



Universidad Nacional de La Plata.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Departamento de Filosofía.

Tesis de Licenciatura.

“Aprendizaje y Placer Mimético en la *Poética* de Aristóteles.”

Prof. Viviana Suñol.

Director: Prof. Dr. Mario A. Presas.

Codirectora: Prof. Dra. Graciela Marcos.

“Aprendizaje y Placer Mimético en la *Poética* de Aristóteles.”

Viviana Suñol.

Índice:

Introducción..... 1.

Capítulo 1:

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

1.2. La actividad propia (*ἔργον*) del poeta: la universalidad de la poesía en *Poética* 9..... 13.

1.3. La comparación entre la poesía y la historia: su vínculo metodológico..... 20.

1.4. La disputa por el carácter cognitivo del reconocimiento mimético en el s. XX..... 26.

Capítulo 2:

2.1. La disputa por los orígenes etimológicos de *mimesis*: imitación versus expresión..... 37.

2.2. La noción aristotélica de *mimesis* en *Poética*..... 40.

2.3. La *Poética*: una trama (*μῦθος*) de pérdidas, olvidos y reencuentros..... 46.

2.4. La *mimesis* aristotélica según tres lecturas contemporáneas:

 Ingarden, Gadamer, Danto..... 49.

3. Consideraciones Finales..... 61.

Bibliografía 63.

Capítulo 1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² Lucas (1978:xi).

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

²⁴ Lucas (1978:71 *ad locum*).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹ Halliwell (1998:79 n.45).

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

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

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

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

⁴² Else (1957:134).

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

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

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

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

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

⁴⁴ Lucas (1978:118).

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

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

⁴⁶ García Yebra (1992:129 n.28).

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

⁴⁸ Lucas (1978:66 *ad locum*).

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

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

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

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

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

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

⁵² Ste. Croix. (1992:24-27).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁵ Weil (1960:166).

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

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

⁶⁷ Easterling & Knox (1990:497-498).

⁶⁸ Louis (1955:43).

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

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

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

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

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

⁷¹ Le Goff. 1999.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁸ Weil (1960:173).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁷ Suñol (2003:6).

⁸⁸ Konstan (2003b:6).

⁸⁹ Konstan (2003b:23).

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

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

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

⁹⁰ Easterling & Knox (1990: 715).

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

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

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

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

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

⁹⁴ Halliwell (1992:258 n.33).

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

⁹⁶ Tracy (1946:45).

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

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

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

⁹⁸ Sifakis (1986:212).

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

¹⁰⁰ Sifakis (1986:215).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Experience of pity”

Packer (1984:148 n.10).

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

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

¹¹³ Packer (1984:143-4).

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

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

¹¹⁶ Halliwell (1998:77).

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

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

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

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

¹¹⁹ Halliwell (1998:79).

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

¹²¹ Lucas (1978: 73).

¹²² Lucas (1978: 72).

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

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

¹²³ Heath (1999:366).

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

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

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

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

Capítulo 2

2.1. La disputa por los orígenes etimológicos de *mimesis*: imitación versus expresión.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, se inicia un debate académico sobre los orígenes y significación del término *mimesis* y de la familia de palabras a la que éste pertenece, *i.e.* *μίμος, μιμεῖσθαι, μίμημα*. Las tesis de Koller (1954&1980) representan un verdadero desafío a las interpretaciones hasta entonces vigentes sobre el tema. En primer lugar, objeta la interpretación generalizada según la cual, esta palabra significa desde sus más remotos orígenes *imitación* (*Nachahmung*). Antes bien, sostiene que su sentido originario estaba emparentado con la idea de *expresión* (*Darstellung*). La idea de *mimesis* como *copia* o *imitación* sería un desarrollo posterior que Koller atribuye a Platón. Según esta interpretación, el ámbito de la palabra se hallaba originalmente limitado al poder expresivo de la música y la danza. La primera acuñación -que Koller remite a la teoría musical del siglo V, especialmente a Damón- tiene un carácter netamente ético-emocional, en la medida en que denota el dar forma exterior a alguna clase de contenido espiritual (*Formwendung des Seelischen*). La segunda -inspirada en una teoría sofística- es atribuida exclusivamente a Platón y ha desempeñado a juicio de Koller, un rol destructivo en la historia de la estética¹²⁶ pues, Platón habría distorsionado el sentido musical original del término aplicándolo a otras formas artísticas, con el objeto de lograr una condenación ética del arte.¹²⁷

Las tesis de Koller dieron lugar a una minuciosa respuesta por parte de Else (1958), quien elaboró un detallado relevamiento de los diversos testimonios sobre el empleo de este grupo de palabras en la primera mitad del siglo V a.C.¹²⁸ A partir de tal relevamiento, Else (1958:78-79) reconoce tres significaciones principales, a saber, la actividad *mímica* y dos derivaciones naturales: la *imitación* y la *replificación*. El sentido primario refiere a la representación

¹²⁶ Koller (1980:1398).

