150 b 4), ya que todos estos usos remiten a la capacidad mimética originaria de imitar comportamientos presentada en *Poet.* 4.

### 3.2. *Mimesis como correspondencia causal*

En *Meteorológica* I ix, Aristóteles se ocupa de la segunda región que está por debajo de la celestial y primera sobre la tierra, *i.e.* la provincia conjunta de agua y aire, y analiza los principios y las causas que rigen en ella.<sup>365</sup> Entre estos principios el que es primero, mueve y dirige es el movimiento circular del sol que separa y reúne a lo que está próximo o más lejano a él y por ende, es causa de la generación y de la corrupción (*Mete.* 346 b 22-24). En *Mete.* I ii (339 a 21-22), Aristóteles asegura la necesaria continuidad o conexión inmediata entre el orden terrestre y los movimientos de arriba, y en virtud de ello explica el proceso de evaporación y condensación del agua: la humedad sobre la tierra es evaporada por los rayos del sol y luego, cuando el calor es dispersado en la región más alta el vapor se enfría y condensa como resultado de la pérdida de calor y de altura, de modo que éste se convierte nuevamente en agua y cae a la tierra. Significativamente, Aristóteles describe la relación que existe entre el movimiento circular del sol y el ciclo del agua empleando el participio de *miméomai*.

“En efecto, este ciclo <de condensación y de evaporación> acaece *porque se corresponde con (mimóúmenos)* el ciclo del sol. Al punto pues, que aquél cambia en los costados, y éste cambia hacia arriba y hacia abajo. Ciertamente, es preciso pensar esto tal como (*hósper*) si fuera un río común de aire y agua fluyendo circularmente hacia arriba y

---

<sup>365</sup> Luego de la esfera celeste, la primera región corresponde a la esfera de fuego, la segunda a la esfera de agua y aire, y finalmente, está la tierra. Se trata de esferas concéntricas y contiguas, y la primera es causa del movimiento de las restantes. Cfr. Lee (1952:24-27 note on the strata in Aristotle's universe, esp. Fig. 1).

hacia abajo. Pues, por un lado el río de vapor fluye hacia arriba cuando el sol está próximo, mientras que el río de agua fluye hacia abajo cuando se aleja. Además, quiere decir que esto deviene ininterrumpido conforme a la sucesión. De modo que si los antiguos hablaron de manera enigmática acerca de un río del mundo (*tòn okeanòn*), verosímilmente dirían que este río fluye circularmente alrededor de la tierra.” *Mete.* 346 b 35-347 a 8.

El ciclo de evaporación y condensación del agua está determinado por el movimiento oblicuo del sol pues, cuando éste se acerca a la tierra en reposo da lugar al proceso de evaporación del agua, mientras que su alejamiento origina la condensación del vapor y su posterior descenso como agua. En virtud de la correlación entre ambos fenómenos es preciso conferirle al *mimoúmenos* un matiz causal pues, el proceso de condensación del aire y de evaporación del agua no se reduce a *imitar* o como asegura Lee a “reflejar”<sup>366</sup> el ciclo de revolución del sol, en la medida en que el primero depende causalmente de éste.<sup>367</sup> Asimismo, el pasaje muestra que Aristóteles vincula estrechamente las imágenes y las comparaciones con las explicaciones pues, en *Mete.* 347 a 2-3 compara el ciclo del agua con un río común de aire y agua que fluye en sentido ascendente-descendente y seguidamente, *i.e. Mete.* 347 a 3-5, explica y justifica causalmente esa imagen. Además, en *Mete.* 347 a 6-8 refiere a la idea que los antiguos tenían acerca de un río u océano del

<sup>366</sup> Lee (1951:71 *ad loc.*) traduce las líneas 346 b 35-36 del siguiente modo: “This cycle of changes reflects the sun annual movement: for the moisture rises and falls as the sun moves in the ecliptic.” *Las cursivas son mías.*

<sup>367</sup> Halliwell (1999b:333 n.5) asegura que este empleo “no-artístico” de mimesis refiere a una relación de dependencia causal.

mundo, vinculándola a su propia explicación. En definitiva, el empleo de *mimóúmenos* en el pasaje no sólo le permite al filósofo ilustrar el vínculo que existe entre estos dos fenómenos naturales, sino fundamentalmente explicarlo.<sup>368</sup> Cabe destacar también que un empleo semejante aparece atestiguado en el tratado *Acerca de la Generación y de la Corrupción* (337 a 3-7), en donde Aristóteles se refiere a la correspondencia causal que existe entre todo aquello que está sometido al cambio y la traslación circular, puesto que ésta es causa del movimiento continuo de la generación.<sup>369</sup>

### 3.3. *Mimesis en las comparaciones biológicas*

La *Historia de los Animales* es una de las obras del *Corpus* en donde Aristóteles más veces utiliza el vocabulario mimético, y la consideración de las distintas apariciones atestiguadas en la obra ilustra el modo en que el filósofo emplea este vocabulario en el ámbito de la investigación biológica. Así por ejemplo, en *HA* II 8 (502 a 16-18) Aristóteles señala que los monos, los cebos y los cinocéfalos son animales cuya naturaleza es intermedia entre la del hombre y la de los cuadrúpedos, y ofrece una serie de comparaciones morfológicas relativas al pelaje, al rostro, a los dientes, a las mamas, a las extremidades y a las manos, entre otras características. En el pasaje que a continuación transcribo, el filósofo describe las similitudes y las diferencias que existen entre los pies del mono y las manos del hombre.

---

<sup>368</sup> Lloyd (1992:362).

<sup>369</sup> Otro empleo semejante se haya atestiguado en el pasaje de la *Met.* 1050 b 20-30 en donde establece la correspondencia causal que existe entre las cosas que están sometidas al cambio como la tierra y el fuego, y el sol, los astros y todo el cielo, en tanto que son seres que siempre están en acto y son por ende, incorruptibles: “Las cosas que están en movimiento (*tà en metabolēi ónta*) tal como tierra y fuego *imitan a/ se corresponden con (mimeítai)* las cosas incorruptibles (*áphtharta*). Además, estas se encuentran siempre en acto, ya que tienen el movimiento en sí y conforme a sí mismas.”

“Además de esto, el mono tiene manos, dedos y uñas semejantes (*homoíous*) a los del hombre, salvo que todas estas partes tienen una forma más salvaje (*theriodésteron*). Pero los pies son particulares: pues, son tal como (*hoíon*) grandes manos, y los dedos son como (*hósper*) los de la mano, el del medio es el más grande, y lo que está debajo del pie es semejante (*hómoion*) a la mano, salvo que más alargado (*epimekésteron*) que el de ésta, prolongándose sobre el extremo lo mismo que la palma de una mano (*katháper thénar*); y esto es más áspero (*skleróteron*) sobre el extremo imitando (*mimoúmenon*) mal (*kakôs*) y defectuosamente (*amudrôs*) al talón. El mono utiliza sus pies con dos fines, como manos y como pies, y <los> flexiona como (*hósper*) manos.” HA 502 b 3-11.

En primer lugar, es importante advertir que este pasaje y en particular, este empleo de *mimesis* deben ser comprendidos a la luz del método de investigación empleado por Aristóteles en sus tratados biológicos.<sup>370</sup> Aún cuando se reconozca el

---

<sup>370</sup> Balme (1997:9) sostiene que la primera dificultad que plantea la lectura de los tratados biológicos reside en determinar de manera exacta cuál es su propósito, puesto que son tan comprensivos que pueden ser entendidos tal como lo fueron por los antiguos, *i.e.* como una enciclopedia animal, o bien como procuran los lectores modernos, *i.e.* asimilándolos a las categorías biológicas actuales. Sin embargo, Balme se opone a ambas lecturas en pos de alcanzar una comprensión que permita ver el hecho de que Aristóteles fue un gran filósofo de la naturaleza que estableció una estrecha relación entre su biología y su metafísica. En este sentido, el autor destaca el carácter y el propósito teórico de estos tratados que conforman un grupo homogéneo dentro del *Corpus*. Contrariamente a lo tradicionalmente se ha sostenido, para Balme (1997:16-8) la HA es la culminación de estos tratados no sólo por el hecho de que fue el último en ser compuesto, sino también porque refleja un gran avance tanto en el esfuerzo de recolectar la información como en la sofisticación de la manipulación de la misma.

carácter teórico de ese grupo de escritos,<sup>371</sup> no es posible negar el hecho de que en ellos el filósofo emplea un método comparativo mediante el cual, examina las semejanzas, las diferencias, y las analogías que existen entre las distintas especies y los géneros de los animales.<sup>372</sup> El supuesto básico es que la naturaleza procede de manera gradual en una *scala naturae* descendente y continua que es presidida por el hombre, y que abarca hasta los seres más inferiores.<sup>373</sup> En razón de ello, el hombre constituye la referencia obligada de las investigaciones biológicas pues, al ser el modelo y el fin al que toda la naturaleza apunta, todas las comparaciones remiten a él, *v.gr. De Incessu Animalium* 706 b 18-20. Conforme a esto, Aristóteles examina en los demás animales aquello que es semejante o análogo al hombre, *v.gr.* sus tejidos, sus órganos, su estructura, sus funciones y sus comportamientos. En el pasaje que nos ocupa, su propósito no es señalar la semejanza visual que existe entre los pies del mono y las manos del hombre,<sup>374</sup> sino fundamentalmente determinar en qué se asemejan y se diferencian morfológicamente por cuanto que el mono utiliza sus pies a la vez, como manos y como pies. El vocabulario empleado a lo largo del mismo revela que la investigación se sustenta en comparaciones. Cuando Aristóteles afirma que el pie del mono imita mal y confusamente el talón del pie del hombre, lo que hace en realidad es comparar ambas partes en el marco de su concepción de la estructura jerárquica de la naturaleza, puesto que desde una perspectiva morfológica y anatómica, las manos y los pies del hombre

---

<sup>371</sup> “But teleology nevertheless is the primary subject of *PA*, and the other treatises likewise have primarily theoretical purposes. They are not just empirical studies in which some philosophical concepts are put to use. *We go less far if we regard them as studies of these concepts made through empirical data.*” Balme (1997:11). *Las cursivas son mías.*

<sup>372</sup> En *PA* I 4-5, Aristóteles describe de manera detallada este método: en los animales que pertenecen a un mismo género la distinción se centra en un criterio cuantitativo, mientras que en los que pertenecen a distintos géneros la distinción es analógica: “un ave se diferencia de otra ave por el más, o sea por el exceso (una tiene alas grandes, otra pequeñas), mientras que los peces se diferencian de un ave por la analogía (lo que es pluma en una, es escama en el otro).” Aunque el filósofo no emplea con demasiado rigor la distinción entre género y especie, constantemente hace referencia a este método en sus escritos biológicos, *v.gr.* en *PA* 645 b 3-10, *HA* I 1 486 b 17-21, etc. Cfr. García Gual (1992:40 n.3; 83 n.2).

<sup>373</sup> Düring (1990:803); García Gual (1992: 17-28); Femenías (1996:88).

<sup>374</sup> *Contra* Halliwell (1999b: 333 n.5).

están más desarrollados que las partes que de manera análoga hay en los otros animales. Un modo semejante de inferencia puede hallarse en *HA. IX 7*, en donde Aristóteles compara los procesos de construcción del nido de las golondrinas con los procesos constructivos de los hombres.

“En general, pueden observarse en las vidas de los otros animales muchas analogías (*mimémata*) con la vida humana. Además se puede observar la exactitud del entendimiento más en los animales pequeños que en los más grandes, tal como en los pájaros, la construcción del nido de la golondrina. Pues, la forma de construir el nido con paja alrededor del barro sigue el mismo orden. En efecto, la golondrina mezcla barro con pajas y si falta barro luego de mojarse a sí misma, empuja las alas contra el polvo. Además, igual que los hombres (*katháper hoi ánthropoi*) construye una cama de paja colocando debajo en primer lugar, las <cosas> duras y ejecutándola con una extensión proporcionada a sí misma.” *HA. 612 b18-27*.

Este pasaje parece sugerir que en la construcción de sus nidos las golondrinas imitan los procesos humanos de construcción,<sup>375</sup> y si bien el propio Aristóteles reconoce al comienzo del libro IX que algunos de los animales participan a la vez, de cierto

---

<sup>375</sup> Esta es por ejemplo, la interpretación que se desprende de la traducción propuesta por Pallí Bonet (1992:496): “En términos generales, se pueden observar en los comportamientos vitales de los demás animales numerosas imitaciones de la vida humana...”

aprendizaje y enseñanza y que éste puede ser transmitido por sus semejantes o bien por los hombres, sin embargo no parece ser este último el caso de las golondrinas.<sup>376</sup> Al igual que en el pasaje anterior, esta comparación etológica presupone la primacía del hombre en la escala natural, y en virtud de la cual sus comportamientos y sus habilidades constituyen el paradigma al que aluden todas las comparaciones con los demás animales. En este sentido, es apropiado hablar de la analogía que existe entre los procesos humanos de construcción y la fabricación del nido por parte de las golondrinas.<sup>377</sup>

Los restantes empleos del vocabulario mimético atestiguados en la *Historia de los Animales* refieren a la idea de la imitación gestual, vocal y de los comportamientos en de éstos: es el caso de la descripción en *HA* 597 b 21-26 de las habilidades miméticas del autillo y en general, de esa clase de aves;<sup>378</sup> de la imitación vocal que el *ánthos* realiza del relincho del caballo presentada en *HA* 609 b 14-18;<sup>379</sup> del cambio de los caracteres sexuales de las gallinas que imitan los sonidos y los comportamientos de los

---

<sup>376</sup> En *HA* IX 1 Aristóteles propone examinar los caracteres, las afecciones del alma y las disposiciones en las diversas clases de animales e incluso admite que aquellos que son capaces de aprender son los que están dotados con el don de la audición y en particular, los que distinguen la diversidad de las significaciones. Probablemente el filósofo esté pensando en aquellos animales que pueden ser adiestrados y que por ende, son capaces de responder a las indicaciones de su entrenador, pero en el caso de las golondrinas, la construcción del nido no es el fruto de un aprendizaje transmitido por los hombres. Cfr. *Met.* 980 a 27-b 27.

<sup>377</sup> En sentido estricto, Aristóteles define al método analógico como el estudio de las funciones que desempeñan los órganos de los animales pertenecientes distintas especies, pero bien podría aplicarse también al estudio de sus comportamientos, como es este caso.

<sup>378</sup> En *HA*. 597 b 21-26, Aristóteles describe las características del autillo, que es un tipo de búho: “El autillo (*ôtos*) es semejante (*hómois*) a las lechuzas y tiene alitas alrededor de las orejas. Unos lo llaman cuervo de la noche. Es engañador/burlón (*kóbalos*) e imitador (*mimetés*) y cuando imita la danza (*antorchoúmenos*) de un cazador es apresado porque otro cazador lo arrolla, lo mismo que la lechuza. En general, todas las aves de garras cortas son de cuello corto, lengua larga y son hábiles para la imitación (*mimetiká*).”

<sup>379</sup> En *HA*. IX 1 Aristóteles describe el estado de guerra en que usualmente se hallan los animales, dado que ocupan los mismos lugares y deben competir por los mismos medios de subsistencia y describe a la hostilidad que existe entre las diversas clases de animales. Así por ejemplo, en *HA*. 609 b14-18 describe la enemistad entre cierta clase de ave a la cual resulta difícil de identificar y el caballo: “El *ánthos* es enemigo del caballo. El caballo lo echa del pastoreo pues, el *ánthos* se alimenta de hierba y dado que hay una mancha blanca en sus ojos no tiene una mirada penetrante. Remeda o imita (*mimeítai*) el sonido del caballo y no sólo lo espanta volando sobre él sino que también lo echa, pero siempre que el caballo lo toma, lo mata.”

machos al vencerlos, y que explica en *HA* 631 b 5-13.<sup>380</sup> Estos empleos forman parte de la etología comparada que caracteriza a la biología aristotélica y todos ellos remiten a la habilidad mimética innata, que como sabemos por la *Poética* es común a todos los animales.

#### 3.4. *Mimesis como analogía*

Al comienzo de la *Metafísica*, Aristóteles presenta la ciencia de las causas primeras y de los principios, *i.e.* la sabiduría (*sophía*), y considera las diversas posiciones que los filósofos que lo precedieron adoptaron en relación a los principios (*Met.* I 3-7). En *Met.* I 6 analiza de manera detallada la doctrina platónica de las Formas, y la compara con la filosofía de los pitagóricos.

“Pues por un lado, los Pitagóricos dicen que las cosas que existen (*tà ónta*) son *imitaciones* (*mimései*) de los números, mientras que Platón cambiando de nombre <dice que son> *participaciones* (*methéxei*). Ciertamente, <tienen> en común que dejan de lado investigar qué clase de cosa sería la *participación* (*tèn méthexin*) o la *imitación* (*tèn mímesin*) de las Formas.” *Met.* 987 b 11-14.

---

<sup>380</sup> En *HA* IX 49 (631 b 5-13) Aristóteles describe los cambios en los caracteres sexuales de las gallinas: “Así como todos los animales actúan de acuerdo con sus disposiciones naturales, de la misma manera también cambian su carácter de acuerdo con sus actos, y muchas veces incluso cambian sus partes, tal como las aves. En efecto, las gallinas cuando han vencido a los machos lanzan un grito agudo *imitándolos* (*mimoúmenai*) e intentan montarlos. Su cresta y su cola se ponen enhiestas, de manera que no resulta fácil reconocer que son hembras. Por otro lado, a algunas les crecen una suerte de pequeños espolones.”

Aristóteles critica a los pitagóricos y a Platón por la falta de precisión conceptual con la que emplean *mímesis* y *méthexis* de manera respectiva. Sin embargo, al final del capítulo él mismo emplea el vocabulario mimético, sin haber definido previamente su significado. En *Met.* 987 b 19, se refiere a los principios materiales y formales propuestos por su maestro, a saber: por un lado, la díada de lo Grande y de lo Pequeño que es considerada principio en cuanto materia (*tò méga kai tò mikròn*, 987 b 20), y por otro lado, el Uno que es concebido como entidad (*tò én*, 987 b 22). De modo que según la concepción platónica, la materia aporta la multiplicidad y la forma, la simplicidad, pero Aristóteles rechaza e invierte esta comprensión de los principios:

“Sin embargo ocurre lo contrario pues, no es razonable que <suceda> de este modo. A partir de la materia <dicen que> producen muchas cosas, mientras que la forma engendra sólo una vez, pero es evidente que a partir de una sola materia se produce una mesa, y lo que lleva la forma siendo uno produce muchas cosas. De igual manera (*homoíōs*), se encuentra el macho con relación a la hembra, puesto que ésta es fecundada por una sola cópula, mientras que el macho podría fecundar a muchas <hembras>. Y en verdad, éstos son análogos a (*mimémata*) aquellos principios.” *Met.* 988 a 1-7.

Con el objeto de mostrar su oposición a la teoría platónica, Aristóteles establece un paralelismo entre las causas de lo que existe, *i.e.* materia y forma, y los principios de la reproducción. Conforme a la concepción biológica aristotélica tanto el macho como la hembra son principios activos de la generación, pero el macho transmite la forma en tanto que es el principio activo, mientras que la hembra aporta la materia que es informada y por ende, constituye un principio pasivo.<sup>381</sup> Al igual que los pitagóricos, Aristóteles no precisa qué entiende por *mimémata* cuando alude a la relación que guardan materia y forma con los principios de la reproducción en el hombre, pero el término no es empleado por él para explicar la relación que las cosas que existen (*tà ónta*) guardan con las entidades suprasensibles, sino para dar cuenta de la relación que los principios tienen entre sí. El empleo de *mimémata* claramente refiere a la analogía que existe entre ambas clases de principios, puesto que el macho tiene con la hembra la misma clase de relación que la forma con la materia. El macho es capaz de fecundar a muchas hembras y de igual modo (*homoíōs*, 988 a5), a partir de la forma se pueden engendrar muchas cosas, las cuales serán informadas por ésta.<sup>382</sup> Como veremos detenidamente en el próximo capítulo, la comprensión de la mimesis como analogía tiene un lugar destacado en el *Corpus*.<sup>383</sup>

---

<sup>381</sup> Femenías (1996:97, 103)

<sup>382</sup> La traducción propuesta por Calvo Martínez (1994:98): “Evidentemente, las parejas propuestas son imitaciones de aquellos principios” es -a mi entender- insuficiente en la medida en que no da cuenta de este contexto analógico. En este sentido, me parece más adecuada la traducción propuesta por Tredennick (1956:47 *ad* 988 a7-8): “And these relations are analogues of the principles referred to”.

<sup>383</sup> Sin pretender negar la necesaria arbitrariedad que inevitablemente supone toda selección, quiero señalar que para la elección de los pasajes he tenido en cuenta el registro de usos del vocabulario mimético en cada obra, y la significación de los mismos a la luz del contexto en donde aparecen.

## Capítulo 4

*El principio “téchne-mimeítai-phúsin” y su relevancia para la comprensión de las artes miméticas*

Entre los múltiples empleos de *mimesis* atestiguados fuera de la *Poética*, el que ha sido más determinante en la historia cultural del concepto es aquel que aparece en la fórmula *téchne-mimeítai-phúsin* (en adelante, TMP), y que Aristóteles enuncia en *Phys.* II 2 (194 a 21) y 8 (199 a 15-17), en *Metereológicas* IV 3 (381 b 6) y en *Protréptico* B 13 - 14. Mediante estas diversas enunciaciones, el filósofo alude al vínculo que existe entre el ámbito de la producción técnica y la naturaleza, sea en relación a su organización teleológica, sea respecto a su estructura *hilemórfica*, sea en cuanto a la semejanza entre sus procesos. Como señala Blumenberg, durante dos mil años el principio formulado por Aristóteles pareció ser *la respuesta concluyente y definitiva* a la pregunta por la relación entre el arte y la naturaleza.<sup>384</sup> De hecho, a través de él puede explicarse buena parte de la historia de la reflexión filosófica y particularmente, estética de Occidente puesto que se constituyó en el paradigma de la producción artística desde mediados del siglo XV hasta fines del siglo XIX. Las múltiples transfiguraciones y mutaciones que experimentó durante la prolongada historia de su recepción fueron determinadas en gran medida por la interpretación que en cada momento histórico se le otorgó a los términos que lo componen.<sup>385</sup> Aunque el Estagirita no formula este principio ni hace referencia directa a él en la *Poética*, la conocida mención de Plinio en su *Historia Naturalis* -que data del siglo I de la era común y que se sustenta en una fuente peripatética del siglo IV a.C.- atestigua que desde su más temprana recepción se

---

<sup>384</sup> Blumenberg (1999:73).

<sup>385</sup> “Variations and fluctuations in the significance of the phrase reflect shifts in the understanding of all three of its terms.” Halliwell (2002:352).

lo vinculó a la comprensión de las artes miméticas, fundamentalmente a la pintura. A pesar de la innegable importancia de su historia cultural, la significación “artística” de este principio en el *Corpus Aristotelicum* ha sido y sigue siendo objeto de discusión.<sup>386</sup> Desde la segunda mitad del siglo XX, *i.e.* cuando se acrecienta el interés crítico y filosófico por la *Poética* y en general, por el pensamiento *estético* de Aristóteles, puede observarse que la amplia mayoría de los estudiosos evita su consideración.<sup>387</sup> Algunos autores incluso alegan que el principio TMP es completamente ajeno a la comprensión de las habilidades artísticas, y a causa de ello lo ignoran en el estudio de la mimesis aristotélica. En tal sentido, es paradigmática la posición adoptada por Halliwell, quien insiste acerca de la necesidad de desvincular a la *téchnē poietiké* de este principio más amplio según el cual, las *téchnai* como un todo “siguen el patrón” o quizás “imitan” (*mimeisthai*) a la naturaleza en cuanto a la persecución ordenada de sus fines, puesto que éste no se aplica a las artes miméticas como tales, sino que pertenece de manera exclusiva a la filosofía general de la naturaleza, *i.e.* a la física.<sup>388</sup> Aún cuando el autor admite que estas artes *presumiblemente* están subsumidas bajo este principio,<sup>389</sup> sostiene que no existe razón alguna para considerar que el mismo se refiere al carácter expresa o internamente mimético del grupo de artes tratadas en la *Poética*, puesto que no está

---

<sup>386</sup> Veloso (2004); Halliwell (2002); Blumenberg (1999); Ricouer (1977); Bien (1964); Butcher (1951).

<sup>387</sup> Uno de los hitos de esta recuperación es la publicación en 1952 de la revista *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, en la que se reunieron un grupo de críticos estrechamente ligados a la Universidad de Chicago. Uno de los rasgos principales de la Escuela de Chicago -que es como actualmente se los identifica- es su especial interés por la *Poética*, en virtud del cual al grupo se lo calificó con la rúbrica de “neo-aristotelista”. Cabe señalar que Richard McKeon figura entre sus miembros más destacados. Cfr. Brogan-Preminger (1993:184-5).

<sup>388</sup> Halliwell (2002:153 n. 5); (1999b:315-6 n.5 y 7). Bien (1964) en su crítica a Blumenberg adopta una posición semejante.

<sup>389</sup> “The mimetic arts are certainly counted by Aristotle as belonging to the class of *technē* (craft, artistry) as a whole, and, more particularly, as forming a subdivision of *poiēsis* (making) or productive craft. As with all other varieties of human craft, artistry, or technical activity, Aristotle regards poetry, visual art, music, and dance as possessing, at any rate in their culturally developed manifestations, highly structured procedures for the achievement of their purposes. *In that sense they presumably fall, with all technē, under the general Aristotelian principle that human craft or artistry, in its imposition of form on matter and its pursuit of ends, “follows the pattern of nature” (mimeitai tēn phusin, and similar Greek locutions), or, in the usual though now quite unhelpful translation, ‘imitates nature’.*” Halliwell (2002:153-4) *Las cursivas son mías.*

ligado a su carácter necesariamente intencional.<sup>390</sup> Al igual que la mayoría de los intérpretes contemporáneos, considera que el sentido primario de esta familia de palabras en el *Corpus* reside en *Poética* 1 (1447 a 13-28). En este sentido, sostiene que la aplicación más amplia del término referida a las formas no artísticas de comportamiento animal, humano o incluso a los objetos inanimados, no aclara lo que la mimesis significa con relación a las prácticas artísticas y sus productos y en razón de ello, enfatiza el carácter esencial que debe tener la tajante separación del principio TMP con el objeto de evitar su identificación con la mimesis. De acuerdo a esta interpretación, en el pensamiento de Aristóteles habría dos *clases* distintas de mimesis, y a pesar del hecho de que tradicionalmente se estableció una igualación directa entre ambas, Halliwell asegura que no es posible hablar de un principio unitario sino más bien de “la larga historia de un *sentimiento* que actualmente y por convención se traduce como el *arte imita a la naturaleza*”.<sup>391</sup> Frente al predominio indiscutido de este tipo de interpretación, creo que es posible evitar la identificación de la mimesis aristotélica con el principio estético que concibe a las artes como imitación de la naturaleza y a la vez, recuperar la relevancia interpretativa de la analogía que el filósofo establece entre *téchne* y *phúsis*. Desde esta perspectiva, es posible evaluar la significación del principio TMP para el caso particular de las artes miméticas. Si bien es cierto que éste no es enunciado por el Estagirita en contextos que lo vinculan de manera directa con las artes miméticas, y tampoco puede relacionarse exclusivamente con ellas, sin embargo son

---

<sup>390</sup> “Even where this tenet could apply to, say, poetry or painting, it does so in a quite different sense from the mimesis of the *Poetics*. While the latter denotes a conscious process of representation, the ‘mimesis of nature’ appealed to in the *Physics* need not be conscious at all: house building, for example, is covered by the wider Aristotelian principle of the mimesis of nature, but this does not mean that the house builder knowingly models his work on natural processes. Moreover, mimesis in the mimetic arts is a matter of representational content (poetry’s representation of ‘action(s) and life’), whereas nature is not the intentional object or content of human artistry in the formula of the *Physics*. *But if for Aristotle himself artistic representation and the analogousness of human productivity to nature were separate kinds of mimesis, the later history of aesthetics was allow them to merge.*” Halliwell (2002:352) *Las cursivas son mías*.

<sup>391</sup> “...the long history of the sentiment now conventionally translated as ‘art imitates nature’...” *Ibid. Las cursivas son mías*.

varios los indicios que -a mi entender- impulsan a reconsiderar la significación general que el principio tiene en el *Corpus* y en particular, respecto a ese grupo de artes. Ciertamente, *este es uno de los principales objetivos a los que apunta la presente investigación, a saber, reexaminar la comprensión aristotélica de las artes miméticas mediante la específica aplicación del principio TMP*. Para alcanzar dicho propósito adopto una doble perspectiva, a saber, por un lado, analizo de manera detallada los cuatro pasajes del *Corpus* en los que Aristóteles enuncia el mencionado principio a fin de determinar cuál es el significado que el vocabulario mimético tiene en los mismos; luego, examino las referencias tácitas y explícitas a la *phúsis* que es posible hallar a lo largo de la *Poética* y que a mi juicio, muestran que las artes miméticas no deben ni tampoco pueden ser desligadas de la naturaleza. Finalmente, reflexiono acerca de los principales lineamientos que hacen a la historia de este principio con el propósito de comprender las causas de su prolongada pervivencia como axioma estético. En definitiva, mediante el presente capítulo procuro demostrar que en un determinado sentido, el principio TMP resulta relevante para entender el lugar que las artes miméticas ocupan en el pensamiento de Aristóteles.

#### *4.1. Las distintas formulaciones del principio TMP en el Corpus*

Hemos visto que Aristóteles refiere a este principio en diferentes contextos de argumentación y con distintos propósitos. Sin embargo, tradicionalmente se ha considerado como “canónica” la formulación que aparece atestiguada en *Física* II 8, debido a que el filósofo establece allí los cimientos de su concepción teleológica de la naturaleza. Esta tradición iniciada por los comentaristas antiguos de la *Física*, y

acrecentada por las numerosas escuelas de comentaristas surgidas en Italia durante el Renacimiento,<sup>392</sup> está vigente en la literatura especializada ya que las restantes enunciaciones aún hoy son consideradas como menos significativas,<sup>393</sup> o a lo sumo se les dedica una atención subsidiaria.<sup>394</sup> Contrariamente, considero que es importante atender a todas las enunciaciones atestiguadas en el *Corpus*, puesto que los matices que cada una de ellas introduce permiten esclarecer qué es lo que Aristóteles quiere significar cuando enuncia esta fórmula y sobre todo, comprender cuál es la relación que existe en su pensamiento entre el arte y la naturaleza.

#### 4.1.1. El principio TMP en Física II 8 y en Protréptico B 13-14:

##### *El arte es complementario y análogo a la naturaleza*

El propósito principal de Aristóteles en *Phys.* II 8 es justificar que la naturaleza pertenece a la clase de causas que son para algo (*tôn hénéká tou aítion*, 198 b 10-11), *i.e.* defender su concepción finalista de la misma.<sup>395</sup> En primer lugar, pone en tela de juicio las explicaciones de aquellos que sostienen que los procesos naturales sólo están determinados por la necesidad, y arguye que la regularidad de los hechos naturales -que acaecen siempre o en la mayoría de los casos- desmiente el carácter casual que se le suele atribuir a los mismos. Una vez que el filósofo ha establecido que todo lo que es y deviene por naturaleza existe en vistas de algo (*éstin ára tò hénéka tou en toîs phúsei*

---

<sup>392</sup> Mikkeli (2002:119-20).

<sup>393</sup> Petit (1997:35).

<sup>394</sup> Granger (1993:171).

<sup>395</sup> En la literatura especializada se discute el alcance de la teleología aristotélica. Algunos autores sostienen que ésta tiene un carácter universal, *i.e.* atañe a todo lo que es por naturaleza; por otra parte, hay quienes niegan que en su pensamiento pueda hallarse una explicación completamente teleológica de la naturaleza. Aún cuando no pueda encontrarse una afirmación explícita por parte Aristóteles, parece lícito inferirlo a partir de este capítulo de la *Física*. Cfr. Owens (1968:163); Boeri (1993:200-2 *ad* 198 b 10); De Echandía (1995:161 *ad* 75).

*gignoménois kai ou̓sin*, 199 a 7-8), inicia una extensa argumentación por medio de la cual intenta ilustrar el paralelismo entre el arte y la naturaleza.

“Además, en cuantas cosas existe un cierto fin (*télos*), en virtud de éste (*toutou héneka*) se realiza (*práttetai*) lo primero y lo siguiente. En efecto, como se realiza (*hōs práttetai*), así ha sido engendrado (*hoútō péphuke*) y como ha sido engendrado (*hōs péphuken*), así también cada cosa se realiza (*hoútō práttetai*), si algo no lo impidiera. Ciertamente, se realiza (*práttetai*) en virtud de algo luego, también ha sido engendrado (*péphuken*) en virtud de algo. Tal como (*ho̓ion*) si la casa fuera de la clase de cosas que devienen por naturaleza, así (*hoútōs*) habría devenido como ahora por habilidad (*hupò tēs téchnes*). Si las cosas por naturaleza (*tà phúsei*) no hubieran devenido sólo por naturaleza (*phúsei*), sino también por habilidad (*téchnēi*) habrían devenido de igual modo (*hōsaútōs*) como han sido engendradas (*péphuken*). Luego, lo otro es en virtud del otro (*héneka ára thatérou tháteron*). De manera general (*hólōs dé*), el arte realiza unas cosas (*hē téchnē tà mèn epiteleî*), las que la naturaleza es incapaz de completar (*hà hē phúsis adunateî apergásasthai*), e imita otras (*tà dè*

*mimeítai*). Si pues, las cosas conforme al arte (*tà katà téchnen*) son en virtud de algo, es evidente que también lo son las cosas conforme a la naturaleza (*tà katà phúsin*). Pues, de igual manera (*homoíōs*) están unas en relación a las otras (*pròs állela*) en las cosas que son conforme al arte (*en toís katà téchnen*) y en las que son conforme a la naturaleza (*en toís katà phúsin*), las últimas cosas en relación a las primeras (*tà hústera pròs tà prótera*).” *Phys.* 199 a 8-20.

A lo largo de esta argumentación, es posible identificar distintos momentos. En primer lugar (199 a 8-12), Aristóteles se refiere al hecho de que desde el comienzo hasta el final del desarrollo de todo aquello en lo que hay un fin se organiza en vistas de éste. En tal sentido, asegura que como algo se realiza (*práttetai*), así ha sido engendrado (*péphuke*) y lo mismo ocurre si se lo considera desde la perspectiva inversa. Esta correspondencia entre la generación y la realización se cumple salvo el caso de que algo se interponga entre ambos. Congruentemente, afirma que si algo se realiza en vistas de algo puede inferirse que ha sido engendrado con el propósito de alcanzar un fin. A través de estas líneas, Aristóteles destaca que cada instancia apunta a la ordenada prosecución del fin, pero el enfático empleo de *práttetai* y de *péphuke* revela que lo que quiere subrayar es el paralelismo entre el arte y la naturaleza como modos de producción, en la medida en que los dos tienden hacia una progresiva realización de un fin y por ende, ambos responden a una estructura teleológica. Precisamente, esto se pone de manifiesto a través de los dos ejemplos que presenta en 199 a 12-15 pues, partiendo de la condición irreal de que la casa perteneciera a la clase de cosas que

devienen por naturaleza señala que aún en tal caso, habría devenido de la misma manera que como actualmente lo es por causa de la habilidad, y paralelamente asegura que si las cosas producidas por naturaleza fueran el producto no sólo de la naturaleza sino también de la habilidad, habrían devenido de igual modo en que han sido engendradas. En el primer ejemplo Aristóteles emplea un período hipotético irreal, mientras que en el segundo apela a un período potencial, lo cual resulta significativo si se tiene en cuenta que este último remite a una posibilidad efectiva pues, el desarrollo del hombre es producto no sólo de la naturaleza sino también de las habilidades. Por otra parte, ambos ejemplos sugieren la existencia de un vínculo recíproco entre el arte y la naturaleza, lo que a su vez parece confirmado por la expresión *héneka ára thatérou tháteron* en 199 a 15. Sin embargo, a continuación introduce la fórmula TMP y deja en claro que no existe reciprocidad alguna entre ambos puesto que es el arte el que realiza (*epiteleî*) las cosas que la naturaleza es incapaz de completar, e imita (*mimeîtai*) otras. En esta enunciación subyacen múltiples y muy complejas cuestiones que han dado lugar a un prolongado debate pues, no hay acuerdo respecto al modelo a partir del cual Aristóteles elabora su concepción teleológica de la naturaleza, ni tampoco en cuanto al tipo de argumentación que emplea aquí.<sup>396</sup> Pero la mayor dificultad es precisar el tipo de relación que existe entre ambos ámbitos, lo cual intentaré esclarecer a continuación.

En la enunciación del principio TMP de *Phys.* 199 a 15-17 pueden distinguirse dos partes, *i.e.* la que refiere a lo que el arte eventualmente realiza (*epiteleî*) para

---

<sup>396</sup> La mayoría de los intérpretes considera que en su concepción teleológica de la naturaleza, Aristóteles se apoya en el modelo de las artes, *v.gr.* Solmsen (1963:488); Bartels (1965:276); Mckeon (1965:209); Moreau (1972:105). No obstante, hay quienes sostienen que esta concepción se sustenta en el funcionamiento de la mente, *v.gr.* Owens (1968:162) y Ross (1936:528 *ad* 199 a 8-12), quien comenta lo siguiente: “The course of nature corresponds to the course of intelligent action.” Según Granger (1993:176), el filósofo modela a la naturaleza a partir de las acciones de los seres humanos: “Aristotle not only does not base his teleological metaphysics upon his biology, but even that the arts are only an illustration of the more basic model, which is that of human action”. Por su parte, Petit (1997:41-2) asegura que si bien Aristóteles se funda en el carácter final de la realización técnica, no le pide prestada a ésta su intencionalidad: “Le ‘TMP’, loin de contribuer à une technicisation subreptice de la nature, s’inscrit dans une stratégie de dissociation de la finalité et de l’idée de dessein (‘purpose’) dont l’origine es précisément la restriction du « *to hou heneka* » à un *eidos en tè psuchè*.”

completar a la naturaleza, y la que remite a aquello que el arte imita (*mimētai*). La primera plantea el problema de cómo es posible que el arte sea capaz de completar o incluso de perfeccionar a la naturaleza. Prefigurada por los comentarios antiguos, la pregunta por si el arte puede de algún modo superar a la naturaleza, se constituyó en uno de los tópicos centrales de los comentarios medievales y renacentistas de la *Física*, en los cuales pueden hallarse las respuestas más diversas, a saber, desde aquellas que lo conciben como un sirviente de la naturaleza, como un emulo y hasta las que lo entienden como un competidor de ella capaz de superarla.<sup>397</sup> Más recientemente, y con el propósito de evitar atribuirle al arte cualquier tipo de fuerza creativa y por consiguiente, cualquier intromisión del concepto moderno de naturaleza, Blumenberg afirma que ha habido una “*hiperinterpretación del epitelei* de la definición aristotélica del arte”.<sup>398</sup> En efecto, para comprender el sentido de esta parte de la enunciación es necesario tener en cuenta que *las habilidades (téchnai) se originan en la naturaleza y por ende, forman parte de ella*,<sup>399</sup> en la medida en que surgen de las necesidades humanas y se desarrollan a partir de los órganos/instrumentos (*órganon*) y las facultades connaturales.<sup>400</sup> En las *Partes de los Animales* (687 a 6 - 687 b 25), Aristóteles asegura que dado que el hombre es el más inteligente (*tò phronimótaton*, a 10) de los animales, la naturaleza lo dotó del más útil de los órganos/instrumentos, *i.e.* la mano (*órganon prò*

---

<sup>397</sup> Mikkeli (2002:120).

<sup>398</sup> Blumenberg (1999:91) se pregunta hasta qué punto la naturaleza puede necesitar de un perfeccionamiento por parte del arte, pues señala que: “En cualquier caso, carencia no quiere decir aquí nunca algo así como un ‘lugar vacío’, sino únicamente se refiere a la, de hecho, *todavía* no lograda *finalidad del devenir*.”

<sup>399</sup> “...the opposition of art to nature envisages *an art which is natural in that it proceeds from natural powers and operates on natural materials* as well as a *nature whose processes are comparable with those of art and whose products may be supplemented by art*. The distinctions depend on an overlapping classification, such as Aristotle frequently uses, in which *the same situation, process, or entity is analyzed successively in terms of different applications of the causes and, in the respects isolated by successive analyses, is without ambiguity or contradiction defined differently and even subject to analysis in different sciences* as, for example, the passions are diversely conceived and used in psychology, ethics, and rhetoric.” McKeon (1965:209). *Las cursivas son mías*.

<sup>400</sup> Como advierte Bartels (1965:283-4), el concepto griego de *órganon* es totalmente elaborado a partir de la función que éste desempeña por lo cual, dicho concepto incluye no sólo los instrumentos que están fuera de nosotros sino también las partes del cuerpo.

*orgánon*, 687 a 21), gracias a la cual puede desarrollar muchas habilidades puesto que ella puede convertirse en garra, pinza, cuerno, lanza, espada, y en cualquier otra arma e instrumento. Como asegura Bartels, “la técnica está incluida en nuestro equipamiento natural”.<sup>401</sup> En razón de lo cual, legítimamente puede decirse que *las artes son una prolongación o extensión de la naturaleza*.<sup>402</sup> A la luz de ello, debe ser comprendido el uso del *epitelei* en *Phys.* 199 a 15 pues, el arte es capaz de completar a la naturaleza para realizar (*epitelei*) el fin que ésta ha establecido y que ella misma no es capaz de llevar a cabo, y lo hace en cuanto que es parte de ella.<sup>403</sup>

Respecto a la segunda parte de la enunciación, hemos visto que la idea de que las artes imitan a la naturaleza se convirtió en un lugar común del pensamiento *estético* de Occidente.<sup>404</sup> A pesar de ello, Aristóteles no hace alusión alguna a las artes miméticas. El empleo de las proposiciones comparativas correlativas *hos...houúto* en 199 a 10-11 y en 12-13, y de los adverbios *hosáutos* en 14 y *homoíqs* en 18 revela que la argumentación que precede a la enunciación del principio se sustenta en un vínculo de semejanza, y en virtud de la correlación que hay entre los términos parecería que puede hablarse de analogía. Efectivamente, este pasaje y en particular este empleo de *miméomai* son mayoritariamente interpretados en términos analógicos, pero debido a la complejidad que plantea el vínculo entre *téchnē* y *phúsis* veremos que se trata de una cuestión mucho más compleja de lo que en principio parece.<sup>405</sup> Teniendo en cuenta que

---

<sup>401</sup> “Die Technik ist damit in unsere natürliche Ausstattung einbezogen...” Bartels (1965:286).

<sup>402</sup> Con Mikkeli (2002:119).

<sup>403</sup> “Ahora bien, esa continuación, esa colaboración, esa imitación, no serían posibles, si la naturaleza y el arte no fuesen dos formas de una misma actividad: la finalista o teleológica.” Moreau (1972:106).

<sup>404</sup> En la última sección de este capítulo, veremos que algunos comentadores griegos como Juan Filopón y Simplicio veían en esta formulación del principio TMP, una distinción entre las artes miméticas que copian las apariencias de la naturaleza, y aquellas artes utilitarias que permiten el desarrollo de ésta. Cfr. Close (1971:174-5 n.39).

<sup>405</sup> Muchos son los intérpretes que se pronuncian a favor de la analogía, si bien es cierto que adoptan posturas muy diversas respecto al alcance de la misma. Así por ejemplo, Bartels (1965:276-77) habla de una completa analogía entre ambos, mientras que Petit (1997:35-41) sostiene que aún cuando la argumentación que precede a la enunciación del principio TMP es analógica, la formulación misma no se limita a efectuar una analogía entre ambos, sino que a través de ella el filósofo afirma que la *phúsis* es más eminente que la *téchnē* en tanto que ella sigue los fines de la otra. Para Petit se trata de un argumento

*el arte forma parte de los fines que la naturaleza establece* y que por ende, ambos pertenecen al mismo género, la interpretación analógica parece estar vedada y sólo podría hablarse de la semejanza que existe entre el arte y la naturaleza.<sup>406</sup> Pese a ello, un análisis detenido del asunto revela que hay razones tanto a favor como en contra de ambas interpretaciones. Por una parte, es preciso determinar qué es lo que Aristóteles entiende por analogía pues, aunque no existe un tratamiento sistemático de este tema en el *Corpus* es posible hallar algunas consideraciones dispersas. Hemos visto que en *Tópicos* I 17 Aristóteles distingue entre la observación de las semejanzas en las cosas que pertenecen a distintos géneros y su contemplación en las cosas que son del mismo género, y destaca la importancia de la primera por cuanto que permite observar más fácilmente lo semejante en las restantes cosas. Aunque no les asigna denominación a ninguna de las dos formas de identificación de semejanzas, es claro que el primer caso corresponde a la analogía y el segundo, al ejemplo.<sup>407</sup> Además, en las *Partes de los Animales* (644 a 18; 645 b 3-14), presenta a la analogía como un método de investigación que se aplica a los animales que pertenecen a distintos géneros y que permite reconocer la semejanza de funciones entre sus distintos órganos, *v.gr.* aquello que para el ave es la pluma, para los peces es la escama. A la luz de estas consideraciones, la relación *téchne-mimeítai-phúsin* no comporta una analogía porque no sólo no se trata de géneros distantes, sino que además la formulación del principio no

---

*a fortiori*: “si l’art imite les œuvres de la *phusis*, c’est qu’il est second, qu’il produit ce qu’il produit après que la nature a œuvré et réalisé ses fins. Il faut que l’imité recèle autant sinon plus de finalité que l’imitant, qu’il atteigne mieux ses fins en réalisant ses œuvres.” Conforme a esta perspectiva, el principio TMP se inscribiría en una estrategia de disociación de la idea finalidad y la de designio. Por su parte, Granger (1993:172) asegura que el argumento basado en la imitación no da apoyo a la analogía entre el arte y la naturaleza, en la medida en que la afirmación misma de la imitación depende de la analogía para su propio apoyo. Cfr. Ross (1936: 529 *ad* 199 a 15-20); Solmsen (1963:487; 490-91); De Echandía (1995:164 n.81).

<sup>406</sup> En este sentido se pronuncia Veloso (2004:272 n. 228), quien asegura que dado que ambos pertenecen al mismo género no es posible hablar de analogía, y sostiene que la formulación del principio tiene un carácter ilustrativo: “Enfim, a técnica imita a natureza porque fazem o mesmo, e é na medida em que fazem o mesmo que a técnica pode funcionar como *parádeigma* no contexto de *Phys.* II.”

<sup>407</sup> Cfr. p. 158.

responde a la estructura formal que caracteriza a la analogía en su sentido más propio, *i.e. hos héteron pròs héterón ti, hoútòs állo pròs állo*, y que el propio Aristóteles establece y ejemplifica en *Top.* 108 a 8-12. Sin embargo, si se admite que el arte y la naturaleza son modos diversos de producción, entonces puede pensarse que ambos pertenecen a géneros distintos, y conforme a esta perspectiva genuinamente podría adoptarse la interpretación analógica. En varios pasajes de sus obras, Aristóteles reconoce que la diferencia entre *téchne* y *phúsis* reside en que en el arte el principio del movimiento está en otro, mientras que en la naturaleza dicho principio está en ella misma.<sup>408</sup> Asimismo, en la naturaleza no hay deliberación como sí ocurre en el arte, si bien es cierto que en *Phys.* 199 a 26-28 sugiere que éste no es el eje de la diferenciación entre ambos.<sup>409</sup> Para tratar de entender esta dualidad en el pensamiento de Aristóteles considero que es preciso sustituir un método unívoco de clasificación y definición por una pluralidad de métodos gracias a los cuales, la misma cuestión es susceptible de sucesivos análisis.<sup>410</sup> Tal como asegura McKeon, a pesar del contraste que el filósofo hace entre el arte y la naturaleza, la diferencia entre ambos no reside “en un hecho independiente sino *en la manera y el contexto de análisis y de definición.*”<sup>411</sup> Por consiguiente, al parecer es legítimo hablar tanto de la semejanza como de la analogía que existe entre *téchne* y *phúsis* dependiendo de la perspectiva que se adopte para su

---

<sup>408</sup> *Phys.* II 1; *Met.* 1070 a 7 -8.

<sup>409</sup> Cfr. Ross (1936: 530 ad 199 b 26-31); Solmsen (1963:488); Moreau (1972:106-7).

<sup>410</sup> Sigo en este punto la interpretación propuesta por McKeon (1965:229-30), para quien *v.gr.* no hay una única definición ni un único análisis del arte en el *Corpus* y aplica el esquema de las cuatro causas para identificar sus distintos sentidos en las obras de Aristóteles: “Art is distinct from nature, and yet a natural power; it is distinct from science, and yet a productive science; it is distinct from virtue, and yet an intellectual virtue; it is distinct from natural objects, and yet a concrete object.”

<sup>411</sup> “...notwithstanding this contrast between making and nature, a poetic or productive power is itself a natural power differing from nature not in independent fact but *in manner and context of analysis and definition.*” *Ibid.*, p. 213. *Las cursivas son mías.*

consideración, ora se atiende al origen común de ambos, ora se los analice como modos diversos del devenir que se contraponen en algunos aspectos y en otros, son análogos.<sup>412</sup>

A lo largo del *Corpus*, Aristóteles frecuentemente apela a la técnica para explicar los procesos naturales y a la inversa, a veces emplea los procesos naturales para exponer las características de la producción técnica así por ejemplo, en la próxima sección<sup>413</sup> veremos que en la *Poética* son los procesos naturales los que ilustran las características de la técnica allí tratada.<sup>414</sup> Ahora bien, su propósito a lo largo de *Phys.* II 8 es mostrar el carácter finalista de la naturaleza, y en pos de ello presenta la correspondencia que existe con la producción técnica. De modo que en relación a este empleo del *mimētai* parece más adecuado inclinarse por la interpretación analógica al menos, en un sentido laxo, *i.e.* no argumental, con el objeto de destacar que ambos son considerados aquí como modos diversos de producción.<sup>415</sup> En efecto, el arte imita, *i.e.* se corresponde o es análogo al *modus operandi* de la naturaleza.<sup>416</sup> Como se ha dicho, éste “no imita lo que crea la naturaleza, sino que *obra del mismo modo en que ésta crea*, avanzando con determinados medios hacia determinados objetivos, realizando determinadas formas en determinadas materias, *etc.*”<sup>417</sup> En conclusión, lo que se pone de manifiesto en *Phys.* 199 a 15-17 es la singularidad del vínculo que para Aristóteles existe entre el arte y la naturaleza, en la medida en que en dicha enunciación está presente una doble perspectiva sobre su relación pues, por un lado el *mimētai* remite a

---

<sup>412</sup> Esta es la perspectiva que por ejemplo adoptan Happ (1971:8-9) y Bartels (1965:276). Este último asegura: “Das Werden durch Techne, Herstellung, steht dem Werden durch Physis, natürliche Erzeugung, gegenüber; zwischen beiden besteht eine durchgehende Analogie.”

<sup>413</sup> Cfr. P.195.

<sup>414</sup> Esto desmiente la interpretación que adopta Veloso (2004) conforme a la cual, la técnica es un paradigma para el arte por ser más conocido para nosotros. Contrariamente, como advierte Lloyd (1992:302), el proceder de Aristóteles muestra que: “ni la naturaleza ni el arte es intrínsecamente mejor conocido que el otro”. Cfr. McKeon (1965:217 n. 25).