¹²⁷ Koller (1980:1397).

¹²⁸ Tanto Else (1958:79) como Koller (1980) parecen coincidir en que la raíz de esta familia de palabras está dada por la palabra *mimos*. Sin embargo, ambos autores ofrecen interpretaciones contrapuestas sobre su significación original. Koller sitúa su significación primaria en la figura del actor, mientras que Else enfatiza su carácter performativo. Según Else, la marcada ausencia de la palabra *mimos* durante el siglo V es muy reveladora. La reticencia de los autores áticos y jónicos en el empleo de esta palabra la explica a partir de su conexión con un género dramático siciliano que ofrecía una imagen sencilla de la “baja” vida. De ahí, que la palabra fuera percibida en el mundo ático y jónico como extranjera y vulgar; sin embargo, estas reticencias en su empleo no se extendieron a todo el grupo de palabras.

del aspecto, las acciones, las elocuciones de animales o de hombres mediante el discurso, el canto o la danza, esto es, a un sentido performativo o proto-dramático. A partir de este sentido *mímico* originario -que no se aplica de manera necesaria ni excluyente a la música o a la danza- se produce una transición simple y natural hacia un sentido ético de la imitación, *i.e.* la imitación de las acciones de una persona por otra.¹²⁹ Else rechaza la existencia de una verdadera doctrina de la imitación en la tradición preplatónica, en la cual sólo encuentra un puñado de usos interrelacionados. Si bien es cierto que los pitagóricos encontraban semejanza o afinidad entre la música y los estados del alma no obstante, no existía una teoría pitagórica o damoniana de la imitación.¹³⁰ A partir de estos distintos usos y en combinación con otras ideas de diversa procedencia, Platón fue quien por primera vez, ofreció una noción compleja de la *mimesis*, (Else.1958:85).

Por su parte, Halliwell (1986 & 2002), se niega a participar de este debate pues, adopta una actitud cauta sobre la posibilidad de determinar los orígenes del término. Por esta razón, se inclina a realizar un mero relevamiento de los usos principales del término. Hay -según el autor- demasiada variedad en su empleo, como para trazar un esquema lineal sobre el desarrollo semántico de la palabra *mimesis* o de su familia de palabras. Aunque el estudio de los orígenes de la palabra pueda resultar atractivo -afirma Halliwell- tiene en el mejor de los casos, un carácter meramente especulativo.¹³¹ A diferencia de los tres significados reconocidos por Else, Halliwell registra cinco usos definidos de este grupo de palabras para la primera mitad del siglo V, a saber, la representación visual, el comportamiento imitativo, la actuación (que se distingue de la anterior por su intencionalidad), la imitación vocal, la *mimesis* metafísica.¹³² El autor subsume todos estos usos (y en cierto sentido, aún el metafísico) en un esquema de correspondencia formal, pues habría 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.¹³³ Hacia la primera mitad del siglo V, la terminología de la *mimesis* podía aplicarse tanto a las artes musico-poéticas como visuales porque estaba

¹²⁹Else ve el desplazamiento desde el significado original de la mímica hacia un sentido “ético” de la imitación como la *transición desde un significado “vivo” hacia uno más abstracto y descolorido* (colorless). En cambio, para Koller habría ocurrido una transición desde la idea de *expresión* hacia la *versión suavizada* de *imitación*.

¹³⁰ Esta interpretación lo lleva incluso a rechazar el testimonio de Aristóteles enunciado en *Met A*, 5 987 b11.

¹³¹ Al respecto, sostiene que no se puede establecer con ninguna certeza la etimología de la raíz griega *mim-*; más aún, a diferencia de Koller y de Else, Halliwell pone en tela de juicio la posibilidad de establecer con certeza que el vocablo *mimos* sea el miembro más antiguo de esta familia de palabras.

¹³² Halliwell (1998:111) & (2002:15).