<sup>415</sup> Me inclino por traducir este empleo de *miméomai* en términos de correspondencia o incluso de analogía, y no simplemente de semejanza con el objeto de destacar que se trata de modos diversos de producción. La fórmula TMP no cumple con todos los requisitos que definen a una analogía en sentido estricto tal como la describen Perelman y Olbrechts-Tyteca (1971:372), no obstante ello podría hablarse como diría Copi (1999:399) de un uso no argumental de la misma.

<sup>416</sup> Con Solmsen (1963:490) y Petit (1997:36).

<sup>417</sup> Panofsky (1980:41).

la correspondencia o incluso a la analogía que existe entre la producción técnica y la estructura finalista de la generación natural; y por otro lado, el *epiteleî* refiere a su semejanza gracias a la cual, el arte en cuanto que es una prolongación de la naturaleza puede eventualmente suplementarla.

La idea de que el arte imita y completa a la naturaleza también está presente en el *Protréptico* B 13, en donde se describe con más claridad que en *Phys.* II 8 cómo las habilidades pueden eventualmente completar a la naturaleza y en general, cuál es la función de las mismas. La inclusión de esta exhortación entre las obras de Aristóteles es un asunto muy controvertido y sobre el cual, no hay acuerdo en la erudición. Salvo escasas excepciones, los pasajes del *Protréptico* no son siquiera mencionados en las investigaciones dedicadas al estudio de la relación *téchne-phúsis*.<sup>418</sup> Pero aún cuando se cuestione la naturaleza misma del escrito y sobre todo, la legitimidad de la reconstrucción realizada por Düring a partir de un texto homónimo del neoplatónico Jámblico (s. III d.C.),<sup>419</sup> lo cierto es que las dos enunciaciones del principio TMP forman parte de un grupo de pasajes, a saber, B 11-17, en los que puede identificarse una versión comprimida de la teleología que Aristóteles desarrolla en *Phys.* II. A la luz de esta correspondencia, destaco la importancia de incluir aquí la consideración de ambos pasajes.

“Lo que es conforme a la naturaleza (*tò katà ge phúsin*) deviene en vistas de algo (*hénéká tou gígnetai*), y siempre es producido en vistas de algo mejor que lo que es por la habilidad (*tò dià*

<sup>418</sup> Cfr. Moreau (1972:105-6); Boeri (1993:202 ad 198 b16); Veloso (2004:276-7).

<sup>419</sup> Düring (1955); (1961); (1990:619-70).

*téchnes*). Puesto que la naturaleza no imita a la habilidad (*miméitai gàr ou tèn téchnen hē phúsis*), sino que ésta a la naturaleza (*all' autè tèn phúsin*), y existe para ayudar (*epì tòi boetheîn*) y completar las cosas que la naturaleza deja a un lado (*tà paraleipómēna tēs phúseos anaplerōûn*). Pues, la naturaleza parece ella misma ser capaz de realizar (*epiteleîn*) unas cosas a través de sí y en nada precisar ayuda (*boetheías oudèn deîsthai*), otras cosas <las realiza> trabajosamente o es completamente incapaz (*tà de mólis è pantelōs adunateîn*), tal como al tiempo también <ocurre> en torno a las generaciones. Por cierto, unas de las semillas crecen sin vigilancia en cualquiera sea la tierra en la que caigan, otras necesitan de la agricultura. De igual manera, también algunos de los animales reciben toda la naturaleza a través de sí mismos (*paraplesiós de kai tōn zōiōn tà mèn di`hautōn hápasan apolambánei tèn phúsin*), pero el hombre necesita de muchas técnicas para su preservación (*ánthropos de pollōn deítai technōn pròs soterían*) conforme a su primer crecimiento y a su vez, conforme a su posterior alimentación (*katá te tèn próten génesis kai pálin katà tèn hustéran trophén*).” *Protr.* B 13.1-11.

El punto de partida de esta exhortación a la filosofía que Aristóteles dirige a Temisión -un ignoto rey de Chipre- es el plan o intención de la naturaleza (*apò toû tês phúseos bouléματος*, B10).<sup>420</sup> Al comienzo de este pasaje, el Estagirita reconoce la superioridad de la naturaleza o más precisamente, de su designio causal respecto a los restantes órdenes causales que fueron bosquejados en B 11, a saber: aquello que deviene a partir de cierta idea y habilidad (*apó tinos dianoías kai téchnes*), aquello que llega a ser por naturaleza (*dià phúsin*) y finalmente, aquello que existe por necesidad (*ex anágkes*), además agrega que la mayoría de aquellos sucesos (*prágmata*) que no son ocasionados por ninguna de estas tres causas se dice que se producen por azar (*dià túchen*).<sup>421</sup> En *Protr.* B 13 Aristóteles introduce una singular formulación del principio TMP en la medida en que invierte los términos en que ella es enunciada en los restantes pasajes del *Corpus*. A pesar de ello, no puede afirmarse que existe una diferencia sustancial con la formulación de *Phys.* II 8 y por consiguiente, tampoco es posible sostener -como lo hacen algunos autores- que esta enunciación del principio remite a una significación completamente distinta.<sup>422</sup> El hecho de que en *Protr.* 13 (2-3) comience negando que no es la naturaleza la que imita (*miméitai*) a las artes, tiene un valor simplemente enfático, cuyo propósito es destacar la función que éstas desempeñan, *i.e.* prestarle ayuda (*boetheîn*) y completar (*anapleroûn*) las cosas que aquella ha dejado inconclusas. En este punto, el filósofo asegura que hay cosas que la

---

<sup>420</sup> Se considera que a través de esta exhortación Aristóteles se habría opuesto al modelo educativo propuesto por Isócrates. Si bien la obra es vista como una respuesta a la *Antidosis*, conforme a los ideales de la Academia de la que por entonces el Estagirita era miembro, a lo largo de la misma pueden identificarse rasgos centrales que prefiguran su pensamiento adulto. Cfr. Düring (1990:626-7); (1955:81, *passim*)

<sup>421</sup> Cabe señalar que en estos pasajes del *Protréptico*, la idea de causa es pensada eminentemente en términos de causa final como claramente se evidencia en B17 (1-3): *héneka gàr toû télous pánta gígnetai tà gignómena, tò d` hoû héneka bélition kai béliston pánton*.

<sup>422</sup> Por ejemplo, Veloso (2004:277-8) quien asegura que el contenido del supuesto fragmento del *Protréptico* no corresponde en absoluto a los dos pasajes de la *Física* en donde el principio es formulado, ya que en ellos el arte desempeña un papel paradigmático mientras que en aquél caso, el principio remitiría a una acepción simulativa de mimesis. A mi entender, la explicación que el autor ofrece es muy poco clara, pues como él mismo reconoce: “Confesso que o sentido da passagem me é um tanto quanto obscuro”.

naturaleza parece ser capaz de realizar por sí misma, pero que en otros casos necesita de la intervención de la *téchne* sea porque su realización le resulta dificultosa, sea porque es completamente incapaz. Esta última expresión así como la que pronuncia en *Phys.* 198 b 15 -16: *hē téchne epiteleî hà hē phúsis adunateî apergásasthai*, no deben ser interpretadas de manera literal, puesto que como vimos anteriormente la intervención de las artes está “prevista” por la propia naturaleza.<sup>423</sup> Los dos ejemplos presentados en *Protr.* B 13 (7-11) dejan en claro que las artes son parte de los fines que la propia naturaleza establece. En el primero, se muestra que sólo algunas semillas requieren la intervención de la agricultura para que se produzca su crecimiento, mientras que en el segundo, lo que se pone de manifiesto es la función general de las habilidades. Por causa de las condiciones naturales del hombre, la naturaleza lo ha dotado con las habilidades necesarias para que éste pueda preservarse.<sup>424</sup> Las habilidades no actúan como algo externo que se añade a la naturaleza para hacerla perfecta sino como parte de ella, ya que no sólo proceden de poderes naturales y operan en materiales naturales, sino que como se evidencia en *Protr.* B 13 (9-11) surgen y satisfacen las necesidades naturales del hombre. La teleología aristotélica tiene en el mundo sublunar una orientación manifiestamente antropocéntrica.<sup>425</sup> La agricultura, la medicina, la arquitectura, la pintura, la música, etc., *i.e.* todas y cada una de las habilidades, tienen como función favorecer el desarrollo humano y por ende, hacer posible que los hombres -o más precisamente, un grupo reducido de ellos- alcance su fin más propio.

---

<sup>423</sup> Aristóteles admite incluso que la naturaleza puede compensar la deficiencia de un determinado órgano, *v.gr.* *P.A.* 674 b 29. Al parecer, esta idea forma parte del bagaje recibido de la medicina hipocrática. Cfr. Düring (1961:187 *ad* 13).

<sup>424</sup> A propósito de esta cuestión, Mikkeli (2002:127-8) recuerda los comentarios de los miembros del Colegio de Coimbra (s. XVII), quienes aseguran que la naturaleza: “treats animals as a mother, us like stepmother...nature clothes beasts, but casts man naked upon the shore as if from a shipwreck. To strong and pugnacious beasts she gives arms, to timid ones cleverness, quickness, and cover: but man he sends to fight in the arena weaponless, slower than the swift, weaker than the well-armed.” Ante lo cual, el autor responde que la Naturaleza nos provee la mejor arma de todas, y la mano como instrumento.

<sup>425</sup> Granger (1993:171 n.5).

A diferencia de estas dos enunciaciones, en las restantes formulaciones del principio TMP Aristóteles no alude -al menos expresamente- al carácter complementario de las artes sino a su analogía con la naturaleza. Como veremos, cada una de ellas difiere en el aspecto bajo el cual considera la analogía entre ambos principios generativos. Así por ejemplo, en *Protr.* B 14 el principio refiere a la correspondencia que las artes tienen respecto a la estructura teleológica de la naturaleza.

“Si ciertamente el arte imita a la naturaleza (*Ei toínun he téchnē mimeítai tèn phúsin*), de ella se sigue también para las artes que todo lo que se genera lo hace en vistas de algo (*apò taútes ekolóútheke kai taís téchnais tò tèn génesin hápasan héneká tou gígnesthai*). Pues, podríamos admitir que todo lo que ha devenido correctamente (*orthôs*) deviene en vistas de algo (*héneká tou*).”  
*Protréptico* B 14 (1-3).

El hecho de que esta formulación del principio TMP esté precedida por la conjunción condicional *ei* no le quita fuerza a la enunciación en la medida en que su propósito no es destacar su carácter hipotético, sino más bien enfatizar la correspondencia que el arte tiene con respecto a la estructura finalista de la naturaleza, y a la que el filósofo se refirió en el pasaje anterior. El carácter derivado del arte respecto a la naturaleza se pone claramente de manifiesto a través del uso de la expresión *apò taútes ekolóútheke kai taís téchnais*.

4.1.2. *El principio TMP en Física II 2: la analogía con el carácter hilemórfico de la naturaleza*

En *Phys. II 2* Aristóteles intenta establecer el objeto de estudio de la física, y con tal propósito la compara principalmente con la matemática y de manera secundaria, con la filosofía primera. Habiendo determinado en *Phys. II 1* que la naturaleza se entiende como materia y forma, en 194 a 13 asegura que el estudio de la misma debe ser como el que supone indagar qué es lo chato en una nariz, lo cual significa que la física no trata de objetos carentes de materia ni tampoco de cosas exclusivamente materiales. Debido a la dualidad que caracteriza a la naturaleza -que se dice a la vez, como forma (*eídōs*) y como materia (*húlē*)- el filósofo se pregunta por la particularidad de la ciencia que se ocupa de ella, *i.e.* si hay una misma ciencia para ambas naturalezas, o bien una para conocer cada una de ellas (194 a 15-18).

“En la observaciones de los antiguos, parecería ser <la ciencia propia> de la materia (pues, Empédocles y Demócrito apenas y en parte se dedicaron a la forma y a ‘lo qué era ser’). Pero si el arte imita a la naturaleza (*ei dè hē téchnē mimeítai tèn phúsin*), luego es propio de la misma ciencia conocer la forma y hasta cierto punto, la materia (*tēs dè autēs epistēmēs eidénai tò eídōs kai tèn húlēn méchri tou*) (tal como es propio del médico <conocer> no sólo la salud sino también la bilis y la mucosidad en los que está la salud; del mismo

modo, también es propio del arquitecto <conocer> la forma de la casa y la materia que está en los ladrillos y en las maderas. Igualmente para las otras artes, también sería propio de la física conocer ambas naturalezas.” *Phys.* 194 a 18-27.

En primer lugar (194 a 18-21), Aristóteles remite a las observaciones de los antiguos a partir de las cuales pareciera ser que el objeto de estudio de la física es la materia. El punto de partida de la respuesta que ofrece a esta cuestión es el principio TMP pues, asegura que si el arte es *análogo a o se corresponde con (mimeítai)* la naturaleza, y ésta ha sido definida en términos de materia y forma, luego concluye que es propio de la misma ciencia conocer la forma y hasta cierto punto (*méchri tou*) la materia.<sup>426</sup> Los ejemplos del médico y del arquitecto que ofrece para ilustrar la analogía que existe entre el conocimiento técnico y el carácter *hilemórfico* de la naturaleza pueden extenderse a todas las artes. Teniendo en cuenta que las artes se corresponden con el patrón impuesto por la naturaleza y en este sentido, conocen tanto la materia como la forma de aquello de lo cual se ocupan, Aristóteles concluye -homologando la física a un arte- que lo propio de ésta es conocer ambas naturalezas (194 a 26-27). Hay quienes encuentran sugestivo el hecho de que esta formulación integre la prótasis de un condicional, y en razón de ello sugieren que el filósofo estaría recurriendo a una afirmación con la que los

---

<sup>426</sup> Al respecto, Ross (1936:508 *ad* 21-27) señala: “since art imitates nature (while it also completes it, 199<sup>a</sup>15), the study of art must conform to that of nature. But the study of an art involves the study to a certain extent both of form and matter: so therefore does the study of nature.” En tal sentido, el autor agrega a propósito de la línea 23 que es probable que el *méchri tou* califique al conocimiento de la materia, y si bien cualquier ciencia debería conocer completamente la forma o esencia de las cosas estudiadas por ella, en cambio respecto a la materia: “it should know the matter to the extent of knowing the proximate matter in which the form is to be embodied (as health in bile and phlegm) without needing to analyze the matter into *its* material constituents”.

oyentes/lectores estaban al parecer familiarizados,<sup>427</sup> o bien que se trataría de un lugar común.<sup>428</sup> Como veremos más adelante, efectivamente se trata de una idea difundida en la época, pero ello no se desprende del empleo aristotélico del condicional. Al incluir el principio TMP en una prótasis de condicional, Aristóteles no le confiere un carácter conjetural a su contenido, sino que -al igual que hace en *Protr.* B 14 respecto a ambos principios generativos- parece querer enfatizar la analogía que existe entre el conocimiento del artesano y aquel que es propio de la naturaleza.

#### *4.1.3. El principio TMP en Meteorológicas: la analogía (y la complementariedad) de los procedimientos técnicos de cocción y los procesos digestivos*

Al comienzo de *Meteorológicas* IV 1, Aristóteles presenta los principios constitutivos de los cuatro elementos, a saber, el calor y el frío -como factores activos-, y la humedad y la sequedad -como factores pasivos-. Según el filósofo, estos factores dan lugar a la generación, al cambio y a la destrucción. En *Mete.* IV 2, se ocupa de los efectos del calor y del frío en los cuerpos naturales,<sup>429</sup> y en el capítulo siguiente, describe los distintos procedimientos técnicos que se emplean en la cocción de los

---

<sup>427</sup> “Em *Phys.* II a sentença aparece duas vezes. E já na primeira se encontra antecipada por um “mas se”, ei dé (2, 194a 21-2). Tal introdução não seria muito condizente com a importância que normalmente é tributada à sentença. Aristóteles propõe-na como se fosse conhecida de seus ouvintes ou leitores. Pode-se pensar que se tratasse já de um lugar comum na época de Aristóteles. Tal idéia é formulada no *De Victu*, mas não se pode excluir que esse texto do *Corpus Hippocraticum* seja posterior. A sentença aparece também no *De Mundo* do Pseudo-Aristóteles, mas sua presença aí pode ser devida justamente a uma influência aristotélica.” Veloso (2004:269-70). *Las cursivas son mías.*

<sup>428</sup> Más adelante, me ocuparé de esta cuestión con detenimiento. Cfr. P. 202, ss.

<sup>429</sup> El efecto del calor produce la cocción (*pépsis*) cuyas especies son: el madurar (*pépanis*), el hervir (*hépsesis*) y el asar o grillar (*óptesis*) (*Mete.* 379 b 12). Por otra parte, las especies del frío son: la crudeza (*omótes*), el escaldar (*molúnsis*) y el quemar (*státeusis*) (379 b 13-14).

alimentos, y muestra la correspondencia que éstos guardan con los procesos digestivos que naturalmente se producen en el cuerpo.

“Ciertamente el grillar (*óptesis*) y el hervir (*hépsesis*) devienen por causa de la habilidad (*téchnēi*), pero -como decimos- existen de manera general las mismas formas también por naturaleza (*phúsei*). Pues la experiencia acaecida es semejante (*hómoia*), pero carece de nombre. La habilidad es análoga a la naturaleza (*mimētai gar he téchnē tēn phúsin*), porque también la digestión del alimento en el cuerpo (*he tēs trophēs en tōi sómati pépsis*) es semejante (*hómoia*) a la acción de hervir (*hepsései*). Pues, también resulta por el calor del cuerpo en lo húmedo y en lo caliente. Además, algunas indigestiones (*apepsíai*) son semejantes (*hómoiai*) a la acción de escaldar (*tēi molúnsei*).”

*Metē.* 381 b 3-9.

Mediante esta enunciación del principio TMP en *Metē.* 381 b 6, Aristóteles da cuenta de la analogía del ámbito de la técnica con el de la naturaleza en relación a estos procesos. De hecho, ilustra esta correspondencia a través de la semejanza (*hómoia*, 381b5) que existe entre el proceso digestivo en el cuerpo y la técnica del hervor. La acción de hervir -que en *Metē.* 380 b 13-16 es definida como la cocción por medio del

calor húmedo- es *semejante* (*homoía*) a la digestión del alimento, en la medida en que ésta deviene por causa del calor del cuerpo en lo húmedo y en lo caliente (381 b7-8). De igual modo, asegura que algunas clases de indigestiones son *semejantes* (*hómoiai*, 381b9) a la acción de escaldar. Los tres empleos de *hómoia* (346 b 5, 7 y 8) a lo largo del pasaje, revelan que lo que Aristóteles pretende establecer aquí es el paralelismo entre las diversas técnicas de cocción y los procesos digestivos en el cuerpo. Éste es atestiguado por la equivocidad que caracteriza al vocabulario empleado, así por ejemplo, el término griego *pépansis* puede referir tanto a la cocción de los alimentos, a la maduración de un fruto como a la digestión. Aunque la enunciación del principio TMP en este pasaje refiere a la analogía que guardan las técnicas de cocción respecto a los procesos digestivos en la naturaleza, cabe destacar también que ellas tienen como finalidad facilitar la digestión del alimento en el cuerpo y en este sentido, no sólo son análogas sino también complementarias a la naturaleza. De modo que, además de la expresa referencia a la analogía entre ambas, hay una implícita referencia al carácter complementario que las artes tienen respecto a los fines de la naturaleza.<sup>430</sup>

Las diversas enunciaciones del principio TMP, así como las frecuentes referencias en los tratados científicos a las analogías específicas de la naturaleza con el arte, y del arte con la naturaleza obligan a reconocer la importancia de este principio y su amplia significación en el *Corpus*. Como hemos visto a través del análisis precedente, este principio -especialmente según la formulación de *Phys.* II 8, de *Protr.* B 13 e incluso de

---

<sup>430</sup> En un sentido semejante se pronuncia Granger (1993:171-2), quien ante la pregunta sobre el significado de imitar y completar de la naturaleza remite a este pasaje de las *Meteorológicas*: “*Although Aristotle does not say that boiling and digestion have the same end, he may believe that they both prepare food, through analogous means, for the sake of nourishment.* Agriculture might be another example of imitation. Just as in nature, plants are brought to their maturity from their seeds through a sequence of stages for the sake of providing food for humans. But in agriculture plants are also brought to their maturity (and harvested) under the supervision of farmers. *Perhaps completion is the development by an art of the raw material provided by nature, so that the material may become suitable for the construction of artifacts.*” *Las cursivas son mías.*

*Mete.* IV 3- pone en evidencia la analogía (*mimēitai*) que existe entre el arte y la naturaleza como modos diversos del devenir, y fundamentalmente revela que las habilidades existen para ejecutar (*epitelei*) los fines de la naturaleza. El hombre en tanto que pertenece a la clase de animales que no recibe toda la naturaleza a través de sí mismo requiere de las habilidades para su desarrollo, y en definitiva para poder cumplir con su fin natural.<sup>431</sup> La agricultura, la medicina, la arquitectura, el arte poético y en definitiva, todas las habilidades viabilizan dicho desarrollo sea facilitándole al hombre los medios para su alimentación, sea procurándole su bienestar físico, sea ofreciéndole los instrumentos para la construcción de su hábitat, sea favoreciendo su educación a través de la adquisición de conocimientos. Como es ampliamente reconocido, las distintas formas de representación *artística* son el principal instrumento de comunicación del saber de la colectividad desde el período arcaico y constituyen el fundamento de toda la *paideía* griega.<sup>432</sup> Precisamente, el propio Aristóteles reconoce en la *Política* (1337 a 1-3) que éste es el propósito al que todo arte y educación apuntan: *pâsa gàr téchnē kai paideía tò prosleîpon bouletai tês phûseos anapleroûn*. Ahora bien, si tenemos en cuenta que la habilidad mimética es -según Aristóteles- la capacidad con la que la naturaleza lo ha dotado al hombre desde su nacimiento para la adquisición de los primeros conocimientos, y que los distintos géneros poéticos -en tanto que derivados de esta habilidad ingénita- posibilitan formas más elaboradas de aprendizaje, luego no es posible desconocer la significación que el principio TMP tiene cuando se aplica específicamente a este grupo de artes, aún cuando éste no sido formulado por el filósofo en relación a ellas.

---

<sup>431</sup> “The higher we ascend in the scale of being, the more does nature need assistance in carrying out her designs. Man, who is her highest creation, she brings into the world more helpless than any other animal, -unshod, unclad, unarmed...By means of the rational faculty of art, which nature has endowed him richly, he is able to come to her aid, and in ministering to his own necessities to fulfill her uncompleted purposes.” Butcher (1951:118). *Las cursivas son mías*.

<sup>432</sup> De Angeli (1988:38-41).

#### 4.2. Las referencias a la *phúsis* en la *Poética*

Hemos visto que Aristóteles en sus obras suele dar cuenta del paralelismo entre las artes y la naturaleza a través de analogías, en las que los ejemplos de las primeras sirven para iluminar las obras de la naturaleza.<sup>433</sup> Contrariamente, en la *Poética* puede observarse que el filósofo emplea analogías de naturaleza orgánica para ilustrar el arte particular del poeta.<sup>434</sup> La referencia a modelos orgánicos, así como la frecuente mención a los animales y fundamentalmente, el carácter connatural de la habilidad mimética son algunos de los indicios que revelan la importancia que tienen las alusiones -tanto tácitas como expresas- a la *phúsis* y a su vez, impulsan a evaluar su significación *dentro* y *fuera* de la obra.

En las consideraciones metodológicas preliminares de la *Poética*, Aristóteles propone comenzar la investigación a partir de las cosas primeras *conforme a la naturaleza* (*katà phúsin*, 1447 a 12). Asimismo, asegura que las dos causas que *engendraron* (*gennēsai*) a la poética son *naturales* (*phusikaí*, 1448 b 4-5). Sin duda, el vínculo conceptualmente más estrecho con la naturaleza está dado por el carácter connatural (*súmphuton*, 1448 b 5) que tiene la habilidad mimética en el hombre, y que lo diferencia de los demás *animales* (*tôn állon zóion*, 1448 b 7). Por otra parte, el filósofo ejemplifica el placer que en todos los hombres producen las imágenes apelando al hecho de que la observación de ciertas cosas resulta penosa, pero que se experimenta regocijo al contemplar las imágenes más exactas de las mismas, como es el caso de las figuras de las *fieras* más indignas y de los *cadáveres* (*theríon te morphàs tòn atimotátōn kai nekrōn*, 1448 b 12). Además, en la primera parte del trabajo vimos que a lo largo de la obra hay una visión orgánica tanto del surgimiento de la poesía como del posterior

---

<sup>433</sup> Cfr. P.183.

<sup>434</sup> Gallop (1990:145).

desarrollo de los géneros poéticos.<sup>435</sup> Así por ejemplo, en *Poet.* 1448 b 20-24 asegura que en los hombres la habilidad mimética, la armonía, y el ritmo son *conforme a la naturaleza (katà phúsin)* y entre ellos, los que *naturalmente han sido mejor dotados (hoi pepukótes)* avanzaron progresivamente partiendo de sus improvisaciones y de este modo, *engendraron (egénnesan)* a la poesía. En 1449 a 3-4 señala que los poetas se inclinaron hacia cada uno de los géneros *conforme a su propia naturaleza (katà tèn oikeían phúsin)*, e incluso asegura que fue la naturaleza misma la que encontró el metro adecuado a los diálogos (*autè hē phúsis tò oieíon métron eûre*, 1449 a 23-4). Conforme a esta perspectiva evolutiva de los géneros poéticos, el filósofo se pregunta si acaso la tragedia alcanzó o no su pleno desarrollo (*tò mèn oûn episkopeîn ei ára échei éde hē tragoidía toís eídesin hikanos è oú*, 1449 a 7-8), a lo cual responde afirmativamente cuando asegura que luego de muchos cambios, ésta se detuvo porque alcanzó su *propia naturaleza (epeì ésche tèn hautês phúsin*, 1449 a 14-15). Asimismo, emplea analogías zoológicas con el propósito de ilustrar el orden y la extensión que deben tener el *múthos* trágico y épico para ser bellos: así como en el orden de la *phúsis*, la magnitud de los seres bellos es la que los hace fácilmente visibles en su conjunto (un animal para ser hermoso (*kalòn zôion*) no puede ser demasiado pequeño porque su visión sería confusa, ni demasiado grande porque su unidad y totalidad escaparían a la percepción del espectador), de igual modo en el ámbito de la poética la magnitud adecuada para que el *múthos* trágico resulte bello es aquella que permite que éste sea fácilmente recordable (1450 b 34 - 51 a 4). En el caso de la epopeya asegura que la acción debe ser entera, completa, y debe organizarse según el orden de principio, medio y fin, para que *como un ser vivo único y entero (hosper zôion hèn hólon)*, produzca el placer que le es propio (1459 a 17-21). Por lo demás, en el resto de la obra hace otras alusiones menos directas

---

<sup>435</sup> Cfr. Pp. 51; 66-7.

a la naturaleza, *v.gr.* cuando detalla los seis elementos que conforman la trama afirma que el pensamiento y el carácter son las *causas naturales* de la acción (*péphuken aitia*, 1450 a 1), y cuando se refiere al límite adecuado a la acción trágica se apoya en la *naturaleza* de la misma para afirmar que éste es siempre el mayor (*ho dè kat' autèn tèn phúsin toû prágmatos hóros*, 1451 a 9). En sus consideraciones acerca de la elocución (*léxis*) y de sus recursos, asevera que la habilidad para construir metáforas no puede tomarse de otros y que es una *cualidad natural* (*euphuías*, 1459 a 7). Por último, más allá de las innumerables interpretaciones que se han dado acerca del significado que en *Poet.* 6 tiene la referencia a la catarsis (*kátharsis*),<sup>436</sup> cabe recordar que se trata de un término que proviene del campo de la investigación natural, más precisamente de la medicina puesto que originalmente alude a la purgación de los humores corporales, y que por analogía extendió su alcance semántico hacia la esfera de las emociones.<sup>437</sup>

Además de las referencias tácitas y expresas a la *phúsis*, cabe indicar también aquellos aspectos de la técnica poética que son análogos a la naturaleza. En cuanto a la correspondencia con el finalismo natural, en *Poet.* 1450 a 22-23 declara que el fin al que apunta la tragedia es la trama (*múthos*), y que éste es lo más importante de todo (*ho múthos télos tês tragoidías, tò dè télos mégiston hapánton*). Respecto al paralelismo con la estructura *hilemórfica* de la naturaleza, en el caso del arte poético también es la trama la que aporta la forma mientras que las restantes partes, *i.e.* pensamiento, carácter, elocución, canto y espectáculo, son los que proporcionan la materia.

<sup>436</sup> Halliwell (1998:350-6); García Yebra (1992:379-91); Golden (1969:145).

<sup>437</sup> Este término es frecuentemente empleado por Aristóteles en sus tratados naturales, *v.gr.* en *H.A.* 573 a -574 b; 582 b 1-30 y en *G.A.* 727 b 728 b, 774 a, etc. Además, en *Política* VIII emplea el término para referirse al efecto que en los oyentes producen determinados tipos de música. En su interpretación, Golden (1969:147-8) sostiene que existe una correspondencia entre la *mímesis* y la *kátharsis* como procesos de carácter cognitivo: "We have now concluded our argument that for both Plato and Aristotle *mimesis* is a learning process which reaches its natural climax in *katharsis*, a state of intellectual clarification." *Ibid.*, p.153.

Luego de atender a las diversas y numerosas formas en las que Aristóteles hace referencia a la naturaleza a lo largo de la *Poética*, cabe preguntar si acaso ellas son empleadas por el filósofo simplemente para ilustrar las características de la técnica poética, o si además comportan una significación teórica. Aunque se trata de una cuestión prácticamente ignorada por la literatura especializada,<sup>438</sup> sin embargo hay algunos autores que por diferentes razones destacan su relevancia. Así por ejemplo, al final del primer estudio de la *Metáfora Viva*, Ricoeur asegura que estas apariciones de la palabra *phúsis* “merecen ser observadas pues constituyen una red cerrada de alusiones fuera de la *Poética*”.<sup>439</sup> A su juicio, ellas revelan el carácter ineluctablemente referencial de la mimesis, lo cual no implica una sumisión del arte poético a la naturaleza sino antes bien, el “reinado” que ella ejerce sobre toda forma de producción.<sup>440</sup> A pesar de que la *phúsis* es la referencia última de la mimesis, las consideraciones sobre la composición del *mûthos* revelan el carácter creador que para Aristóteles tiene el arte poético. De hecho, la expresión “el arte imita a la naturaleza” evidencia -según el autor- la tensión que existe en el seno mismo de la idea aristotélica de mimesis, puesto que a la vez refiere a la conexión y a la diferenciación que existe entre el arte y la naturaleza.<sup>441</sup> Para Ricoeur las alusiones a la naturaleza atestiguadas a lo largo de la obra remiten fuera de ella más precisamente hacia la esfera de la metafísica, por cuanto que muestran que la función ontológica del discurso poético/metafórico no sólo es recordar que todo

---

<sup>438</sup> En sus trabajos sobre la relación entre el arte y la naturaleza en la antigüedad clásica, Close (1969:472; 1971:173) erróneamente señala que Aristóteles no desarrolla ninguna teoría sobre esta cuestión en la *Poética*.

<sup>439</sup> Según Ricoeur (1977:67 n. 68), este concepto no es tratado como tal en la obra, pero vuelve sin cesar como un concepto *operatorio*. *Las cursivas son mías*.

<sup>440</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>441</sup> Si bien es cierto que el principio TMP comporta como todo vínculo de semejanza y/o analogía a la vez, un discriminante y un conector, Ricoeur erróneamente circunscribe el uso del principio al ámbito de la poética, la que a su juicio ya habría conquistado en el pensamiento del filósofo su plena autonomía: “Aristóteles se ha impuesto no usar del concepto de imitación de la naturaleza más que dentro de los límites de una ciencia de la composición poética que ha conquistado su plena autonomía.” *Ibid.*, p. 70. Como hemos visto, esta fórmula es enunciada en distintas obras pero no en la *Poética*, en la que sólo puede hallarse la frecuente referencia a la naturaleza.

discurso pertenece al mundo, sino fundamentalmente actualizar lo real o dicho en los propios términos del autor, expresarlo *vivo*.<sup>442</sup> De manera más reciente, Virginia Aspe se ha apoyado en estas referencias así como en algunos pasajes de la *Física II* para sustentar su idea de que existe un sentido generativo de la mimesis en la *Poética*, además del tradicionalmente reconocido sentido cognoscitivo.<sup>443</sup> Aspe sostiene que la mimesis es una capacidad que a través de imágenes genera funciones análogas a la naturaleza, y que es capaz de trastocar el curso natural instaurando una lógica propia. Conforme a esta interpretación, la finalidad de la capacidad mimética no sólo es asemejar sino también generar nuevas visiones.<sup>444</sup> Aún cuando ambas lecturas identifican las analogías entre la técnica poética y la naturaleza que pueden hallarse a lo largo de la obra, ninguno de los dos autores (especialmente, la segunda) evalúan las consecuencias teóricas que a partir de tales alusiones pueden inferirse para las artes miméticas en el seno mismo del pensamiento aristotélico, ni tampoco intentan vincularlas al principio TMP, lo cual procuro elucidar a continuación.<sup>445</sup>

---

<sup>442</sup> “Pero la *mimêsis* no significa solamente que todo discurso *es* del mundo. No preserva solamente la función *referencial* del discurso poético. En tanto que *mimêsis phuseôs*, liga esta función referencial a la revelación de lo Real como Acto. La función del concepto de *phusis*, en la expresión *mimêsis phuseôs*, es servir como index para esta dimensión de la realidad que no pasa en la simple descripción de aquello que allí está dado. Presentar a los hombres *como haciendo* y a todas las cosas *como en acto*, tal podría ser bien la función *ontológica* del discurso metafórico. En él, toda potencialidad dormida de existencia aparece *como* naciente, toda capacidad latente de acción como *efectiva*. La expresión *viva* es aquello que dice la existencia *viva*.” *Ibid.* p.71.

<sup>443</sup> Aspe (2005:201, 208 *passim*).

<sup>444</sup> Si bien es cierto que Aspe identifica algunos (aunque no todos) pasajes de la obra en los que se revela la analogía entre la *téchne* poética y la naturaleza, sin embargo su interpretación de la mimesis aristotélica no parece en modo alguno plausible por varias razones y principalmente, por la falta de precisión en su argumentación. Así por ejemplo, presenta una muy imprecisa reconstrucción de la interpretación propuesta por Aubenque de la mimesis aristotélica, confusamente se refiere a categorías extra-lógicas en la *Poética*, sostiene que las peripecias trágicas representan una inversión de la causalidad natural, e identifica a la mimesis artística con un silogismo práctico. Cfr. la réplica que respecto a esto último le hace Ross (2005:237).

<sup>445</sup> Ricoeur (1977:69) contraponen el uso temático de la fórmula “el arte imita a la naturaleza” al uso operatorio de *phusis* en la *Poética*, y asegura que éste último no puede prevalecer a aquél. Como se sabe la perspectiva hermenéutica del autor se centra aquí en la construcción de una teoría de la metáfora y no en una consideración general de la mimesis aristotélica, la cual para los fines del autor ocupa un lugar subsidiario. De ahí que más que oponer ambos usos como él propone, sin duda parece más apropiado considerar la continuidad que hay entre ellos en el pensamiento de Aristóteles.

#### 4.3. *Las artes miméticas son análogas y complementarias a la naturaleza*

La reticencia de la crítica contemporánea a considerar la vinculación que en el pensamiento de Aristóteles existe entre las artes miméticas y la naturaleza puede entenderse como un intento por eludir la tradicional interpretación realista conforme a la cual, dichas artes estarían constreñidas a duplicar la realidad y sobre todo, a deshacerse de la fuerte impronta de la tradición cultural iniciada en la Antigüedad tardía. Probablemente, aquello a lo que los críticos temen es a que este grupo de artes pierda su singularidad como técnica cuyo objeto son las acciones humanas. Sin embargo, hemos visto que las diversas alusiones a la naturaleza atestiguadas en la *Poética* desmienten los intentos por desvincular a las artes miméticas de la *phúsis* pues, si bien es cierto que como en el resto de las obras del filósofo dichas alusiones tienen un valor ejemplar, también ponen de manifiesto que este grupo de artes *se originan en y son parte* de la naturaleza, lo cual se evidencia en aquellas referencias que destacan el carácter connatural de la habilidad mimética, la armonía y el ritmo. Además, éstas a su vez revelan que es absurdo cuestionar la aplicación del principio TMP al caso particular de las artes miméticas, en la medida en que legítimamente ese principio se aplica a todas y cada una de las habilidades.<sup>446</sup> Al igual que las restantes artes, las miméticas son *análogas (mimeítai)* a la estructura teleológica e *hilemórfica* de la naturaleza. Asimismo, en cuanto que son formas de aprendizaje y de educación de los ciudadanos y de los habitantes de la *pólis* son complementarias a la naturaleza, en la medida en que *ejecutan (epiteleî)* el desarrollo de la capacidad cognitiva innata con que ésta ha dotado al hombre. Es sumamente importante reconocer y destacar el carácter complementario de las artes miméticas, gracias al cual se puede entender el lugar destacado que ellas

---

<sup>446</sup> *Contra* Halliwell (2002; 1999b; 1998).

ocupan en el pensamiento del filósofo. En este sentido, es preciso subrayar que desde las formas más elementales de la mímica hasta las más elevadas de la música y de la producción trágica, permiten que todos los hombres -desde los más cultos hasta los más bajos- participen sea como espectadores sea como hacedores de una actividad productiva que no apunta a la necesidad sino al placer (*Met.* 980 b 20-21). Además, dado que los ciudadanos no deben intervenir -según Aristóteles- como hacedores sino sólo como espectadores u oyentes de tales artes, ciertamente puede afirmarse que ellas de algún modo anticipan la actividad humana más alta y más propia para la que únicamente están destinados un grupo selecto de ciudadanos, a saber, la contemplación. En definitiva, no es posible -como paradigmáticamente propone Halliwell, entre los críticos contemporáneos- desvincular al principio TMP enunciado fuera de la *Poética* de la comprensión de la habilidad mimética y de las artes miméticas allí tratadas pues, aún cuando Aristóteles no hubiera empleado el vocabulario mimético en su formulación, de igual modo valdrían estas consideraciones para las artes miméticas en la medida en que el carácter complementario de las mismas con respecto a la naturaleza no depende del uso de dicho vocabulario. El hecho de reconocer y de subrayar la vinculación que las artes miméticas necesariamente tienen con la dimensión natural en la cual se originan y a su vez, subsumirlas bajo ese principio general no pone en riesgo su especificidad *práctica*, i.e. en cuanto que versan sobre las acciones humanas.<sup>447</sup> De modo que no es correcto afirmar que en el pensamiento del filósofo hay dos clases de mimesis, a saber, una aplicable al ámbito de la filosofía de la naturaleza, y otra a la poética, puesto que como hemos visto a lo largo de la presente indagación, el vocabulario mimético tiene un amplio espectro semántico en el *Corpus*, y que independientemente de la esfera donde se emplee y de si ella comporta o no cierta intencionalidad, éste *siempre* remite a

---

<sup>447</sup> *Contra Bien* (1964).

formas más o menos laxas de semejanza, de correspondencia o incluso, de analogía. En conclusión, debido a que la habilidad mimética y las artes que derivan de ella posibilitan el noble ejercicio del ocio puede decirse que ellas prefiguran la actividad teórica y que en este sentido, constituyen una aproximación *infinita* hacia el fin que la naturaleza ha establecido para el hombre.<sup>448</sup>

#### 4.4. Breve historia sobre la génesis y el desarrollo histórico del principio TMP

La familiaridad y la recurrencia con la que Aristóteles se refiere al principio TMP sugieren que el filósofo está haciendo alusión a una idea ampliamente difundida en su época.<sup>449</sup> De hecho, hay quienes aseguran que Demócrito e Hipócrates son los padres de esta teoría.<sup>450</sup> Sin embargo, esto no parece ser fácilmente demostrable, puesto que todos los intentos por reconstruir la prehistoria de este principio se apoyan en pasajes cuya datación y en algunos casos, cuya autenticidad resulta muy incierta. A pesar de ello, no es posible soslayar la consideración de los mismos por cuanto que resultan significativos para comprender el origen y la historia *efectual* de este precepto, que a partir del Renacimiento se constituyó en axioma de la reflexión filosófica acerca del arte así como de la producción artística.

En el siglo V a.C. estaban difundidas en Grecia teorías evolutivas sobre la cultura y la sociedad humana, conforme a las cuales las artes o las habilidades (*téchnai*) habrían surgido como resultado de la necesidad, y como forma de lograr cierto dominio

---

<sup>448</sup> A partir de su interpretación metafísica de la fórmula TMP y de la definición de la poética como *mímesis práxeos*, Aubenque (1974:482) asegura que la producción humana al imitar y al perfeccionar a la naturaleza la hace casi necesaria y al llevar al hombre hacia su vocación contemplativa es un correctivo de su escisión, “una aproximación infinita al ocio, la paz, al unidad”.

<sup>449</sup> Cfr. P. 191 n. 431.

<sup>450</sup> Düring (1961:187 *ad* 13).

frente a la fortuna (*túche*).<sup>451</sup> En efecto, la necesidad de supervivencia habría determinado el surgimiento de los primeros rudimentos de vida social, los cuales paulatinamente evolucionaron hacia formas superiores de organización.<sup>452</sup> Demócrito es uno de los filósofos que adhiere a esta concepción evolucionista de la cultura como hija de la necesidad, y en conformidad con ella sostiene que las habilidades humanas (*téchnai*) se originan en la naturaleza (*phúsis*), en tanto que ellas son imitaciones de las destrezas de los animales.

“De manera verosímil al aprender (*epì tōi manthánein*) somos bufones (*geloíoi*) de los animales que son dignos de respeto, pues Demócrito demuestra que hemos devenido alumnos (*mathetàs*) de éstos en las cosas más importantes (*en toís mégistois*): de la araña en el tejer y el zurcir, de la golondrina en la construcción, y de los melodiosos cisne y ruiseñor, en el canto, conforme a la imitación (*katà mímesin*).” *De sollertia animalium* 20, 974 A 6-10.<sup>453</sup>

Este testimonio de Plutarco revela la importancia que Demócrito le atribuye a las artes o habilidades humanas ya que las califica como las cosas más importantes (*en toís*

---

<sup>451</sup> Nussbaum (1995:137-8).

<sup>452</sup> Guthrie (1991:480) asegura que esta concepción puede hallarse “idéntica en sus líneas generales y en muchos de los detalles, en Esquilo, en Eurípides, en Critias, en Protágoras, en el hipocrático *Sobre la medicina antigua* y en la fuente, evidentemente del siglo V, de la prehistoria que aparece en Diodoro I, 8.”

<sup>453</sup> Diels-Kranz (1952:173 *ad frag.*154); Cherniss-Helmbold (1957:406-7 *ad* 20).

*mégistois*). Asimismo, muestra que las *téchnai* tienen un origen doblemente natural pues, no sólo surgen para satisfacer necesidades connaturales del hombre (la vestimenta, el hábitat y el canto significativamente son puestos en un mismo nivel), sino que además imitan las destrezas ingénitas de otros animales.<sup>454</sup> El modo en que las habilidades son sucesivamente presentadas sugiere que el *katà mímesin* refiere sólo a la última de ellas, pero aún en ese caso resulta manifiesto el hecho de que todas las habilidades humanas son aprendidas de los animales mediante la imitación de sus comportamientos.<sup>455</sup> Como se ha dicho, uno de los aspectos importantes de este pasaje reside en que la *mímesis* es entendida como aprendizaje (*máthesis*).<sup>456</sup> Algunos intérpretes aseguran que es preciso distinguir este pasaje de la formulación aristotélica del principio TMP. Más aún, Halliwell sostiene que cuando el Estagirita asegura en su *Historia de los Animales* (612 b 18-22) que: “En términos generales, pueden observarse en la vida de los demás animales muchas analogías/ semejanzas (*mimémata*) con la vida humana”, parece querer corregir esta concepción de las *téchnai* como emulaciones de los animales, ya que habla de analogías o de semejanzas, pero no de imitaciones.<sup>457</sup> Si bien es cierto que este empleo de *mimémata* debe ser comprendido como una analogía en el marco de la concepción biológica aristotélica de la *scala naturae*, de ello no puede inferirse el hecho de que Aristóteles pretenda hacerle una corrección al filósofo atomista.<sup>458</sup> La comparación de los comportamientos humanos y animales, y la alusión a

<sup>454</sup> Según el testimonio de Filodemo, para Demócrito (fr.144 DK) la música era un arte reciente porque no surgió de la necesidad, sino de la abundancia ya existente. Cfr. Poratti *et. al* (1986:358-9 n. 283).

<sup>455</sup> Else (1958:83) sostiene que sólo en el caso del canto se podría hablar de similitud (*mimesis*) entre la destreza de un animal y una habilidad humana, mientras que en los otros dos ejemplos (*i.e.* tejer, zurcir y construir) se trataría de una analogía: “Bird song and song are genuinely similar processes, physiologically and psychologically, on both the producing and the receiving (listening) side while nest building and house building are only *analogous* ones.”

<sup>456</sup> “Stellen wir das Demokritizitat bei Plutarco *De sollert. anim.* 20, p. 974a, an die Spitze, weil es zugleich *Mimesis* als *máthesis* umfaßt”. Koller (1954:58).

<sup>457</sup> Halliwell (2002:154 n.5).

<sup>458</sup> Kugiumutzakis (1998:83) asegura que en el pasaje de Demócrito está presente la idea de la imitación de los comportamientos entre especies y a su juicio, ésta es una actividad creativa e intencional de reproducción, de complementación y de perfección de un modelo: “It is an inventive re-creation of a new human product (e.g. house), the model of which can be found in nature (a swallow’s nest).”

la construcción del nido de la golondrina son los únicos indicios que vinculan a este pasaje con el fragmento de Demócrito (154 DK). No obstante, entiendo que éste puede ser considerado como un antecedente significativo de la concepción aristotélica puesto que anticipa de manera rudimentaria la idea de la raigambre natural de las *téchnai*, y la correspondencia entre el arte y la naturaleza.<sup>459</sup>

A pesar de que es imposible decir de manera exacta cuándo o de qué fuente precisa surgieron las generalizaciones acerca de la relación entre el arte y la naturaleza, se sabe que ellas también circulaban en las escuelas de medicina. En el *De victu* I (X-XXIV) -tratado dedicado a la nutrición que está incorporado al *Corpus Hipocrático* pero que al parecer no fue escrito por Hipócrates, y cuya composición se sitúa aproximadamente hacia el año 400 a.C.-<sup>460</sup> se afirma que las diversas *téchnai*, *v.gr.* la adivinación, la carpintería, la construcción, la escultura, la música, la gramática y hasta la fabricación de canastos imitan a la naturaleza humana y que a su vez, ésta imita al fuego cósmico.<sup>461</sup> Como advierte Close, esta clase de generalizaciones es uno de los varios lugares comunes del discurso ilustrado de los siglos V al IV a.C.<sup>462</sup> Cabe recordar que la antinomia entre lo natural y lo convencional, *i.e.* entre *phúsis* y *nómos*, es uno de los tópicos centrales de las discusiones sofísticas. Por su parte, Platón en sus diálogos

---

Kugiumutzakis pretende establecer una continuidad entre Demócrito y Aristóteles. A mi entender, esta interpretación así como la de Halliwell pecan por exceso en la medida en que la primera intenta establecer una plena continuidad entre ambos, mientras que la segunda propone una completa distinción.

<sup>459</sup> Cabe consignar también que Jenofonte en sus *Memorabilia* III 10 -que datan de mediados del siglo IV a. C.- introduce en el marco de un hipotético diálogo entre Sócrates y el pintor Parrasio la idea de la imitación del carácter. Sócrates le demuestra a éste que no sólo aquello que es visible es imitable sino que también el carácter del alma puede ser representado, *i.e.* la nobleza, la dignidad, la vileza y el servilismo, la prudencia y la inteligencia, la insolencia y la vulgaridad. Koller (1954:62) sustenta en este pasaje su doctrina de la expresión (*Ausdrucklehre*), la que a su juicio se habría originado en el movimiento del cuerpo y en el baile. Cfr. Halliwell (2002:15 n.35).

<sup>460</sup> Jones (1953:xxxviii-xlvi).

<sup>461</sup> Halliwell (2002:15 n.34; 121 n.11; 153 n.5); Kugiumutzakis (1998:82-3); Koller (1954:58-63).

<sup>462</sup> Close (1969:468, *passim*) realiza un detallado rastreo de los lugares comunes que sobre la relación entre el arte y la naturaleza circulaban en la Antigüedad clásica y que tuvieron una influencia seminal en la Edad Media y en el Renacimiento. El autor presenta estas nociones en el siguiente orden numérico: 1. el arte imita a la naturaleza; 2. el arte complementa o perfecciona a la naturaleza; 3. el arte está basado en la experiencia o estudio de la naturaleza; 4. el arte y la naturaleza en la teoría educacional; 5. el arte hace uso del material de la naturaleza; 6. el arte tiene sus comienzos en la naturaleza; 7. el arte es inferior a la naturaleza; 8. la naturaleza es un artista.

hace varias alusiones a la relación de las *téchnai* con la *phúsis*. A diferencia de sus predecesores materialistas (*Leyes* 889 c-d) y de su principal discípulo, reconoce la anterioridad absoluta del arte frente a la naturaleza (*Leyes* 892 b 6-8), en la medida en que considera que ésta es el producto de un arte divino (*theíai téchnei*, *Sofista* 265 e 3). Contradiendo una prolongada tradición interpretativa, algunos estudiosos atribuyen a Platón el origen del principio TMP e incluso aseguran que éste originariamente tendría una función destructiva respecto a las artes miméticas.<sup>463</sup> Pero teniendo en cuenta el carácter demiúrgico de la concepción platónica de la naturaleza, no parece adecuado remontar a él los orígenes de dicha teoría. Sin duda, es en Aristóteles en quien por primera vez se encuentra la formulación expresa del principio y aunque se inspira en las ideas que sobre esta cuestión circulaban en su época, las integra en el marco de su concepción teleológica de la naturaleza.<sup>464</sup> A pesar de que el Estagirita frecuentemente emplea las analogías técnicas para ilustrar el proceder de ésta, ello no supone como en el caso de Platón la postulación de un carácter demiúrgico universal, ni tampoco -como se suele afirmar- una subrepticia tecnificación de la naturaleza en la medida en que ésta responde a una finalidad inmanente.<sup>465</sup>

---

<sup>463</sup> Apoyándose en los pasajes de *Leyes* X, *República* X, y *Sofista* 265 e, Close (1971:169) asegura que sólo Platón puede ser visto como la única autoridad en la antigüedad que vincula este principio a las artes miméticas. Por parte, Bien (1964) asegura que el origen del teorema de la imitación de la naturaleza es platónico y no aristotélico, y que su función primigenia debe ser comprendida en el marco del rol destructivo del arte en el contexto político educativo de la *República*.

<sup>464</sup> A juicio de Mansion (1946:257 n.16), la exposición de Aristóteles tiene una forma poco rigurosa y no parece sobrepasar las consideraciones populares de la finalidad de los órganos del cuerpo. Sin embargo, esto no parece ser cierto pues, al igual que en el resto de su filosofía el Estagirita suele tomar como punto de partida las opiniones comunes compartidas por la mayoría de sus coetáneos sometiéndolas luego a su propia elaboración filosófica.

<sup>465</sup> No hay acuerdo en la literatura especializada respecto a la consideración que existe en Platón y en Aristóteles en cuanto a la relación *téchne-phúsis*. Close (1971:175 n.41) erróneamente intenta establecer una continuidad entre ambos filósofos y de hecho, asegura que Aristóteles repite de manera explícita e implícita algunas generalizaciones comunes y distinciones hechas por Platón, sin modificarlas sustancialmente. Por su parte, Mansion (1946:197 n.6; 229-30 n. 7 y 8) señala que no hay un verdadero paralelismo en el uso hecho por Platón y Aristóteles de la relación arte-naturaleza para explicar el devenir natural pues, el primero le otorga una significación metafísica, mientras que el segundo mantiene sus consideraciones relativas al arte en el plano puramente humano y emplea la analogía entre ambos con un propósito pedagógico. En razón de ello, Mansion asegura que el alcance doctrinal de dicha relación en el *Corpus Aristotelicum* es mucho más limitado que en Platón. A mi juicio, Solmsen (1963:495) es quien mejor parece haber comprendido la singularidad del pensamiento aristotélico sobre esta cuestión: "Nature

#### 4.4.1. La comprensión “artística” del principio

En la primera parte de este capítulo, hemos visto que en las distintas formulaciones del principio TMP Aristóteles no hace ninguna alusión especial a las artes miméticas, sino que de manera general refiere al carácter complementario y analógico que *todas* las artes tienen respecto a la naturaleza. Pese a ello, son varios los testimonios que revelan que de manera temprana y quizás en el seno mismo de la tradición peripatética el principio se aplicó de manera exclusiva a las artes miméticas, y que esta clase de interpretación devino un lugar común a partir de la Antigüedad tardía.<sup>466</sup> Así por ejemplo, en el *De mundo* (396 b 7-20) -tratado que erróneamente fue atribuido a Aristóteles, pero cuya fecha de redacción es probablemente el siglo I a.C. o según ciertos autores, el I o II d.C.- se afirma que las *téchnai* imitan a la naturaleza porque al igual que ésta producen la armonía a partir de los contrarios.<sup>467</sup> El desconocido autor del tratado ejemplifica dicha oposición a través de la combinación de los colores, *i.e.* blanco y negro, amarillo y rojo, en el caso de la pintura, de las notas, *i.e.* graves y agudas, largas y breves, en el caso de la música, y de las letras, *i.e.* vocales y consonantes, en el caso de la gramática.<sup>468</sup> Pero sin duda, el testimonio más significativo de la temprana interpretación artística del principio TMP es la anécdota que relata Plinio, *el viejo* en su *Historia Naturalis* -obra que data del siglo I de la era común y que fue una de las más difundidas durante el Renacimiento-. Plinio toma el

---

cannot go through the phase of intellectual analysis, *Aristotle has not endowed it with a mind or consciousness, nor does he ever in his biological treatises present physis as performing a reasoning process comparable to those of the Platonic Demiurge...* Aristotle has inherited the craftsmanship scheme from the Academy and that in the sober, scientific medium of his treatises there was no place for symbols or mythical figures...*In the history of teleology Aristotle's physis, which works toward its ends without being an intellect or having intellectual characteristics, may be regarded as an episode between two systems in which purposeful operation is, as we should expect, associated with intelligence and supreme knowledge.*” *Las cursivas son mías.*

<sup>466</sup> Close (1971:169 n.16).

<sup>467</sup> Close (1969:468 n.4, 472); (1971:172 n. 31).

<sup>468</sup> Tanto el pasaje de *De victu* como el de *De Mundo* parecen por su estilo escritos por Heráclito, sin embargo no puede atribuirse a él la autoría de ninguno de estos pasajes.

reporte del erudito, historiador y biógrafo peripatético Duris de Samos (*fl.* 300 a.C.), quien a su vez, se apoya en el testimonio de quien fuera el escultor favorito de Alejandro Magno, *i.e.* Lisipo de Sicione. Se sabe que éste originalmente era un trabajador del bronce y que fue impulsado a aventurarse en el arte de la estatuaría gracias a una respuesta del pintor Eupompus (s. IV a.C.), quien al ser interrogado respecto a cuál de sus predecesores tomaba como modelo, respondió señalando a un grupo de hombres: “hay que imitar a la naturaleza misma y no a un artista” (*naturam ipsam, non artificem, imitandam, NH XXXIV 61*).<sup>469</sup> En el encuentro ficticio entre Lisipo y Eupompus hay una alusión tácita a la disputa existente entre dos escuelas de bronceístas,<sup>470</sup> a saber: entre aquellos que como Policlete preconizan un canon teórico, y quienes como Lisipo aspiran a una forma *relativa* de realismo, puesto que pretenden ser fieles a la apariencia de las cosas.<sup>471</sup> La respuesta de Eupompus puede ser entendida ora como derivación artística -y más precisamente pictórica del principio aristotélico- ora vincularse a la teoría platónica de la *mimesis* como imitación de las apariencias.<sup>472</sup> Pero en cualquiera de los dos casos, ambas perspectivas de la representación artística se contraponen al precepto retórico por entonces vigente de la imitación de los

<sup>469</sup> El libro XXXIV de la *NH* de Plinio (23-79 d.C) al igual que los dos siguientes son especialmente conocidos por la reseña que ofrecen acerca de la historia del arte antiguo. Cfr. Le Bonniec (1953:14).

<sup>470</sup> Desde una perspectiva cronológica, el encuentro entre Eupompus (contemporáneo de Zeuxis) y Lisipo de Sicione (contemporáneo de Alejandro Magno) es posible. No obstante, esta anécdota parece tener un carácter artificioso. Este recurso solía tener como finalidad establecer relaciones ficticias y en algunos casos, cronológicamente imposibles entre personalidades eminentes de dos generaciones sucesivas. Le Bonniec (1953:56, 230 *ad* § 61 n. 2).

<sup>471</sup> Sólo en *NH*. XXXV se explicita el sentido en el que debe ser comprendido el realismo de Lisipo, que es el principal representante de esta escuela de bronceístas: “los antiguos representaban a los hombres tal como son, él tal como parecen ser.” Para Le Bonniec (1953:230 *ad* § 61 n. 3), no tiene sentido unir esta frase a ciertos lugares comunes de la crítica literaria que oponen a los escritores que representan los hombres tal como son con aquellos que los representan tal como deberían ser. Mientras que Policlete considera a los seres como realidades mensurables y racionales, Lisipo los trata como apariencias sensibles “le véritable réalisme consiste, non pas à reproduire les objets tels qu’ils sont théoriquement, mais tels qu’ils semblent être à la vue... En somme Lysippe «s’écarter de la vérité absolue qui le conduisait à une fausse apparence des objets et introduisit la vérité relative qui donnait à ses ouvrages l’aspect de la nature elle-même». C’est en ce sens qu’il se montrait fidèle à la doctrine d’Eupompus (§ 61) et que les Anciens pouvaient lui reconnaître le mérite de s’être approché très près de la vérité »”. En definitiva, el realismo de Lisipo tiene un carácter relativo y no absoluto. Por esta razón, para Le Bonniec (1953:235 *ad* § 65 n. 6) los nuevos métodos del escultor parecen relacionarse a las teorías artísticas de Platón, en particular con la teoría de la *mimesis* presentada en *Sofista* 235 a.

<sup>472</sup> Halliwell (2002:352-3 n.18).

predecesores. Por otra parte, el origen peripatético de la fuente permite suponer que la interpretación pictórica de la formulación aristotélica habría sido efectuada en la propia escuela de Aristóteles, no mucho después de su muerte o incluso durante su vida. En suma, la relevancia de esta anécdota reside no sólo en el hecho de que es uno de los casos más antiguos de interpretación del principio de la imitación de la naturaleza como un precepto del arte mimético sino fundamentalmente en su rica ambigüedad, la cual prefigura la compleja e intrincada historia posterior del principio. Asimismo, entre los testimonios que atestiguan la aplicación del principio TMP a las artes miméticas cabe consignar los comentarios a la *Física* de Juan Filopón (*fl.* 530) y Simplicio (*fl.* 527-565) -ambos discípulos de Ammonio- quienes apelan a la pintura y a las artes plásticas para ilustrar la afirmación de *Phys.* 199 a 16-17.

Durante la Edad Media el principio aristotélico circuló como precepto de las habilidades no artísticas. En la tradición escolástica, el mismo fue interpretado en dos niveles, a saber, como imitación de la *natura naturans* o bien de la *natura naturata*.<sup>473</sup> El advenimiento del Renacimiento en Italia marca el inicio de un período en el que surge un nuevo interés en el estudio de la naturaleza, el cual abarca todas las esferas del pensamiento y en particular, de la producción artística. Como hemos visto anteriormente, la cuestión de hasta qué punto el arte puede de algún modo ayudar o incluso superar a la naturaleza se constituyó en uno de los temas centrales de los comentarios renacentistas a la *Física*.<sup>474</sup> En conformidad con el predominio del espíritu artístico que caracterizó a esta época, el concepto de la *imitazione della natura* se convirtió en la idea rectora de la teoría artística siendo en la pintura en donde alcanzó su desarrollo más prominente.<sup>475</sup> Sin embargo, no se trata de un concepto unívoco ya que lejos de hallar unidad, él fue empleado en la teoría y en la práctica *como corte de*

---

<sup>473</sup> Mikkeli (2002:117).

<sup>474</sup> Cfr. P.179.

<sup>475</sup> Carapetyan (1948:47-9).

*apelaciones de quienes adherían a perspectivas contrastantes.*<sup>476</sup> En virtud de ello, puede entenderse el hecho de que la comprensión de este principio transitó desde el naturalismo realista hasta el idealismo metafísico.<sup>477</sup> A través de las interpretaciones más diversas, el principio continuó siendo durante los siglos XVII y XVIII lema de la producción y la reflexión artística en Inglaterra, Francia y Alemania. Múltiples factores provocaron que durante la modernidad se produjera un paulatino proceso de desencantamiento y desacralización de la naturaleza que derivó en su expulsión del ámbito estético.<sup>478</sup> Dicho proceso condujo a la comprensión decimonónica del arte como anti-*phúsis*, la cual se encuentra representada de manera paradigmática en la novela *Au rebours* (1884) de J.-K. Huysmans. En el manifiesto esteticista de Oscar Wilde titulado *The Decay of Lying* (1891) se puede observar que el eje del repudio a las concepciones naturalistas del arte se concentró en la figura de Aristóteles y particularmente, en su principio de la imitación de la naturaleza.<sup>479</sup> Pero en realidad, estas objeciones remiten a la prolongada y compleja historia cultural a la que este principio dio lugar. Además, la inversión programática del mismo muestra su propia

---

<sup>476</sup> “Indeed, far from finding a unity in theory and practice of the idea of imitation of nature, we find that the idea is even used as a court of appeal by the upholders of contrasting views, as, for example, by the exponents of diatonicism and of chromaticism, or by the polyphonists, the homophonists, and the monodists.” *Ibid.* p.52. *Las cursivas son mías.*

<sup>477</sup> Panosfky (1980:45).

<sup>478</sup> Jauss (1995:105-10) asegura que la ruptura del paradigma de la imitación de la naturaleza se produjo con el advenimiento de la estética de la modernidad, la cual comienza a gestarse con el fracaso de la revolución política de 1789 que impulsó a los filósofos del Idealismo alemán a refugiarse en la estética. Mediante la sacralización de la naturaleza se intenta evitar el pesimismo histórico al que condujo la Revolución Francesa. De este modo, se procura salvar a la historia -que ya no puede salvarse a sí misma- mediante una fuerza salvadora más fuerte, a saber, la razón inconsciente de la naturaleza. No obstante, paulatinamente se empezó a tomar conciencia de la contradicción que implica concebir a la naturaleza como objeto de ciencia y como compendio de belleza y sublimidad. El reconocimiento de la tosca y necesaria auto-reproducción de la *natura naturans* acorde al predominio epistemológico del paradigma darwinista son las condiciones que posibilitan la determinación moderna del arte como anti-*phúsis*. Tras la frustración de la esperanza romántica de la vuelta hacia la naturaleza, finalmente la naturaleza fue expulsada del ámbito de la estética.

<sup>479</sup> “Sé por experiencia que mientras más estudiamos el Arte menos importa la Naturaleza. Lo que el Arte realmente nos revela es la falta de plan de la Naturaleza, sus curiosas crudezas, su extraordinaria monotonía y su condición absolutamente inacabada. La Naturaleza tiene buenas intenciones, por supuesto; pero, como dijo Aristóteles, no puede llevarlas a cabo.” Wilde (1945:10). *Las cursivas son mías.*

dependencia con la tradición *mimeticista*.<sup>480</sup> Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX delimitan la *definitiva* caducidad de este axioma estético no tanto por su programática negación de la mimesis -entendida en el sentido naturalista de copia o réplica de la realidad-<sup>481</sup> sino más bien por la drástica subversión del vínculo entre el arte y la realidad que proponen los diversos movimientos.<sup>482</sup> La ruptura del paradigma de la imitación de la naturaleza plantea el desafío de construir nuevos lenguajes estéticos privados del carácter vinculante y ejemplar de la naturaleza, lo cual pone al descubierto la arbitrariedad de los productos del hacer humano.<sup>483</sup>

Este breve y fragmentario recorrido a través de la historia del principio *estético* de la imitación de la naturaleza muestra que dicha historia se inicia en el siglo IV antes de la era común, al parecer entre los propios discípulos de Aristóteles, y que en cierto sentido culmina a fines del siglo XIX. A través de sus más diversas apropiaciones y desapropiaciones, puede decirse que el principio TMP está de algún modo presente en todas las teorías del arte ya sean miméticas, pragmáticas, expresivas e incluso objetivas.<sup>484</sup> A pesar del lugar canónico y de las innumerables glosas, paráfrasis y citas a las que éste dio lugar, su comprensión aún hoy sigue siendo evasiva y fragmentaria.

Múltiples son las razones que explican la prolongada pervivencia de dicho principio

---

<sup>480</sup> “Far from constituting the *ne plus ultra* of antimimeticism, actually echoes an ancient notion and, in Wilde’s usage, does not so much negate *mimesis* as displace its purpose onto the artlike fashioning of life itself.” Halliwell (2002:369).

<sup>481</sup> Subirats (1989:175).

<sup>482</sup> El repudio vanguardista a la mimesis va más allá de la negación estilística de toda la tradición figurativa precedente, sino que es en realidad el síntoma más nítido y evidente del problema medular que atraviesa a las vanguardias en su conjunto, esto es, la relación entre el arte y la realidad. A pesar de la desconcertante diversidad que caracteriza a los distintos movimientos, lo que se procura en todos los casos y de maneras diversas incluso antitéticas, es establecer la continuidad entre el arte y la vida, quebrar la autonomía moderna del arte con la consecuente pérdida de su función social y de restituirla a la praxis vital. Sea que el arte se comprometa con la realidad histórica (*v.gr.* la escuela de la Bauhaus, Maiakovski y su grupo), sea que se extirpe al arte del mundo extra-artístico y de sus intereses prácticos (*v.gr.* el suprematismo), sea que se sustituya a la realidad objetiva por un nuevo orden abstracto (*v.gr.* Kandinsky, Mondrian), sea que se ironice figurativamente sobre el carácter ilusorio y la opacidad del arte (*v.gr.* Magritte), la realidad es objeto de transfiguración, de sustitución, de construcción y aún de negación, pero en ningún caso de *reduplicación*. Cfr. Bürger (1987:165); Hobsbawm (1999:45); Tomás (2005:279-84); De Micheli (1979).

<sup>483</sup> Blumenberg (1999: 113) señala que la violenta acentuación de lo constructivo y auténtico de la obra de arte que caracteriza a las vanguardias representa sólo una etapa de transición.

<sup>484</sup> Sigo aquí la clasificación de las teorías del arte propuesta por Abrams (1962:13-49).

como precepto artístico a lo largo de la historia del arte occidental. Para explicar esta continuidad, los intérpretes apelan a distintos tipos de razones filosóficas, así por ejemplo: hay quienes refieren al descubrimiento metafísico de la capacidad creadora del hombre,<sup>485</sup> o quienes se apoyan en el desarrollo histórico conceptual de la relación sujeto-objeto,<sup>486</sup> incluso algunos niegan su importancia en la comprensión de la idea de mimesis.<sup>487</sup> Además del simple hecho de que él forma parte de la herencia cultural recibida de la antigüedad clásica y tardía, cabe consignar también que las condiciones culturales y tecnológicas permanecieron prácticamente inmodificadas en aspectos fundamentales hasta mediados del siglo XVIII.<sup>488</sup> En realidad, a través de su prolongada historia cultural lo que el principio TMP permite explicar es la relación que el hombre mantiene con la naturaleza al menos, hasta un determinado momento de su desarrollo. La singularidad de la relación primigenia entre la naturaleza y el hacer humano reside en el hecho de que ésta no es para el hombre un objeto entre otros, por cuanto que él es

---

<sup>485</sup> Blumenberg (1999:91) asegura que la continuidad de este paradigma obstaculizó seriamente el surgimiento de la idea del hombre como “creador”, dado que la fuerte tradición metafísica que identifica al ser con la naturaleza determinó el hecho de que durante siglos el hombre no pudiera ver en los productos de su hacer una instancia para su propio reconocimiento y confirmación. La pervivencia de este tópico permitió encubrir durante siglos a la originalidad humana, la cual era considerada como un acto de violencia metafísica. El hecho de que la tradición bíblica retomara el concepto platónico del Demiurgo significó la sanción definitiva del principio mimeticista. La formulación aristotélica del principio TMP debe ser comprendida -a juicio Blumenberg- en el marco de la metafísica del motor inmóvil, que subsume todos los procesos generativos (tanto naturales como artificiales) a la eterna auto-repetición del absoluto. Aunque la autoconciencia creadora del hombre surgió en el límite entre la Edad Media y la Edad Moderna, su articulación ontológica sólo fue posible con el anti-naturalismo del siglo XIX puesto que hasta entonces la legitimidad de la naturaleza era incuestionable. Por su parte, Bien (1964:29) critica la generalidad de la interpretación propuesta por Blumenberg, dado que éste intenta comprender al arte desde la perspectiva de su fundamento ontológica ignorando su compleja relación con el mundo histórico. La pregunta misma por el fundamento ontológico del arte y la equiparación entre la naturaleza y la realidad presupone -según Bien- la construcción de un mundo humano burgués. Asimismo, el hecho de que Blumenberg se refiera a la producción humana en su totalidad resulta ruinosa para el arte debido a que esta generalidad no brinda nada a las reflexiones estéticas concretas.

<sup>486</sup> Por su parte, Panofsky (1980: 51,62,77 *esp.* 111-12) explica el desarrollo histórico-conceptual del arte occidental mediante la relación que en cada momento se ha establecido entre la naturaleza y el arte, dado que lo que dicha antinomia oculta bajo sus distintos disfraces es el vínculo más básico entre sujeto y objeto. Desde la Antigüedad, se inicia la oposición entre la teoría mimética de Platón y la teoría *poiética* o heurística iniciada por Plotino, es decir, la yuxtaposición ingenua de los postulados del naturalismo y del idealismo. Desde entonces y hasta finales del siglo XIX, la filosofía del arte ha estado dominada por la antinomia dialéctica de ambos.

<sup>487</sup> En su último libro, Halliwell (2002) pone en tela de juicio el relato canónico conforme al cual, a partir del siglo XIX se habría iniciado una era post-mimética y en el que se propone una igualación directa entre la historia del “sentimiento” de la imitación de la naturaleza y la mimesis.

<sup>488</sup> Close (1969:482).

parte de ella. Aristóteles fue el primero en reconocer la singularidad de este vínculo al aseverar la analogía y la complementariedad que existe entre las habilidades (miméticas y no-miméticas) y la naturaleza, en virtud de lo cual puede explicarse la pervivencia milenaria de su formulación teleológica. Como parte de la naturaleza y en cuanto tal, el hombre desarrolla sus habilidades ingénitas para producir artefactos que en principio, satisfacen sus necesidades naturales, pero sólo algunas de estas habilidades permiten que éste cumpla con su fin supremo. El desarrollo moderno de una concepción instrumental de la técnica ha posibilitado que el hombre se emancipe de su condición natural, lo que a su vez derivó en su propia objetivación.<sup>489</sup> La ruptura del paradigma estético de la imitación de la naturaleza pone de manifiesto la dificultad que para el hombre significa considerarla como un objeto entre otros, puesto que esto supone el olvido y la negación de su propio origen. Aunque el camino de retorno a la imitación de la naturaleza, así como el de su resurrección parecen estar vedados para la estética contemporánea,<sup>490</sup> y a pesar del hecho de que ésta no parece ser capaz de resolver los problemas que plantea el fin de dicho paradigma, el complicado recorrido que ha significado su ruptura resulta valioso pues, como se ha dicho: “hay una diferencia decisiva entre *aceptar* lo dado como lo inevitable o reencontrarlo como un núcleo de evidencia en el ámbito de la posibilidad infinita y poder *reconocerlo* con libre asentimiento”.<sup>491</sup> En definitiva, el hombre ha perdido la ingenuidad originaria en su vínculo con la naturaleza, y si bien en distintos movimientos artísticos contemporáneos puede vislumbrarse su retorno tranquilizador, sin embargo en ella se observan los signos notorios de la profunda transfiguración que ha experimentado dicho vínculo.

---

<sup>489</sup> Partiendo de la crítica heideggeriana a la técnica moderna, Possenti (1989:294-5) retoma la concepción aristotélica de la *téchne* en razón de la afinidad que ella guarda con la naturaleza gracias a su orientación teleológica, la cual está ausente en la física cartesiana. Esta afinidad así como el hecho de que la técnica aristotélica no tiene un carácter omnipotente en la medida en que hay esferas que escapan a su dominio permiten -a juicio de Possenti (1989:304-7)- evitar los peligros de un dominio político totalitario de la técnica.

<sup>490</sup> Jauss (1995:134).

<sup>491</sup> Blumenberg (1999:114).

Conclusiones

Antes de presentar los principales resultados obtenidos a lo largo de este estudio, considero necesario explicar las motivaciones que inicialmente me impulsaron a investigar la mimesis en Aristóteles.<sup>492</sup> Más allá del creciente interés que en los últimos años puede observarse en la investigación erudita y en la reflexión filosófico-sistemática por este tema, lo que desde un comienzo despertó mi inquietud y curiosidad, y me impulsó a emprender esta investigación fueron las veinticuatro líneas con las que el filósofo inicia *Poética* 4, *i.e.* 1448 b 4-24.<sup>493</sup> Como hemos visto en el primer capítulo, este pasaje es uno de los ejes de la obra y desde su recepción más temprana, en los primeros siglos de la era común ha nutrido las más diversas interpretaciones sobre la naturaleza del arte. En cierto sentido, la comprensión del pasaje ha sufrido los mismos avatares que la del texto, cuya historia puede describirse como una trama de pérdidas, olvidos y reencuentros.<sup>494</sup> La afirmación del carácter connatural del imitar como capacidad originaria de aprendizaje en los hombres y la enunciación conforme a la cual, a través de ella se aprende que “éste es aquél”, aún hoy me provocan perplejidad ya que parecen ser intelectualmente inaprensibles. El hecho de que sólo en los últimos treinta años del siglo XX se haya constatado empíricamente el carácter innato de la imitación desmiente la aparente obviedad de esta formulación. La sencillez y la simplicidad del pasaje contrastan con la profundidad y la complejidad de las ideas subyacentes, que lo emparentan con una de las ideas rectoras de la filosofía de Aristóteles. Asimismo, en él se ponen de manifiesto los supuestos naturales que intervienen en la concepción

---

<sup>492</sup> Brunschwig (1994:55-6); Dei (2006:23).

<sup>493</sup> Tomo como referencia la publicación del libro de Halliwell en 2002, que es el primer libro que propone un estudio especializado de la historia de la mimesis desde sus raíces clásicas hasta sus influencias contemporáneas, y luego del cual se han publicado en Sudamérica dos libros dedicados al tema de la mimesis en Aristóteles, a saber: en Brasil, el voluminoso libro de Veloso (2004) producto de sus estudios doctorales en la Universidad de San Pablo y en Argentina, el libro de Barbero (2004) realizado en la Universidad de Córdoba. Como se verá más adelante en el apéndice, la reapropiación de la mimesis aristotélica en el ámbito de los estudios sistemáticos data de mediados del siglo XX.

<sup>494</sup> Suñol (2004:49-53).

aristotélica de la mimesis, los cuales abonan la hipótesis de una comprensión amplia - tanto desde lo textual como desde lo filosófico- que atienda al uso de este vocabulario en las obras dedicadas al estudio de la *phúsis* y sobre todo, a una nueva valoración del principio TMP. En este sentido, la interpretación general propuesta a lo largo del trabajo y en particular, la perspectiva adoptada en la segunda parte contradicen las principales corrientes de la exégesis contemporánea.

En la primera parte, hemos visto que Aristóteles reconoce un uso particular de *mímesis* en cuanto que ésta constituye el rasgo genérico común que define a un determinado grupo de las artes productivas. A pesar de que no ofrece una definición expresa del significado general del término y en particular de este empleo, en el primer capítulo he procurado esclarecer este último a la luz de los principios del arte poético que el filósofo establece en la *Poética*. Los usos atestiguados a lo largo de la obra - especialmente, en sus primeros cuatro capítulos- constituyen la única fuente disponible para reconstruir el significado del término en relación a las artes miméticas. Desde un comienzo, Aristóteles presupone que la mimesis es aquello en común que comparte el conjunto de las artes miméticas y a partir de lo cual, derivan sus distintas especies y subespecies. A través de los tres criterios de distinción, a saber, por medio de qué, qué y cómo, establece los cimientos para la consideración de todas y cada una de las artes miméticas. Por otra parte, el hecho mismo de situar a las causas de la poética y en general, de las artes miméticas en lo más profundo de la naturaleza humana, *i.e.* en el deseo innato de conocimiento, es lo que determina que ellas tengan un significado y una función en su pensamiento mucho más relevante de lo que tradicionalmente se les ha reconocido. Más allá del debate aún vigente sobre el carácter de la poesía, Aristóteles no deja dudas acerca de que su finalidad es cognitiva y que el proceso involucrado está vinculado a lo más propio del hacer filosófico, *i.e.* la identificación de semejanzas. La

enunciación del re-conocimiento de que “éste es aquél” (*hoûtos ekeînos*) que surge como respuesta a la implícita pregunta acerca de qué es cada cosa (*tí hékaston*), ejemplarmente resume el tipo de aprendizaje que comporta la pintura y por extensión todas las artes miméticas, y a pesar de su aparente simplicidad es la fórmula misma de la comprensión. En este sentido, es sugestivo que Aristóteles establezca los cimientos disciplinarios de la poética y en general, del conjunto de las artes productivas miméticas vinculándolas incluso de manera estrecha a la filosofía, en un momento histórico en el que la poesía había perdido su lugar privilegiado como depositaria del saber comunitario, y era blanco de los ataques por parte de los sectores más ilustrados de la *pólis*. A la luz de ello, y de la expansión de otras formas discursivas no miméticas resulta natural el hecho de que el Estagirita establezca la tarea propia del poeta, *i.e.* su *érgon*, en contraposición con otras disciplinas como es el caso de la historia en *Poet.* 9, y en menor medida, la filosofía natural de Empédocles en *Poet.* 1. Las diversas especies poéticas se definen por la estructuración de los sucesos y las acciones que componen la trama, *i.e.* el *mûthos*, y por medio de la cual, tanto el poeta como los espectadores y eventualmente, el lector logran que las acciones narradas -que por definición son singulares- devengan universales a través del proceso de aprendizaje y comprensión, que se pone en juego en la composición y en la recepción de la obra. Lejos de representar una forma deficiente de la universalidad, los universales poéticos se ajustan al carácter general o típico que es propio del ámbito práctico. Esquemáticamente, puede decirse que el gran aporte de Aristóteles en la *Poética* es haber reconocido la singularidad disciplinaria de la poética y más ampliamente, de las artes miméticas. En razón de ello, gran parte de la erudición encuentra en su obra los fundamentos de la autonomía poética. Aún cuando en *Poet.* 25, el filósofo habla de una corrección propiamente poética en contraste con la que es propia de la política, ello no implica una

emancipación de otras esferas como es el caso de la ética y de la política. De hecho, en la *Poética* esta clase de supuestos se ponen en juego de manera tácita tanto a la hora de describir los principios que intervienen en la producción poética, como de prescribir las reglas para que la composición resulte bella. A lo largo de la obra, el Estagirita hace varias alusiones a las transformaciones que por entonces experimentaba la tragedia, pero el hecho de que no haga ninguna referencia expresa a la dimensión social de la mimesis no es el resultado de una intención política, sino que se relaciona con el propósito mismo de la *Poética*, *i.e.* el establecimiento de los principios que internamente rigen esa forma de la producción técnica.

Contra quienes sostienen que Aristóteles propugna una despolitización e internacionalización de la tragedia, en el segundo capítulo he intentado mostrar a través de las consideraciones expuestas en los dos últimos libros de la *Política* que él no se desentiende de la significación pedagógica y de la función política que la habilidad y las artes miméticas tienen en cuanto que constituyen formas más o menos complejas de aprendizaje. La educación es el pilar fundamental sobre el cual el filósofo construye el mejor régimen político, y ello explica la importancia que le reconoce a la habilidad mimética en la adquisición de hábitos en la infancia, los cuales se corresponden con las exigencias políticas futuras. En contraste con la oposición que tradicionalmente se pretende establecer con Platón, he subrayado el hecho de que Aristóteles es depositario de su legado no sólo en cuanto al reconocimiento de la influencia que la mimesis ejerce sobre el carácter, sino también en cuanto a la necesidad de que el Estado ejerza control y censura sobre las artes y los productos miméticos a los que los habitantes de la *pólis* pueden acceder. Pero a diferencia de su maestro, el Estagirita centra su modelo político utópico en el ocio y por esa razón, le confiere a la mimesis musical un lugar privilegiado en su programa educativo, ya que gracias a su inmediatez y a la semejanza

que guarda con los diversos estados del carácter permite que los hombres libres practiquen una actividad que no tiene otro fin más allá de sí misma, *i.e.* que no tiene un carácter instrumental, y que por ende, prefigura a la actividad contemplativa. En suma, los resultados obtenidos en la primera parte del trabajo revelan la estrecha conexión que existe entre el reconocimiento del carácter antropológico de la mimesis en la *Poética* y la función que ella cumple en el programa educativo del Estado ideal diseñado en la *Política*. Asimismo, ponen de manifiesto que ella forma parte de la educación de los ciudadanos a lo largo de toda su vida, puesto que en cuanto habilidad innata interviene en la adquisición de las formas más elementales de conocimiento, y en cuanto que es el rasgo genérico común que define a las artes productivas miméticas permite que los ciudadanos ejerciten el ocio y es una instancia necesaria para que algunos de ellos accedan a la actividad humana más elevada que la naturaleza ha establecido para el hombre.

En la segunda parte del trabajo, he intentado demostrar la importancia que los empleos del vocabulario mimético no referidos a las artes miméticas tienen para entender el significado general de la mimesis en Aristóteles. A su vez, este enfoque ha permitido reevaluar el sentido del término en relación a la habilidad mimética y al conjunto de las artes miméticas. Desde el comienzo mismo del trabajo he propuesto hacer una *re-consideración* del significado y de la función de este vocabulario que deje a un lado la estrechez que usualmente caracteriza a los estudios especializados dedicados a la indagación de este tema, y que atienda a aquellos empleos que han sido olvidados o expresamente ignorados. Más allá de las complejidades que supone la investigación filológica sobre los orígenes etimológicos de esta familia de palabras, la cual hemos visto que está en gran medida determinada por la manera de conceptualizar el término a la luz de la historia posterior de su desarrollo, lo cierto es que hacia

mediados del siglo V a.C. este vocabulario estaba ligado a la idea de semejanza. Como es ampliamente reconocido, esta idea tuvo gran importancia en el desarrollo de la ciencia griega temprana. Precisamente, la selección de pasajes pertenecientes a distintas obras del *Corpus* presentada en el tercer capítulo de este trabajo demuestra que Aristóteles emplea esta familia de palabras en distintos contextos y esferas de su pensamiento para trazar vínculos de dependencia causal, para establecer comparaciones biológicas, y para formular analogías, *i.e.* con el propósito general de identificar semejanzas. En el ámbito de la investigación biológica aristotélica, el empleo del vocabulario mimético revela que no sólo tiene una significación didáctica sino que es también una importante herramienta heurística. En el cuarto y último capítulo, hemos visto que de todos los usos del vocabulario mimético que no están referidos ni a la habilidad ni a las artes miméticas, el más significativo es aquel que aparece en el contexto de la enunciación del principio TMP pues, durante siglos la mimesis aristotélica fue comprendida a través del mismo. Actualmente en la investigación erudita ocurre lo contrario puesto que con el propósito de desligar a las artes miméticas de toda vinculación con la esfera de la naturaleza, el principio es completamente ignorado y se le niega toda posible significación en la comprensión de ese grupo de artes. Si bien es cierto que Aristóteles no formuló el principio TMP en relación a las artes miméticas sino al conjunto de las *téchnai*, tampoco estableció ninguna restricción - ni expresa ni tácita- para que dicho principio no se aplicara a tales artes. Como he señalado, la interpretación aquí propuesta no consiste en una vuelta a una pretendida comprensión originaria de la mimesis aristotélica ni al complejo y equívoco paradigma de la imitación de la naturaleza, sino que apunta a una evaluación general del mencionado principio y de las implicancias de su eventual aplicación a dichas artes. De hecho, las frecuentes referencias a la naturaleza en la *Poética* ponen de manifiesto que

la comprensión de las artes miméticas no puede desvincularse de ella. Más allá de los matices que suponen cada una de las distintas enunciaciones del principio TMP atestiguadas a lo largo del *Corpus*, lo cierto es que cuando las artes miméticas son subsumidas bajo dicho principio general se pone al descubierto el carácter análogo y fundamentalmente suplementario que ellas tienen con respecto a la *phúsis*, puesto que gracias a su naturaleza cognitiva hacen posible que el hombre cumpla con su fin natural supremo, *i.e.* la contemplación.

En términos generales, la indagación de la concepción aristotélica de las artes miméticas ocupa un lugar en cierto modo marginal con respecto al marco más amplio de su filosofía. Pero cabe destacar que el estudio de la mimesis aristotélica no sólo responde al interés histórico de elucidar la principal variante de la que “ha probado ser la más perdurable, ampliamente adoptada e intelectualmente acomodadiza de todas las teorías del arte en Occidente”.<sup>495</sup> Antes bien, en una época en la que el arte no parece ser capaz de recuperar su vínculo con la experiencia vital humana, en la que la subjetividad sufre la amenaza de su disolución, en la que la visión instrumental de la técnica conduce a la destrucción de la naturaleza, la mimesis aristotélica se presenta como una referencia inevitable y una guía ante los desafíos presentes. Gracias a la complejidad y a la riqueza conceptual que la mimesis tiene en Aristóteles, ella puede constituirse en el punto a partir del cual, ir en busca de respuestas y eventualmente de salidas a estos problemas. De este modo, la mimesis aristotélica revela su actualidad filosófica más allá de los límites disciplinarios de la estética. En definitiva, la pretensión última de este trabajo es abrir el camino para que se desarrollen nuevas líneas de investigación en el estudio de este concepto en el pensamiento de Aristóteles.

---

<sup>495</sup> “Mimesis, in all its variations, has simply proved to be the most long-lasting, widely held and intellectually accommodating of all theories of art in the West.” Halliwell (2002:5-6).

Apéndice

### *La actualidad filosófica de la mimesis aristotélica*

Desde mediados del siglo XX, puede observarse una vuelta hacia la *Poética* desde un interés tanto histórico como crítico, y uno de cuyos ejes se centró en el significado de *mimesis*.<sup>496</sup> La causa principal que explica este fenómeno es el proceso que se inicia a principios del siglo XX en distintos países y que marca el advenimiento de la poética como disciplina teórica autónoma, *i.e.* independiente de las determinaciones de la retórica, y tendiente a buscar la especificidad del discurso literario; pues, como se sabe, desde la antigüedad latina la poética había perdido su campo específico de estudio debido a la primacía del interés retórico de persuadir al auditorio, y en razón de lo cual dicha disciplina se redujo al estudio de las figuras estilísticas.<sup>497</sup> A pesar de la innegable dimensión de este proceso de reapropiación de la obra y de su concepto medular,<sup>498</sup> algunos autores atribuyen dicho proceso a un interés puramente histórico carente de toda significación y actualidad filosófica, y consecuentemente ven en la idea aristotélica de mimesis un mero vestigio del pasado clásico.<sup>499</sup> Sin embargo, y a pesar de la crisis del modelo de la representación y del proclamado *fin del arte* son numerosos los ejemplos que atestiguan que los filósofos contemporáneos recurren al concepto aristotélico para resolver los problemas que actualmente se plantean en la estética. En su consideración metodológica del estudio de la filosofía antigua, Wieland señala que la actualidad de un concepto está dada por el hecho de que él no permanece tan sólo como objeto de investigación histórica, sino en

---

<sup>496</sup> Ducrot-Todorov (2003:100).

<sup>497</sup> Chichi-Suñol (2008:107); Boyd (1985:143-45).

<sup>498</sup> Según se ha estimado recientemente, durante el siglo XX se produjo en promedio una traducción inglesa de la *Poética* cada cuatro años. Cfr. Halliwell (2003:304).

<sup>499</sup> Así por ejemplo, esta es la posición que adopta Danto, y de la que me ocuparé más adelante en este apéndice.

cuanto que puede efectuar un aporte a la elucidación de nuestros problemas.<sup>500</sup> Justamente, el propósito de este apéndice es presentar algunos casos paradigmáticos que revelan la multiplicidad de *actualizaciones* a las que la mimesis aristotélica ha dado lugar en autores pertenecientes a corrientes teóricas contrapuestas.

*La mimesis aristotélica como criterio interno del carácter literario.*

En una conferencia dictada a fines de los años cincuenta en la universidad de Harvard, Ingarden presenta un comentario a la *Poética* de Aristóteles cuyo propósito es dilucidar si esta obra permite resolver los problemas que se plantean en la crítica contemporánea. Ingarden -quien fuera discípulo de Husserl y uno de los referentes del paradigma estético de la recepción-<sup>501</sup> se pregunta si las teorías relativas a la obra de arte literaria, que en el período de entreguerras dominaron el escenario intelectual polaco están presentes al menos, de manera embrionaria en dicho tratado.<sup>502</sup> En tal sentido, asegura que mediante el criterio de la *imitación poética* Aristóteles habría distinguido completamente las obras poéticas de las no poéticas, en particular de las científicas.<sup>503</sup> La diferencia entre la creación de las apariencias y la afirmación de

---

<sup>500</sup> Asimismo, Wieland (1988:12) advierte sobre los peligros que puede acarrear el dejarse extraviar por una idea falsa y sólo aparente de la actualidad de la filosofía antigua. Como ejemplo de una pseudo actualidad, refiere a la teoría atomística antigua que contrariamente a lo que usualmente se sostiene, no guarda una correspondencia significativa con la teoría moderna. El carácter hipotético de esta última se contrapone al intento de aquella por presentar una imagen verdadera de la realidad.

<sup>501</sup> Presas (2003).

<sup>502</sup> En esta presentación sumaria, Ingarden (1985:45-6) recorre los principales lineamientos del formalismo, el objetivismo, la teoría de Kleiner y finalmente, su propia teoría multiestrato y multifase de la obra literaria.

<sup>503</sup> La aproximación de Ingarden (1985:46-9) a la *Poética* parte de los cuatro núcleos que -a su juicio- conforman el eje de la discusión contemporánea, a saber, cuántos estratos tiene una obra literaria, cuál es su carácter estructural, cuál es su modo de existencia y si la obra literaria difiere esencialmente de otras producciones escritas. La resolución a estos problemas está determinada por la división que pueda establecerse entre una obra literaria de arte y otras clases de obras escritas. Por un lado, hay críticos que consideran que la obra literaria de arte provee al lector de cierta "verdad" por lo cual, las oraciones predicativas de un texto poético son consideradas juicios y asimismo, los objetos representados en él son semejantes a la realidad que representan. Básicamente, en este grupo se encuentran todos aquellos que sostienen que la obra versa sobre objetos reales, y que no hay diferencia entre ella y otra clase de obras

ciertos hechos parece determinar la diferencia entre el poeta y el historiador, y correlativamente entre la poesía y la historia o cualquier obra científica en general. Según esta interpretación, las obras poéticas no contendrían para Aristóteles verdaderos juicios y los principios de composición tendrían una finalidad emocional, *i.e.* la producción de un efecto mayor en el espectador. El placer y el disfrute que derivan de la observación de los productos imitativos no son causados por el conocimiento de una realidad específica, sino por la *imitación* misma y el autor asegura que la naturaleza de tal experiencia no es intelectual. La obra literaria al ser una *imitación* no se ocupa de objetos reales sino solamente de objetos que son *imitaciones* de ciertos objetos reales, y el placer singular de la tragedia sólo parece comprensible por el hecho de que no percibimos objetos reales directamente sino sólo sus *imitaciones* y somos conscientes de ello. El acto de conocimiento involucrado es *sui generis*, por cuanto que no se dirige al mundo extra-artístico. En tal sentido, Ingarden afirma que: “cuando el objetivo último es la experiencia de placer, a partir del conocimiento particular de objetos representados en un cuadro o en el escenario o posiblemente en una obra poética no estamos tratando con una obra compuesta de juicios sino con poesía, una creación de orden completamente diferente”.<sup>504</sup> A la luz de ello, el autor intenta dilucidar cuál es la idea aristotélica de la relación entre los objetos representados en una obra poética con la realidad extra-lingüística, *i.e.* lo que verdaderamente Aristóteles quiere decir cuando habla de “imitar” (*mimēsthai*) e “imitación” (*mimesis*). Aunque tradicionalmente se ha interpretado que el principio rector en la creación de la obra de arte debería ser el postulado de alcanzar la mayor correspondencia del objeto representado con el modelo,

---

escritas. Por otro lado, están quienes como Ingarden parten de la intrínseca diferencia entre las obras poéticas y otras obras escritas. Por razón de ello, no consideran que las oraciones predicativas en tales obras son juicios en sentido estricto, ni creen que éstas deberían asemejarse a las realidades extra-artísticas, ni tampoco atribuyen a la fidelidad un valor especial.

<sup>504</sup> “...when the ultimate aim is the experience of pleasure from a given particular cognition of objects represented ‘in a picture’ or ‘on stage’, or possibly in a poetic work, we are not dealing with a work composed of judgments, but with poetry, a creation of entirely different order.” Ingarden (1985:66).

*i.e.* con algún objeto particular en la naturaleza y que esta premisa del naturalismo gobernaría tanto al arte plástico como literario, el autor se pregunta si es justificable para el naturalismo invocar a Aristóteles y especialmente, a su teoría de la imitación.<sup>505</sup>

El constante interés aristotélico por las conexiones particulares internas entre los elementos del mundo representado (trama, caracteres, etc.), y no por la relación de este mundo y sus componentes con nada externo al mismo, le permiten concluir que en modo alguno *mimeîsthai* significa *imitar lo más fielmente posible*. El método de mantener un retrato exacto no es una condición *sine qua non* para las obras artísticas, pues el propio Aristóteles admite que aún lo imposible y lo ilógico son permisibles en ellas. Consecuentemente, Ingarden sostiene que el significado más probable de *mímesis* y *mimeîsthai* reside pues, “en el arte de crear personas vivas en una obra, el arte de realizar un mundo creíble que aún siendo irreal, resulta en sí mismo casi real.”<sup>506</sup> Si bien el material a partir del cual es creado este mundo autónomo puede ser tomado de lo real y esta encarnación podría incluso ser semejante a la realidad extra-artística; sin embargo, no es lo que determina que la obra sea poética. Asimismo, ello explicaría por qué Aristóteles le dio tan poca atención al método de producir semejanzas en una obra poética, pero dedicó tantos pasajes a los principios de la composición de la trama, la consonancia de la historia con sus caracteres, el arreglo de las partes de la tragedia con su estructura, *i.e.* a las cuestiones usualmente consideradas formales y que constituyen el fundamento de las impresiones en el lector. En definitiva, conforme a esta interpretación la actualidad de la noción aristotélica de *mimesis* en la reflexión estética

---

<sup>505</sup> Ingarden (1985:67).

<sup>506</sup> “...the art of creating *living-persons* in a work, the art of realizing a make believe world that, though actually unreal, itself become quasi-real.” Ingarden (1985:73).

contemporánea reside en que permite demarcar las obras literarias de arte respecto de otras formas de discurso escrito.<sup>507</sup>

*La mimesis aristotélica como conocimiento de la verdad*

En distintos lugares de su obra, Gadamer se ocupa del concepto aristotélico de *mimesis* y particularmente, de la actualidad que él tiene en las distintas vertientes del arte. En *Verdad y Método*, el concepto de *mimesis* juega un rol central en la descripción ontológica de la obra de arte propuesta por el autor. El juego humano (*das Spiel*) en cuanto modo de ser propio de la obra de arte alcanza su verdadera perfección cuando *se transforma en una construcción*, y sólo mediante este giro alcanza su idealidad, puede ser pensado y entendido como él mismo. El juego se desprende así del hacer representativo de los jugadores y consiste en pura manifestación de lo que ellos juegan, por lo cual le conviene el carácter de obra (*érgon*), *i.e.* de *construcción*. La *transformación* no remite a un mero cambio cualitativo, en la medida en que no implica un simple desplazamiento a un mundo distinto. Lo representado en el juego del arte es una realidad superior, es lo verdadero pues, “la realidad se determina como lo no-transformado y el arte como la superación de esta realidad en su verdad”.<sup>508</sup> El verdadero ser del juego del arte consiste precisamente en esta transformación del mundo que vivimos como propio en su esencia verdadera, permanente, universal y por ende, repetible. En cuanto construcción, la obra de arte no remite a nada externo sino que encuentra su patrón en sí misma, y no admite ya ninguna comparación. La representación del mundo autónomo de la obra de arte supone un acto de conocimiento

---

<sup>507</sup> “...it is certain, on the basis of the exposition made in this paper, that Aristotle saw the essential difference between a poetic work and non-artistic writing, such as history or natural science, and that one of the means of distinguishing between these works is that *mimesis* ...is realized in the poetic work, and it is lacking in the non-poetic (scientific: e.g., history or natural science)”. Ingarden (1985:75).

<sup>508</sup> Gadamer (1993:157).

o más precisamente, de reconocimiento puesto que lo ya conocido es re-conocido bajo una nueva luz. En esta descripción ontológica de la obra de arte, el concepto de imitación sólo alcanza a describir el juego del arte si se mantiene presente este sentido cognitivo que existe originariamente en la imitación. El sentido cognitivo de la *mimesis* es justamente el reconocimiento mediante el cual, lo conocido accede a su verdadero ser y se muestra como lo que es. El hecho de que lo representado exista ahí constituye la relación mímica original. Por razón de la representación, lo representado es elevado a su verdad y validez: “el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero es más que su modelo original”.<sup>509</sup> El giro hacia la subjetividad que impuso la estética moderna, mediante el ascenso del concepto de “expresión” proveniente del arte musical tornó inaplicable al concepto de “imitación”. A pesar de ello, la representación -asegura Gadamer- tiene que volver a reconocerse como el modo de ser de la obra de arte. En la relación mímica originaria lo representado está ahí en sí mismo sin remitir a ningún arquetipo y en tal sentido, no comporta un acto de diferenciación sino de plena *identificación*. Pero este acto de identificación no se limita al simple reconocimiento de la verdad de lo representado en la representación, sino que es parte del proceso a través del cual nos reconocemos a nosotros mismos.<sup>510</sup> En definitiva, en esta descripción ontológica de la obra artística la noción de *mimesis* en su acepción originaria, *i.e.* cognitiva, corresponde a lo que el autor llama la *transformación* de la realidad en su verdad. En la reconstrucción del sentido originario de *mimesis*, Gadamer se apoya en el empleo aristotélico del concepto puesto que asegura que cuando éste es correctamente entendido, tiene una validez elemental.<sup>511</sup> Con el objeto de dilucidar su significación recurre al célebre pasaje de *Poética* 4 en el

---

<sup>509</sup> *Ibid.* p.159.

<sup>510</sup> Gadamer (1985:128) asegura que se trata de “la identificación, el horrible y abismal encuentro con nosotros mismos que anula todas las diferencias entre juego y realidad, apariencia y ser... la distancia entre espectador y jugador queda así superada igual que entre la representación y lo representado”.

<sup>511</sup> Gadamer (1986:97).

que Aristóteles habla de *mimesis* como un impulso connatural común a hombres y animales, y cuyo placer surge del reconocimiento. Según Gadamer, el Estagirita se estaría refiriendo aquí a un sentido puramente descriptivo y cotidiano del reconocimiento como es el caso del empleo del disfraz en los niños. A diferencia de la *mimesis* platónica que subraya la distancia ontológica entre lo representado y la representación,<sup>512</sup> en Aristóteles se produce una inversión positiva de sentido en la medida que “el reconocimiento es un acto de conocimiento de la verdad que ocurre a través de un acto de identificación en el que no diferenciamos entre la representación y lo representado”.<sup>513</sup> La esencia de la imitación es el reconocimiento de lo representado en la representación, pero no con el objeto de determinar en qué grado de semejanza ambos se vinculan, lo cual constituye un aspecto absolutamente secundario. A través de la actividad mímica algo se hace presente, y mediante el reconocimiento mimético accedemos a lo que es esencial y permanente, *i.e.* a la esencia real de la cosa, a su universalidad.<sup>514</sup> Asimismo, la doctrina aristotélica de la *mimesis* artística sugiere que toda forma de arte sirve para profundizar el conocimiento de nosotros mismos y nuestra familiaridad con el mundo a través del sustrato de la tradición mítica. El concepto originario de *mimesis*, *i.e.* en su versión aristotélica, es -según Gadamer- un concepto que resulta válido incluso ante los desafíos que plantea el arte moderno, ya que es la categoría estética más universal y originaria.<sup>515</sup>

---

<sup>512</sup> Afirmación que el autor interpreta en un sentido dialéctico e irónico. Cfr. Gadamer (1985:126-7).

<sup>513</sup> Gadamer (1986:99).

<sup>514</sup> Si bien Gadamer no se dedica a investigar los orígenes etimológicos de *mimesis*, en varias ocasiones se refiere a la interpretación cultural propuesta por Koller (1954).

<sup>515</sup> En el ensayo “Arte e Imitación”, Gadamer (1986:101-4) se pregunta por la utilidad que los conceptos determinantes de la estética universalmente aceptados, a saber, *imitación*, *expresión* y *signo* tendrían en la comprensión de la naturaleza del arte pictórico contemporáneo. La inteligibilidad fragmentaria y el rechazo a la significación que impuso la revolución de las artes plásticas a comienzos del siglo XX impulsan al autor a procurar una comprensión más amplia y universal de la *mimesis*, que permita una visión más profunda del arte moderno. En tal sentido, recurre a la noción “pitagórica” de *mimesis* a través del testimonio de Aristóteles en su *Met.* I, 6 (987b 10 - 15). La *mimesis* revela el milagro del orden que llamamos cosmos (*kósmos*) y por ende, parece ser lo suficientemente amplia para ayudar a comprender el fenómeno del arte moderno. La pérdida de la experiencia de lo irremplazable y de la presencia de las cosas en el mundo industrializado determinan que el orden del arte pictórico moderno no guarde ninguna

*La mimesis aristotélica como punto de partida de una “nueva mimesis”*

En 1985 la revista *Renascence* publica un número dedicado enteramente a presentar una nueva perspectiva respecto a la mimesis. En dicho volumen participan reconocidos eruditos cristianos como Wesley Trimpi, John McCabe y Gerald Bruns, entre otros. John Boyd es el responsable del artículo titulado “A New Mimesis” que encabeza ese volumen y en el cual, establece los cimientos epistemológicos, ontológicos, y metafísicos de esta nueva propuesta teórica en la crítica literaria. Como acérrimo opositor a toda forma de idealismo filosófico, Boyd parte de una perspectiva realista cuyas raíces antiguas se remontan al aristotelismo y más recientemente, a la tradición epistemológica neo-tomista encabezada por Joseph Maréchal.<sup>516</sup> Según Boyd su propuesta no consiste en un nostálgico retorno a la mimesis de Aristóteles, sino en un desarrollo y en un enriquecimiento de la misma, en el que los aspectos perennes de ella que han sido descuidados se asimilen a los elementos contemporáneos. Básicamente, el autor proclama la necesidad de una cooperación orgánica entre el realismo filosófico y la tradición crítica mimética en la medida en que esta última ha olvidado la importancia del arte para la vida humana, llevando a un empobrecimiento de la subjetividad. Partiendo de una interpretación cognitiva y metafísica de la mimesis aristotélica y combinándola con una doctrina cristiana de la existencia, *Boyd concibe a la poesía como una nueva mimesis del ser en cuanto que participa del principio de existencia compartido por todos los seres que comienza con Dios, y que análogamente se extiende a todo lo existente.*<sup>517</sup> Según el propio autor declara que en ello consiste la novedad de su análisis: “Puesto que todo conocimiento válido debe ser metafísicamente realista,

---

semejanza con el orden ejemplar que antes se revelaba por la naturaleza y la estructura del cosmos. No obstante, aún hoy la obra de arte aparece como una garantía de orden ante la amenaza de disolución de la sociedad industrial moderna.

<sup>516</sup> Boyd (1985:138; 145).

<sup>517</sup> Boyd (1985:150-1).

tanto en sí mismo como juicio como en lo que dice, y por ende participa en el principio de existencia, toda poesía y literatura -así como las otras artes- en su constitución última son miméticas. Esto es verdadero no meramente en la forma en que el arte representacional es mimético, y no simplemente en la manera en que Aristóteles y Coleridge vieron al arte como imitativo de la naturaleza; antes bien *el arte es trascendentalmente imitativo del ser mismo.*”<sup>518</sup>

*El fin de la mimesis como relato legitimador en el arte post-histórico*

A fines de los años ochenta, Danto proclama que el arte ha llegado a su fin y ésta es la tesis central de su filosofía de la historia del arte. No obstante, Danto -que es uno de los representantes de la tradición ortodoxa de la filosofía analítica de la historia y que se opone a las filosofías sustantivas de la misma- advierte que esto no significa afirmar ni que el arte ha muerto ni que no habrá más arte pues, lo que ha llegado a su fin son los grandes relatos que definieron tanto al arte tradicional como luego, al arte modernista. El arte contemporáneo o más precisamente, el arte post-histórico -que es como prefiere denominarlo el autor- no se permite más a sí mismo ser representado por relatos legitimadores, pues se trata de un arte profundamente pluralista y tolerante que no excluye ninguna tradición ni práctica artística fuera del *linde de la historia*.<sup>519</sup> Se trata de un momento artístico en el que no hay una estructura histórica objetiva que defina un estilo o quizás, pueda decirse que se trata de una estructura en la que *todo es posible*: “esa es la condición objetiva del arte post-histórico, uno puede ser un expresionista

---

<sup>518</sup> “Since all valid knowledge must be metaphysically realistic, both in itself as a judgment and in what it says, and therefore participates in the principle of existence, all poetry and literature -and other arts as well- are in their ultimate constitution mimetic. This is true not merely in the way representational art is mimetic, nor simply in the manner Aristotle and Coleridge saw art as imitative to nature; rather, art is transcendently imitative of being itself.” *Ibid.* p.156. *Las cursivas son mías.*

<sup>519</sup> Danto (1999:35).

abstracto o un artista pop o un realista o cualquier cosa”.<sup>520</sup> De este modo, el arte llegó al final de su relato desde el interior de su propia historia cuando reconoció que la obra de arte no tenía que ser de ninguna manera en especial pues, no hay nada que marque una diferencia visible entre la *Brillo Box* de Warhol y las cajas de Brillo del supermercado.<sup>521</sup> En el arte post-histórico no resulta posible responder a la pregunta qué es arte mediante ejemplos visuales o experiencias perceptibles. A partir de los años setenta, los artistas forzaron los límites y demostraron que cualquier cosa podía ser arte, y sólo entonces surgió la auténtica pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte, y la filosofía del arte pudo entonces, emanciparse del *estilo*.<sup>522523</sup> Únicamente cuando se alcanzó este grado de autoconciencia fue posible determinar que una definición filosófica del arte no se vincula con ningún imperativo estilístico y se separó el camino de la filosofía y el del arte.<sup>524</sup> Los artistas se liberaron del legado de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito o sin ninguno.<sup>525</sup> Hasta la aparición del modernismo en 1880, la *mimesis* era la respuesta filosófica habitual a la pregunta qué es el arte y ella constituyó el paradigma que gobernó las artes visuales desde Aristóteles hasta el segundo tercio del siglo XIX. La verdad visual, en cuanto principio crítico del paradigma mimético se impuso como imperativo estilístico del arte pictórico. El arte representacional es concebido como una búsqueda progresiva que apunta a *mejorar las apariencias visuales* y que procura aproximarse lo más posible a la realidad. La *mimesis* ha desempeñado un papel central

---

<sup>520</sup> Danto (1999:60).

<sup>521</sup> Danto (1999:149) sostiene que la *Brillo Box* de Warhol de 1964 marca un momento histórico decisivo, ya que representa un verdadero desafío a toda la filosofía del arte. Esta obra plantea con agudeza el problema de la diferencia entre el arte y la realidad, *i.e.* qué diferencia a una obra de arte de algo que no lo es si, de hecho, parecen exactamente iguales.

<sup>522</sup> Al respecto, Presas (1997:113-14) afirma que: “la pintura contemporánea es un ejemplo palpable de este carácter reflexivo del arte, hasta el punto que ya no se lo puede ver sin más, si no se va a ella preparado por el comentario que la explica o al menos, la ubica dentro de un contexto comprensible.”

<sup>523</sup> Danto (1999:68) define al “estilo” como un conjunto de propiedades que comparten un corpus de obras de arte.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p.37.

en la historia del arte occidental ya que sirvió admirablemente a los propósitos teóricos del arte representacional, *i.e.* a hacer representaciones cada vez más exactas.<sup>526</sup> Pero el paradigma mimético es -a juicio de Danto- un paradigma ilusionista, a través del cual se pretende *encubrir la verdad*. La *mimesis* es sinónimo de engaño y Danto señala que: “la semejanza mimética de los primeros pintores miméticos *encubría lo que había realmente de verdadero*, y que no obstante, *la verdad remanente del nuevo arte (modernista) había desmembrado los disfraces de la mimesis*. Fue así como el nuevo arte llegó por sustracción, sustituyendo *mimesis* o distorsionándola hasta el punto que ya no parecía ser objeto del arte”.<sup>527</sup> La *mimesis* como relato habría llegado a su fin con la emergencia del modernismo y cuando se descubrió que el cine demostró ser sobradamente mejor para retratar la realidad.<sup>528</sup> En razón de lo cual, el autor proclama la no actualidad de este concepto. La interpretación propuesta por Danto en relación a la historia de la filosofía del arte y en particular, al concepto de *mimesis* es notoriamente simplista pues, el autor circunscribe toda la historia de la *mimesis* al paradigma platónico de *Rep. X*. En tal sentido, afirma que se podría leer toda la historia del arte posterior como respuesta a la triple condena platónica, e imaginar que los artistas han tendido hacia cierto ascenso ontológico que implica, por lo pronto, superar la distancia que separa el arte y la realidad.<sup>529</sup> Asimismo, la idea de Danto de que sólo en el siglo XX se produce una verdadera reflexión sobre la noción de *mimesis* es indudablemente exagerada, teniendo en cuenta que ella comienza en el período clásico mismo.<sup>530</sup> Esta visión simplificada de la tradición mimética responde a la necesidad del autor de

---

<sup>526</sup> Según este meta-relato, en la historia del arte occidental se reconocen dos grandes estructuras históricas objetivas antes de llegar al actual momento post-histórico. Han existido dos grandes relatos legitimadores en esta historia, con sus respectivos principios críticos y que el autor encuentra paradigmáticamente representados por un lado, por Vasari con su definición del arte representacional y por otro lado, por Greenberg como el gran hacedor del relato modernista.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p.79. *Las cursivas son mías.*

<sup>528</sup> *Ibid.*, p.149.

<sup>529</sup> Danto (2002: 36).

<sup>530</sup> Como señala Halliwell (2002:369), es difícil pensar en alguien para quien la cuestión de la *mimesis* fuera más una cuestión de ideología que para el propio Platón, el gran iniciador del debate mimeticista.

sustentar su propio meta-relato, el cual no se condice con su postura teórica, en la medida en que implícitamente este autor adopta una perspectiva sustantiva de la historia del arte.

Como evidencian los ejemplos presentados en este apéndice, la mimesis aristotélica ha dado lugar a las más diversas reappropriaciones, y ella parece ser un concepto completamente distinto según se lo comprenda a la luz de las preocupaciones formales de Ingarden, o a partir de las inquietudes hermenéuticas de Gadamer, o partiendo del interés de Boyd de construir en torno a ella una teoría crítica sustentada en una metafísica realista, o a través de la tesis del fin del relato del arte proclamada por Danto, etc. En contra de lo dicho por este último y desmintiendo la idea de su no actualidad, la crítica del arte no sólo sigue requiriendo de relatos legitimadores, sino que apela a las raíces del pensamiento griego clásico para elaborarlos. En modo alguno, parece posible prescindir ni del vocabulario mimético ni de su historia cultural puesto que lejos de perder toda su extrañeza,<sup>531</sup> la mimesis sigue siendo la principal herramienta conceptual por medio de la cual aún hoy se intentan resolver los problemas capitales que se plantean en la reflexión filosófica sobre el arte. En definitiva, en relación a la actualidad filosófica de la noción aristotélica de mimesis se puede concluir con Gadamer que: “si alguien opina que el arte ya no puede pensarse adecuadamente con los conceptos de los griegos, es que no piensa en griego lo bastante.”<sup>532</sup>

---

<sup>531</sup> Presas (1997).

<sup>532</sup> Gadamer (1985:128).

## Bibliografia Consultada

- Abad, S. "Sobre la verosimilitud, la necesidad y las cualidades trágicas" en Padrón, H.J. (ed.); *Aristóteles. Primeras Jornadas Aristotélicas Argentinas*. Mendoza. Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo. 1997. Pp.140-147.
- Abrams, M.H. 1962. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Traducción de Gregorio Aráoz. Buenos Aires. Nova.
- Angelelli, I. "Abstracción y Reduplicación." *Revista Latinoamericana de Filosofía*. Vol. VI. Nº 3. Noviembre de 1980. Pp. 255-256.
- Araujo, M.; Marias, J. 1994. *Aristóteles. Ética a Nicómaco*. Introducción, traducción y notas. Sexta Edición. Madrid. Centro de Estudios Constitucionales.
- Armstrong, J.M. "Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry" *The Classical Quarterly. New Series*. Vol. 48. Nº 2. 1998. Pp. 447-455.
- Aspe, V. "Nuevos sentidos de *mimesis* en la *Poética* de Aristóteles" *Tópicos*. Vol. 28, 2005. Pp. 201-234.
- Assunto, R. 1965. "Mimesis". En: Myers, B.S. *Encyclopedia of World Art*. Vol. 10. New York. McGraw-Hill. Pp. 92-117.
- Aubenque, P. 1994. "Sí y No". En: Cassin, Barbara. (comp.) *Nuestros Griegos y sus Modernos*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires. Manantial. Pp. 33-71.
- \_\_\_\_\_. 1981. *El problema del ser en Aristóteles*. Traducción de Vidal Peña. Madrid. Taurus.
- Auerbach, E. 2006. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Babbitt, F. C. 1947. *Plutarch's Moralia*. Vol. I. Introducción, Traducción y Notas. Cambridge, Mass. - Londres. Harvard University Press; Heinemann.

- Babut, D. "Sur la notion d'imitation dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique." *Revue des Etudes Grecques*. Vol. 98. 1985. Pp. 72-92
- Bailly, A. 1963. *Dictionnaire Grec Français*. Paris. Hachette.
- Baldry, H.C. "The Interpretation of *Poetics IX*" *Phronesis*. Vol. 2. N° 1. 1957. Pp. 41-45.
- Balme, D.M. 1987. "The place of biology in Aristotle's philosophy." En: Gotthelf, A.; Lennox, J.G. (eds.) *Philosophical Issues in Aristotle's Biology*. Cambridge. Cambridge University Press. Pp. 9-20.
- Barbero, S. G. 2004. *La noción de mimesis en Aristóteles*. Córdoba. El copista.
- Bartels, K. 1965. "Der Begriff *Techné* bei Aristoteles". En : Flashar, H.; Gaiser, K. (eds.); *Synusia. Festgabe für Wolfgang Schadewaldt zum 15. März 1965*. Pfullingen, Neske. Pp.275-287.
- Beardsley, M. C.; Hospers, John. 1997. *Estética. Historia y Fundamentos*. Traducción de Román de la Calle. Undécima edición. Madrid. Cátedra.
- Berenguer Amenós, J. 1999. *Gramática Griega*. Trigésimo Sexta Edición. Barcelona. Bosch.
- Bien, G. "Bemerkungen zu Genesis und ursprünglicher Funktion des Theorems von der Kunst als Nachahmung der Natur." *Bogawus. Zs. für Literatur, Kunst und Philosophie*. Vol. 2. Münster. Julio de 1964. Pp. 26-43.
- Blumenberg, H. 1999. *Las realidades en que vivimos*. Traducción de Pedro Madrigal. Buenos Aires-Barcelona. Paidós.
- Bobes, E., et al. 1995. *Historia de la teoría literaria*. Vol. I. Madrid Gredos.
- Bodéüs, R. 1982. *Le philosophe et la cité: Recherches sur les rapports entre morale et politique dans la pensée d'Aristote*. Paris. Les Belles Lettres.

- Boeri, M.D. 1993. *Aristóteles. Física. Libros I-II*. Traducción, introducción y comentario. Buenos Aires. Biblos.
- Bonitz, H. (ed.) 1955. *Index Aristotelicus*. Segunda edición. Graz. Akademische Druck-Verlagsanstalt.
- Boyd, J. D. "A New Mimesis" *Renascence. Essays on Values in Literature*. Vol. 37. N° 3. Primavera de 1985. Pp. 136-161.
- Brogan, T.V.F.; Preminger, A. 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton. Princeton University Press.
- Butcher, S.H. 1951. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. Traducción y notas críticas. Cuarta Edición. New York. Dover Publications.
- Brunschwig, J. 1994. "No y Sí". En: Cassin, Bárbara. (comp.) *Nuestros Griegos y sus Modernos*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires. Manantial. Pp. 19-31.
- Bürguer, P. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona. Península.
- Calvo Martínez, T. 1994. *Aristóteles. Metafísica*. Introducción, traducción y notas. Madrid. Gredos.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Aristóteles. Acerca del Alma*. Introducción, traducción y notas. Madrid. Gredos.
- Candel Sanmartín, M. *Aristóteles. Tratados de lógica. (Órganon)*. Introducción, traducción y notas. Vol. I-II. Madrid. Gredos.
- Cappelletti, Ángel. 1998. *Aristóteles Poética*. Introducción, traducción del griego y notas. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Carapetyan, A. "The concept of *Imitazione della Natura* in the sixteenth century" *Musica Disciplina*. Vol. 1. 1948. Pp. 47-67.
- Cassin, Barbara. (ed.) *Nuestros Griegos y sus Modernos*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires. Manantial.

- Cherniss, H. Helmbold, W.C. 1957. *Plutarch's Moralia*. Traducción y notas. Vol. XII. Cambridge, Mass. - London. Harvard University Press; Heinemann.
- Chichi, G. M.; Suñol, V. "La *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles: sus puntos de confluencia." *Diánoia*. México. Vol. LIII. N° 60. Mayo de 2008. Pp.79-111.
- Chichi, G.M. "El concepto aristotélico de *éndoxon* según la técnica de discusión de *Los Tópicos*." *Síntesis*. La Plata. Vol. 3. 1996. Pp. 91-108.
- Close, A. "Philosophical theories of art and nature in classical antiquity." *Journal of the History of Ideas*. Vol. XXXII. 1971. Pp. 163-84.
- \_\_\_\_\_. "Commonplace theories of art and nature in classical antiquity and in the Renaissance." *Journal of the History of Ideas*. Vol. XXX. 1969. Pp. 467-86.
- Cope, E.M. 1877. *Commentary on the Rhetoric of Aristotle*. Cambridge, Mass. Cambridge University Press.
- Copi, I.M. 1999. *Introducción a la lógica*. Traducción de Míguez, N.A. Cuarta Edición. Buenos Aires. Eudeba.
- Costa, I. "La *Poética* de todos los siglos". *Revista de Cultura* Ñ. Año 2. Vol. 69. Buenos Aires. 22/01/2005. Pp. 6-9.
- Danto, A. 2002. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Traducción de A. Mollá Roman. Barcelona. Paidós.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Traducción de E. Neerman. Barcelona. Paidós.
- De Angeli, S. "Mimesis e Techne." *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Vol. 28. 1988. Pp. 27-45.
- De Echandía, G.R. 1998. *Aristóteles. Física*. Introducción, traducción y notas. Madrid. Gredos.
- De Micheli, M. 1979. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid. Alianza.

- de Montmollin, D. 1951. *La Poétique d'Aristote. Texte Primitif et Additions Ultérieures*. Neuchâtel. Editions Henri Messeiller.
- Defourny, M. 1977. "The aim of State : Peace". En: Barnes, J.; Schofield, M.; Sorabji, R, (eds.) *Articles on Aristotle 2: Ethics and Politics*. Londres, Duckworth. Pp.195-201.
- Dei, H.D. 2006. *La Tesis. Cómo orientarse en su elaboración*. Buenos Aires. Prometeo.
- Denniston, J. D. 1960. *Greek Prose Style*. Oxford. Briston.
- Depew, D. 1991. "Politics, Music and Contemplation in Aristotle's Ideal State." En: Keyt, D.; Miller, F. (eds.) *A Companion to Aristotle's Politics*. Oxford - Cambridge, Mass. Blackwell. Pp. 346-380.
- Diels, H.; Kranz, W. (eds.) 1952. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Edición y traducción. Vol. 2. Berlín. Weidmann.
- Ducrot, O.; Todorov, T. 2003. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno.
- Duerlinger, J. "Sullogismos and Sullogizesthai in Aristotle's *Organon*", *American Journal of Philosophy*. Vol. 90. N° 3. Julio de 1969. Pp.320-328.
- Düring, I. 1990. *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*. Traducción y edición de Navarro, B. México. UNAM.
- \_\_\_\_\_. 1961. *Aristotle's Protrepticus. An attempt at reconstruction*. Göteborg. Acta Universitatis Gothoburgensis.
- \_\_\_\_\_. 1955. "Aristotle in the *Protrepticus*." En: Raeymaker, L. De. (ed.) *Autour d'Aristote. Recueil d'études de philosophie ancienne et médiévale offert a Mons. A. Mansion*. Louvain. Publications Universitaires de Louvain. Pp. 81-97.
- Easterling, P.E.; Knox, M.W., (eds.) 1990 *Historia de la Literatura Clásica. Literatura Griega*. Traducción de Zaragoza Alberich, F. Vol. 1. Madrid. Gredos.

- Eggers Lan, C. 1998. *Platón. Diálogos. República*. Introducción, traducción y notas. Tomo IV. Madrid. Gredos.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Platón. Apología de Sócrates*. Traducción directa, ensayo preliminar, y notas. Buenos Aires. Eudeba.
- Else, G. F. 1993. "Imitation". En: Brogan T.V.F.; Preminger, A. (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton. New Jersey. Princeton University Press. Pp. 575-577.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Plato and Aristotle on Poetry*. Chapel Hill. University of North Carolina Press.
- \_\_\_\_\_. 1970. *Aristotle: Poetics*. Traducción, Introducción y Notas. Ann Arbor. University of Michigan Press.
- \_\_\_\_\_. "Imitation in the Fifth Century." *Classical Philology*. Vol. LIII. N° 2. Abril de 1958. Pp.73-90.
- \_\_\_\_\_. 1957. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- Estiú, E. "La concepción platónico-aristotélica del arte: técnica e inspiración" *Revista de Filosofía*. La Plata. Vol. 24. 1982. Pp.7-26.
- Femenías, M. L. 1996. *Inferioridad y Exclusión*. Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano.
- Ferrater Mora, J. 1994. *Diccionario de Filosofía*. Tomos I-IV. Barcelona. Ariel.
- Finley, M.I. 1968. "Sparta". En : Vernant, J.P. (ed.); *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris - La Haye. Mouton. Pp. 143-160.
- Freese, J. H. 1926. *Aristotle in 23 Volumes, Vol. 22: Rhetoric*. Traducción y Notas. Cambridge - London. Harvard University Press - William Heinemann.

- Früchtel, J. 1998. "Adorno and *Mimesis*" En: Kelly, M. (ed.). *The Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 1. New York - Oxford. Oxford University Press. Pp. 23-25.
- Fyfe, W.H. 1932. *Aristotle in 23 Volumes. Vol. 23: Poetics*. Traducción y Notas. Cambridge, Mass. Harvard University Press; London, William Heinemann .
- Gadamer, H-G. 1993. *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Traducción de Agud Aparicio, A. y Agapito, R. Vol. 1. Quinta Edición. Salamanca. Ediciones Sígueme.
- \_\_\_\_\_. 1986. *The relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge. Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Estética y Hermenéutica*. Traducción de Gabilondo, A. y Gómez Ramos, A. Madrid. Tecnos.
- Gallop, David. "Animals in the *Poetics*". *Oxford Studies in Ancient Philosophy*. Oxford. Vol. 8. 1990. Pp.145-171.
- García Bacca, J. D. 1945. *Poética*. Versión directa, introducción y notas. México. UNAM.
- García Gual, C.; Pallí Bonet, J. 1992. *Aristóteles. Investigación sobre los animales*. Introducción, traducción y notas. Madrid. Gredos.
- García Valdés, M. 1988. *Aristóteles. Política*. Introducción, traducción y notas. Madrid. Gredos.
- García Yebra, V. 1992. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe. Madrid. Gredos.
- Gebauer, G.; Wulf, C. 1995. *Mimesis. Cultur, Art, Society*. Traducción de Reneau, D. Berkeley - Los Angeles - Londres. University of California Press.
- Gerson, L.P. (ed.). 1999. *Aristotle: Critical Assessments*. Vol. IV. London. Routledge.
- Gill, C. 1985. "Plato and the education of the character" En: Ilting, K-H. (ed.) *Archiv für Geschichte der Philosophie*. Vol. 67. Pp. 1-26.

- Gnoli, R. 1965. "The concept of mimesis in the Asiatic East" En: Myers, B.S. *Encyclopedia of World Art*. Vol. 10. New York. McGraw-Hill. Pp. 117-119.
- Golden, L. "Mimesis and Katharsis". *Classical Philology*. Vol. LXIV. N° 3. Julio de 1969. Pp. 145-53.
- Gómez Robledo, A. 1994. *Aristóteles. Ética Eudemia*. Introducción, traducción y notas. México. UNAM.
- González, A. M. 1999. "La *Poética* de Aristóteles: Mito y Dogmas de una clave poética", Conferencia dictada en la UNICAMP. Campinas. Material cedido por la autora.
- Goodwin, W. 1965. *A Greek Grammar*. New York. Martin's Press.
- Granger, H. "Aristotle on the analogy between action and nature." *Classical Quarterly*, Vol. 43. N° I. 1993. Pp.168-73.
- Guariglia, O. 1997. *La ética en Aristóteles o la moral de la virtud*. Buenos Aires. Eudeba.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Ética y Política según Aristóteles*. Vol. I- II. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- \_\_\_\_\_. "Dominación y legitimación en la teoría política de Aristóteles." *Revista Latinoamericana de Filosofía*. Vol. V. N° 1. Marzo de 1979. Pp. 15-42.
- Hall, E. 1996. "Is there a Polis in Aristotle's *Poetics*?" En: Silk, M.S. (ed.) *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and beyond*. Oxford. Clarendon Press. Pp. 295-309.
- Halliwell, S. "The *Poetics*." *The Classical Review*. Vol. LIII. N° 2. 2003. Pp. 304-305.
- \_\_\_\_\_. 2002. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton - Oxford. Princeton University Press.

- \_\_\_\_\_. 2001. "Aristotelian mimesis and human understanding". En: Andersen, Ø.; Haarburd, J. (eds.) *Making sense of Aristotle. Essays in Poetics*. London. Duckworth. Pp. 87-107.
- \_\_\_\_\_. 1999a. "The importance of Plato and Aristotle for Aesthetics." En: Gerson, L.P. (ed.) *Aristotle: Critical Assessments*. Vol. IV. London. Routledge. Pp. 289-312.
- \_\_\_\_\_. 1999b. "Aristotelian *mimesis* reevaluated." En: Gerson, L.P. (ed.) *Aristotle: Critical Assessments*. Vol. IV. London. Routledge. Pp. 313-335.
- \_\_\_\_\_. 1999c. "Aristotle *Poetics*". Edición, Traducción y Notas. Cambridge, Mass.- London. Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Aristotle's Poetics*. Segunda Edición. Chicago. The University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. "Style & Sense In Aristotle's *Rhetoric* Bk. 3" *Revue Internationale de Philosophie*. Vol. 184. 1993. Pp. 50-69.
- \_\_\_\_\_. 1992a. "Pleasure, Understanding and Emotion." En: Rorty, A. (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*, New Jersey. Princeton University Press. Pp. 241-260 .
- \_\_\_\_\_. 1992b. "Epilogue: The *Poetics* and its interpreters" En: Rorty, A. (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*, New Jersey. Princeton University Press. Pp. 409-424.
- \_\_\_\_\_. 1987. *The Poetics of Aristotle. Traducción y comentario*. Chapel Hill. The University of North Carolina Press.
- Happ, H. 1971. *Hýle. Studien zum aristotelischen Materie-Begriff*. Berlin. Walter de Gruyter.
- Havelock, E.A. 1994. *Prefacio a Platón*. Madrid. Visor.
- Heath, M. 1999. "The universality of poetry in Aristotle's *Poetics*." En: Gerson, L.P. (ed.) *Aristotle: Critical Assessments*. Vol. IV. London. Routledge. Pp. 356-371.

- \_\_\_\_\_. 1996. *Aristotle Poetics*. Traducción, Introducción y Notas. Londres. Penguin Books.
- Helm, J.J. 1981. *Plato Apology. Text and Grammatical Commentar*. Wauconda. Bolchazy- Carducci Publishers.
- Hobsbawm, E. 1999. *A la zaga. Decadencia y Fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Traducción de Pontón, G. Barcelona. Crítica.
- House, H. 1966. *Aristotle's Poetics. A Course of Eight Lectures*. Quinta edición. London. Rupert Hart-Davis.
- Humbert, J. 1954. *Syntaxe Grec*. Paris. Klincksieck.
- Huysmans, J.K. 1997. *Contra Natura*. Traducción de Ríos, J. Barcelona. Tusquets.
- Ingarden, R. 1985. "A Marginal Commentary in Aristotle's *Poetics*" En: McCormick, P.J. (ed.) *Selected Papers in Aesthetics*. Washington. The Catholic University of America Press. Pp. 45-78.
- Jaeger, W. 1993. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Traducción de Xirau, J. y Roces, W. Primera reimpresión. México. Fondo de cultura económica.
- Janaway, Ch. 1998. "Plato". En: Kelly, M. (ed.) *The Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 3. New York - Oxford. Oxford University Press. Pp. 518-21.
- Janko, R. 1998. "Reception of Aristotle in Antiquity". En: Kelly, M. (ed.) *The Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 1. New York - Oxford. Oxford University Press. Pp. 104-106.
- Jauss, H.R. 1995. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid. Visor.
- Javitch, D. 1999. "The Assimilation of Aristotle's *Poetics* in Sixteenth-Century Italy." En: Norton, G.P. (ed.) *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 3. Cambridge University Press. Pp. 53-65.

Jiménez Sánchez-Escariche, E.; Miguel, A.A. 2000. *Aristóteles. Partes de los Animales. Marcha de los Animales. Movimiento de los animales*. Traducción, Introducción y Notas. Madrid. Gredos.

Jones, W.H.S. 1957/1953. *Hippocrates*. Traducción, Introducción y Notas. Vol. I y IV. Cambridge, Mass. - Londres. Harvard University Press; Heinemann.

Jowett, B. 1961. *Aristotle. Politics*. Traducción, Introducción y Notas. Oxford. Clarendon Press.

Kassel, R. (ed.) 1968. *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford. Clarendon Press.

Kennedy, G. A. 1999. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. I: *Classical Criticism*. Cambridge. Cambridge University Press.

Kirby, J. T. 1996. "Classical Greek Origins of Western Aesthetic Theory." En: Allert, B. (ed.) *Languages of Visuality: Crossings between Science, Art, Politics and Literature*. Detroit. Wayne State University Press.

\_\_\_\_\_. "Mimesis and Diegesis: Foundations of Aesthetic Theory in Plato and Aristotle." *Helios*. Vol. 18. Nº 2. 1991. Pp. 113-128.

Koller, H. 1980. "Mimesis". En: Ritter, J.; Grunder, K.; Gabriel, G. (eds.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Vol. 5. Darmstadt. Schwabe Verlag. Pp. 1996-1999.

\_\_\_\_\_. 1954. *Die Mimesis in der Antike*, Berna. Francke.

Konstan, D. "The Pleasures of the Ancient Text or The Pleasure of Poetry from Plato to Plutarch". *Papers of the Langford Latin Seminar*. Vol. 12. 2005. Pp. 1-17.

\_\_\_\_\_. "The Birth of the Reader: Plutarch as Literary Critic". *Scholia*. Vol. 13. 2004. Pp. 3-27.

\_\_\_\_\_. "The Two Faces of Mimesis. Review of S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*". *Philosophical Quarterly*. Vol. 54. 2004. Pp. 301-308.

- Kugiumutzakis, G. 1998. "Neonatal Imitation in the Intersubjective Space". En: Bråten, S. (ed.) *Intersubjective Communication end Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge. Cambridge University Press. Pp. 63-88.
- La Croce, E.; Pajares, A. B. 1998. *Aristóteles. Acerca de la Generación y la Corrupción. Tratados Breves de Historia Natural*. Introducción, traducción y notas. Madrid. Gredos.
- Laks, A. 1994. "Substitution et connaissance: une interprétation unitaire (ou presque) de la théorie aristotélicienne de la métaphore." En: Furley, D.J.; Nehamas, A. (eds.) *Aristotle's Rhetoric. Philosophical Essays*. Princeton. Princeton University Press.
- Lausberg, H. 1967. *Manual de Retórica Literaria*. Traducción de Pérez Riesco, J. Vol. I-II. Madrid. Gredos.
- Le Bonniec, H. (ed., trad.) 1953. *Pline, l'ancien, Histoire Naturelle (Livre XXXIV)*. Comentarios de Gallet de Santerre, H., Le Bonniec, H. Paris. Les Belles Lettres.
- Lee, H.D. P. 1951. *Aristotle. Meteorologica*. Introducción, Traducción y Notas. Cambridge, Mass.- London. Harvard University Press; Heinemann.
- Le Goff, J. 1991. *Pensar la historia*. Barcelona. Paidós.
- Legrand, E. (ed.) 1956. *Hérodote. Histories. Livre I*. Edición y Traducción. Tercera Edición. Paris. Les Belles Lettres.
- Lesky, A. 1976. *Historia de la Literatura Griega*. Madrid. Gredos.
- Liddell, H.G.; Scott, R. 1940. *A Greek-English Lexicon*. Revisado y aumentado por Jones, H.S.; McKenzie, R. Oxford. Clarendon Press.
- Lisi, F. 2001. "El origen del estado de derecho." En: González, A. M. (ed.) *Los griegos: Otros y Nosotros*. La Plata. Al Margen. Pp. 23-35.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Platón. Diálogos. Leyes*. Introducción traducción, y notas. Vol. VIII-IX. Madrid. Gredos.

- \_\_\_\_\_. 1998. "Die Stellung der 'Nomoi' in Platons Staatslehre: Erwägungen zur Beziehung zwischen 'Nomoi' und 'Politeia'. En: Havlicek, A.; Karfik, F. (eds.) *The Republic and the Laws of Plato. Proceedings of the First Symposium Platonicum Pragense*. Prague. Pp. 89-105.
- Lobel, E. 1933. *The Greek Manuscripts of Aristotle's Poetics*. Oxford. Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. "A Crux in the *Poetics*" *The Classical Quarterly*. Oxford. Vol. XXIII. 1929. Pp. 76-79.
- López Eire, A. 2002. *Poéticas y Retóricas Griegas*. Madrid. Síntesis.
- López Farjeat, L. X. "El silogismo poético y la imaginación en Alfarabi". *Tópicos*. Vol. 18. 2000. Pp. 97-113.
- Lord, C. 1989. "Politics and Education in Aristotle's *Politics*". En: Patzig, G. (ed.), *XI Symposium aristotelicum: Studien zur Politik des Aristoteles*. Gottingen. Pp. 202-215.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*. Ithaca. Cornell University Press.
- Lloyd, G.E.R. 1992. *Polarity and Analogy: Two types of argumentation in early Greek thought*. Indianapolis - Cambridge. Hackett.
- \_\_\_\_\_. "Empirical research in Aristotle's biology" En: Gotthelf, A.; Lennox, J.G. (eds.) *Philosophical Issues in Aristotle's Biology*. Cambridge. Cambridge University Press. Pp. 53-63.
- Lorimer, W.L. (ed.) 1933. *Aristotelis qui fertur lebellus de mundo*. Paris. Les Belles Lettres.
- Louis, P. (ed.) 1969. *Aristote. Histoire des animaux*. Edición y traducción. Paris. Les Belles Lettres.

\_\_\_\_\_. (ed.) 1969. *Aristote. Les parties des animaux*. Edición y traducción. Paris. Les Belles Lettres.

\_\_\_\_\_. 1955. "Le mot 'ISTORIA chez Aristote.'" *Revue de Philologie*. Vol. 2. N° 29. Pp. 39-44.

Lucas, D.W. 1978. *Aristotle Poetics*. Introducción, Comentarios y Apéndices. Oxford. Clarendon Press.

Mansion, A. 1946. *Introduction a la Physique Aristotélicienne*. Segunda Edición, revisada y aumentada. Louvain-Paris. Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie; Libraire Philosophique J. Vrin.

Marrou, H.I. 1948. *Histoire de l' éducation dans l' Antiquité*. Paris. Editions du Seuil.

McCall, M.H. 1969 *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.

McKeon, R. 1965. "Rhetoric and Poetics in the philosophy of Aristotle." En: Olson, E. (ed.) *Aristotle's Poetics and English Literature. A Collection of Critical Essays*. Chicago – Londres. University of Chicago Press. Pp. 201-236.

\_\_\_\_\_. "Literary Criticism and the concept of imitation in Antiquity." *Modern Philology*. Vol. XXXIV. N° 1. Agosto de 1936. Pp. 1-35.

Mikkeli, H. 2002. "Art and nature in the Renaissance Commentaries and text books on Aristotle's *Physics*". En: Kessler, E.; Maclean, I. (eds.) *Res et Verba in der Renaissance*. Wiesbaden. Horrosowitz Verlag. Pp. 117-130.

Meltzoff, A.N. 1999. "Imitation". En: Wilson, R.A.; Keil, F.C. (eds.) *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Cambridge, Mass. The MIT Press. Pp. 389-391.

Meltzoff, A.N.; Keith Moore, M. "Imitation of facial and manual gestures by human neonates." *Science*. New Series. Vol. 198. N° 4312. Octubre de 1977. Pp. 75-8.

- Miller, M. 1999. *Platonic Mimesis*. En: Falkner, T.; Felson, N.; Konstan, D. (eds.) *Contextualizing Classics. Ideology, Performance, Dialogue. Essays in Honor of John J. Peradotto*. New York - Oxford. Rowman & Littlefield. Pp. 253-266.
- Morales Otal, C.; García López, J. 1992. *Obras Morales y de Costumbres (Moralia)*. Introducción, traducción y notas. Vol. I. Madrid. Gredos.
- Moraux, P. 1951. *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*. Louvain. Éditions Universitaires de Louvain.
- Moreau, J. 1979. *Aristóteles y su escuela*. Buenos Aires. Eudeba.
- Morrow, G. R. 1960. *Plato's Cretan City. A historical interpretation of the Laws*. Princeton. Princeton University Press.
- Mossé, C. 1968. "Le rôle politique des armées dans le monde grec a l'époque classique". En : Vernant, J.P. (ed.) *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris - La Haye. Mouton. Pp. 221-229.
- Most, G.W. 1998. "Mimesis". En: Craig, E. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Vol. 6. London. Routledge. Pp. 381-382.
- Moutsopoulos, E. 1959. *La musique dans l'œuvre de Platon*. Paris. P.U.F.
- Nadel, J.; Butterworth, G. (eds.). 1999. *Imitation in Infancy*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Newman, W. L. 1950. *The Politics of Aristotle*. Introducción, Ensayos Preliminares, Notas Críticas y Explicativas. Vol. I-IV. Oxford. Clarendon Press.
- Nussbaum, M. C. 1995. *La fragilidad del bien. Fortuna ética en la tragedia y la filosofía griega*. Traducción de Ballesteros, A. Madrid. Visor.
- Owens, J. "Teleology of nature in Aristotle." *The Monist*. Vol. 2. N° 2. 1968. Pp.159-173.

- Packer, M. "The conditions of Aesthetic Feeling in Aristotle's *Poetics*". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 24. N° 2. Primavera de 1984. Pp. 138-148.
- Pallí Bonet, J. 1992. *Aristóteles. Investigación sobre los Animales*. Introducción, traducción y notas. Madrid. Gredos.
- Panofsky, E. 1980. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Traducción de Pumarega, M.T. Tercera Edición. Madrid. Cátedra.
- Peck, A.L. (ed.) 1961. *Aristotle. Parts of Animals*. London. Cambridge, Mass. – London. Harvard University Press; Heinemann.
- \_\_\_\_\_. 1953. *Aristotle. Generation of Animals*. Cambridge, Mass. – London. Harvard University Press; W. Heinemann.
- Petit, A. 1997. "L'art imite la nature": les fins de l'art et les fins de la nature." En: Morel, P. M. (ed.) *Aristote et la notion de nature*. Bordeaux. Presses Universitaires de Bordeaux. Pp. 35-43.
- \_\_\_\_\_. "Métaphore et mathesis dans la *Rhétorique* d'Aristote." *Cahiers du groupe de recherche sur la philosophie et le langage*. Vol. 9. Université de Grenoble II. 1988. Pp. 59-71.
- Poratti, A. et. al. 1997. *Los Filósofos Presocráticos*. Introducción, traducción y notas. Vol. III. Madrid. Gredos.
- Perelman, Ch.; Olbrechts-Tyteca, L. 1971. *The New Rhetoric. A Treatise on Argumentation*. Traducción de Wilkinson, J.; Weaver, P. Notre Dame-London. University of Notre Dame Press.
- Possenti, V. "Techne: dai greci ai moderni e ritorno". *Rivista di Filosofia Neoscolastica*, Vol. 81. 1989. Pp. 294-307.

- Presas, M. 2003. "La Recepción Estética." En: Sobrevilla, D. J.; Xirau, R. (eds.) *Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*. Vol. 25. Madrid. Trotta. Pp 123-144.
- \_\_\_\_\_. 1997. *La verdad de la ficción*. Buenos Aires, Almagesto.
- Prunes, A.J. 1987. *Tres cuestiones en Poética de Aristóteles*. Buenos Aires. Biblos.
- Racionero, Q. 1990. *Aristóteles. Retórica*. Introducción, traducción y notas. Gredos. Madrid.
- Rackham, H. 1944. *Aristotle in 23 Volumes. Vol. 21: Politics*. Traducción, y notas. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann.
- Ragon, E. 1976. *Grammaire Grecque*. Paris. J. de Gigord.
- Reale, G. 1985. *Introducción a Aristóteles*. Traducción de Bazterrica, V. Barcelona. Herder.
- Ricoeur, P. 1996. "Between Rethoric and Poetics." En: Rorty, A. (ed.); *Essays on Aristotle's Rhetoric*. Berkeley. University of California. Pp. 324-384.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Tiempo y Narración*. Tomo I. México. Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_. 1981. "Mimesis and Representation." *Annals of Scholarship*. Vol. 2. Pp. 15-32.
- \_\_\_\_\_. 1977. *La metáfora Viva*. Traducción de Baravalle, G. Buenos Aires. Ediciones Megápolis.
- Riedel, W. 1993 "Mimesis" En: Killy, W. (ed.) *Literatur Lexikon*. Vol. 14. Munich. Deutscher Taschenbuch-Verlag. Pp. 91-94.
- Rorty, A. (ed.). 1992. *Essays on Aristotle's Poetics*. New Jersey. Princeton University Press.
- Rostagni, A. 1945. *Aristotele Poetica*. Introducción, Texto y Comentario. Segunda Edición Revisada. Torino. Chiantore.

Ross, W.D. (ed.).1964. *Aristotelis analytica priora et posteriora*. Edición y comentarios. Oxford. Clarendon Press.

\_\_\_\_\_. (ed.) 1959. *Aristotelis ars rhetorica*. Oxford. Clarendon Press.

\_\_\_\_\_. (ed.) 1958. *Aristotelis topica et sophisticis elenchi*. Oxford. Clarendon Press.

\_\_\_\_\_. (ed.) 1957. *Aristotelis politica*. Oxford. Clarendon Press.

\_\_\_\_\_. (ed.). 1953. *Aristotle's metaphysics*. Vol. I-II. Oxford. Clarendon Press.

\_\_\_\_\_. (ed.). 1936. *Aristotle's Physics*. Texto revisado, introducción y comentario. Oxford. Clarendon Press.

Samaranch, F.P. 1969. *Jenofonte. Memorias*. Traducción del griego, prólogo y notas. Madrid. Aguilar.

Sánchez-Escariche, E.J. 2000. *Aristóteles. Partes de los Animales*. Introducción, traducción y notas. Madrid. Gredos.

Santa Cruz, M. I.; Crespo, M. I. 2005. *Aristóteles. Política*. Introducción, traducción y notas. Buenos Aires. Losada.

Santa Cruz, M. I.; Vallejo Campos, A.; Cordero, N. 1992. *Platón. Diálogos. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Introducción, traducción y notas. Tomo V. Madrid. Gredos.

Santoro, F. 2007. "Uma Cidade para o Ócio." Conferencia dictada en el marco del *Colóquio Filosofia e Educação* organizado por la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Material cedido por el autor.

Schenkeveld, D.M. 1999. "Poetics" En: Algra, K. *et al.* (eds.) *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*. Cambridge. Cambridge University Press. Pp. 221-225.

\_\_\_\_\_. "The structure of Plutarch's *De Audiendis Poetis*." *Mnemosyne*. Vol. 35. 1982. Pp. 60-71.

- Schlesinger, E. 1977. *Aristóteles. Poética*. Traducción y Notas. Buenos Aires. Barlovento.
- Sifakis, G.M. 1986. "Learning from art and pleasure in learning: an interpretation on Aristotle *Poetics* 4 1448 b 8-19." En: Betts, J. *et al.* (eds.) *Studies in Honour of T.B.L. Webster*. Vol.1. Bristol. Bristol Classical Press. Pp. 211-222.
- Smith, W. 1873. *A Dictionary Of Greek And Roman Biography And Mythology*. Vol. 2. London. John Murray.
- Smyth, H. W. 1984. *Greek Grammar*. Cambridge. Harvard University Press.
- Solmsen, F. "Leisure and Play in Aristotle's Ideal State". *Rheinisches Museum für Philologie*. Frankfurt am Main. Vol. CVII. N° 3. 1964. Pp. 193-220.
- \_\_\_\_\_. "Nature as Craftsman in Greek Thought". *Journal of the History of Ideas*. Vol. 24. 1963. Pp. 473-496.
- \_\_\_\_\_. "The origins and methods of Aristotle's *Poetics*." *Classical Quarterly*. Vol. 29. 1935. Pp.192-201.
- Ste. Croix de, G.E.M. 1992. *Aristotle on History and Poetry*. En: Rorty, A. (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton. Princeton University Press. Pp. 23-31.
- Subirats, E. 1989. *El final de las vanguardias*. Barcelona. Anthropos.
- Suñol, V. 2006. "La mimesis aristotélica más allá de los límites de la *Poética*." *Phaos. Revista de Estudios Clásicos*. Campinas. Vol. 5. Pp. 107-126.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Aprendizaje y Placer mimético en la Poética de Aristóteles*. La Plata. Disponible en: <http://www.sedici.unlp.edu.ar>.
- \_\_\_\_\_. 2004. "*Mimesis*: una reconsideración de sus orígenes etimológicos y de su significación física en Aristóteles". Actas del Tercer Coloquio Internacional "Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad" organizado por el Centro de Estudios de Lenguas

Clásicas. Área de Filología Griega de la FAHCE, UNLP. La Plata. Disponible en CD ROM.

\_\_\_\_\_. “El lugar de la música en la concepción platónica de la educación.” *Revista de Filosofía y Teoría Política*. Anexo: Actas de las IV Jornadas de Filosofía organizadas por el Departamento de Filosofía de FAHCE. La Plata. Julio de 2003. Disponible en CD ROM.

\_\_\_\_\_. 2003. “*Mimesis*. Un término clásico para problemas contemporáneos.” *Revista de Filosofía y Teoría Política*. Anexo: Actas de las IV Jornadas de Filosofía organizadas por el Departamento de Filosofía de FAHCE. La Plata. Julio de 2003. Disponible en CD ROM.

\_\_\_\_\_. 2002. “La doble superioridad de la poesía sobre la historia según Aristóteles.” *Actas del I Congreso de Filosofía de la Historia “La Comprensión del Pasado”* organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Disponible en CD ROM.

\_\_\_\_\_. 1996. “La superioridad no sólo epistémica sino también moral de la técnica poética respecto al saber empírico de la historia, en la *Poética* de Aristóteles.” *Revista de Filosofía y Teoría Política*. La Plata. Vols. 31-32. Pp.319-327.

Svoboda, K. 1934. “Les idées esthétiques de Plutarque.” *Annuaire de l' Institut de Philologie et d'Histoire Orientales*. Vol. 2 : Mélanges Bidez. Bruxelles. Pp. 917-46.

Tatarkiewicz, W. 1987. *Historia de Seis Ideas: Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid. Tecnos.

Tomás, F. 2005. *Escrito pintado*. Madrid. Visor.

Tompkins, J.P. 1990. “The reader in history: the changing shape of literary response”. En: \_\_\_\_\_. (ed.) *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*. Octava edición. Baltimore-London. The John Hopkins University Press. Pp. 201-222.

- Tracy, H.L. "Aristotle on Aesthetic Pleasure". *Classical Philology*. Vol. 41. 1946. Pp. 43-46.
- Tredennick, H. 1956. *Aristotle in 23 Volumes. Vols.17, 18: The Metaphysics*. Introducción, Traducción y Notas. Cambridge, Mass. London. Harvard University Press; Heinemann.
- Veloso, C. W. 2005. "Crítica del paradigma interpretativo 'ético-político' de la *Poética* de Aristóteles." *Iztapalapa*. Vol. 58. N° 26. Pp.117-150.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Aristóteles Mimético*. São Paulo. Discurso Editorial.
- \_\_\_\_\_. "Il problema dell'imitare in Aristotele." *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Vol. 65. N° 2. 2000. Pp.63-97.
- Velotti, S. 1999. "Imitazione" En: Garchia, G.; Angelo, P.S. (eds.) *Dizionario di Estética*. Bari. Laterza & Figli. Pp. 146-151.
- Verdenius, W. 1972. *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to Us*. Leiden. E.J. Brill.
- Vidal-Naquet, P. 1968. "La tradition de l'hoplite athénien". En: Vernant, J.P. (ed.) *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris - La Haye. Mouton, Pp.161-181.
- Walton, K. 1990. *Mimesis as Make-Believe. On the foundations of the representational arts*. Cambridge, Mass.-London. Harvard University Press.
- Watt, J.W. 1994 "Syriac Rhetorical Theory and the Syriac Tradition of Aristotle's *Rhetoric*." En: Fortenbaugh, W.W.; Mirhady, D. C. (eds.) *Rhetoric after Aristotle*. Vol. VI. London. Rutgers University Press. Pp. 243-260
- Webster, T.B.L. "Greek Theories of Art and Literature down to 400 B.C." *Classical Quaterly*. Vol. 33. 1939. Pp. 166-79.
- Weil, R. 1960. *Aristote et l'Histoire: Essai sur la Politique*. Paris. Klincksieck.

Wicksteed, P.H., Cornford, F.M. 1957. *Aristotle. The Physics*. Vol. I. Introducción, Traducción y Notas. Cambridge, Mass. - London. Harvard University Press - Heinemann.

Wieland, W. 1988. “La actualidad de la filosofía antigua.” *Méthexis. Revista Argentina de Filosofía Antigua*. Vol. I. Pp. 3-16.

Wilde, O. 1945. “La Decadencia de la Mentira” En: *Intenciones*. México. Editorial Mono`s.

Woodruff, P. 1998. “Plato on Mimesis.” En: Kelly, M. (ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 3. New York – Oxford. Oxford University Press. Pp. 521-523.

\_\_\_\_\_. 1992. “Aristotle on *Mimesis*” En: Rorty, A. (ed.) *Essays on Aristotle’s Poetics*. New Jersey. Princeton University Press. Pp.73-95.

Villanueva, B.M. 1969. “El concepto de *mimesis* en Platón”. *Perficit 2*. Salamanca. Pp. 181-246.

Yanal, R. J. “Aristotle’s Definition of Poetry.” *Nous*. Vol. 16. 1982. Pp. 499-525.

Xanthakis-Karamanos, G. 1980. *Studies in Fourth-Century Tragedy*. Atenas. Akademia Athenon.

#### *Páginas Webs Consultadas*

- Crane, G. (ed.). *The Perseus Digital Library*. Department of Classics. Tufts University. S.f.e. Disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu>

- *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición; *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Primera edición. Ambos editados por la Real Academia Española. S.f.e. Disponibles en: <http://www.rae.es>

- *The Thesaurus Linguae Graecae (TLG) Digital Library*. Irvine. University of California Irvine. S.f.e. Disponible en: <http://www.tlg.uci.edu>