¹³³ “there is a directly perceived match between the medium of mimetic object or act (whether appearance, behaviour or sounds) and the relevant aspect of the corresponding phenomenon”. Halliwell (1998:115).

emergiendo un sentido del status representacional-expresivo de las artes miméticas.¹³⁴ Este proceso derivó en la constitución de una categoría unificada de las artes miméticas, la cual constituyó -según el autor- un punto de partida para las reflexiones teóricas de Platón y Aristóteles sobre el arte.

La confrontación de los estudios filológicos sobre los orígenes etimológicos de *mimesis* revela que no hay acuerdo entre los eruditos. No parece posible establecer de manera certera ni la raíz del término ni su significación original, sólo se conoce que su empleo más antiguo registrado data del siglo V a.C.¹³⁵ La fragilidad de la evidencia disponible no permite establecer con certeza ni la génesis etimológica ni el desarrollo que determinó su equivocidad. Esta incertidumbre impone -a mi juicio- una actitud prudente y teóricamente menos ambiciosa que las propuestas por Koller y Else.¹³⁶ Como sugiere Halliwell, se pueden presentar los usos reconocidos del término sin establecer jerarquía alguna entre ellos, aunque es cierto que a través de la polisemia del término es posible transitar distintos grados de abstracción que van desde los comportamientos *mímicos* de los animales y los hombres, la representación o reduplicación visual, el carácter ético de la música (del que se deriva la legalidad musical de los *nómos*) hasta la *mimesis* metafísica atribuida a los pitagóricos. Esta diversidad semántica permite a mi juicio, conjeturar que el término *mimesis* es primordialmente un instrumento útil en la construcción de analogías,¹³⁷ en la medida en que la inferencia analógica (que es una forma simple y generalizada de pensamiento pre-filosófico) alcanzó un importante desarrollo en el pensamiento griego.¹³⁸

¹³⁴ Halliwell (2002:22).

¹³⁵ Else (1958: 74).

¹³⁶ Havelock (1994:67 n.22) expresa una posición intermedia entre ambos: “No obstante, soy de la opinión de que el significado de pleno de dicho uso sólo puede establecerse combinando de algún modo los respectivos puntos de vista de Koller y Else. El primero acertó al ver el elemento *expresionista* contenido en los términos -y derivado de su sentido básico de *re-presentación*; el siguiente comprendió que se aplicaba a la manipulación de la voz viva, del gesto, del vestido y en términos generales de la acción, y no sólo más limitadamente, a la danza y a la música.”

¹³⁷ Pues, como se ha afirmado: “toda la estructura del lenguaje y toda la utilidad de los signos, marcas, símbolos, dibujos y representaciones de variada clase descansa en la analogía.” Jevons citado en Lloyd (1992: 172).

¹³⁸ Lloyd (1992:359) se ocupa del uso de este modo de razonamiento en el período que se extiende desde el pensamiento griego temprano hasta Aristóteles quien, según el autor, desarrolla la lógica del uso de las analogías. Los símiles, comparaciones, metáforas e imágenes en la literatura pre-filosófica de Homero y de Hesíodo fueron empleados a fin de concebir y de explicar lo desconocido y asimismo, prefiguraron las formas propiamente analógicas de razonamiento. Las fuentes de Anaxágoras, Demócrito, Heródoto y los autores hipocráticos de fines de siglo V a.C. confirman la importancia de la analogía como un método de descubrimiento y explicación en el desarrollo de la ciencia griega. Las analogías fueron la fuente más rica de hipótesis en la ciencia griega temprana. Por otra parte, es innegable el importante valor heurístico que Aristóteles otorgaba a las analogías en sus investigaciones biológicas, *v.gr.* *P.A.* 639 b11-21, 645b3-10; *H.A.* 502b 5-10, 612b 18-23; *Mete* 346b 347a 6. El hecho de que Aristóteles suela emplear en los pasajes “analógicos” una terminología mimética es -a mi juicio- muy significativo.

Este breve recorrido por el debate académico también revela que en la discusión misma sobre su significación originaria está ya en juego la dualidad entre la *mimesis* entendida como imitación o copia y la *mimesis* concebida como expresión, la cual permite transitar la historia cultural del concepto. De manera simplificada, se puede afirmar que cuando se entiende a la *mimesis* en términos de *imitación*, la cuestión central es la semejanza que la obra debe guardar con el mundo exterior a la misma, *i.e.* el mundo extra-artístico, lo que sin lugar a dudas constituye el principio rector del naturalismo. Asimismo, tal interpretación del concepto se vincula a la pregunta por la génesis del arte. Por otro lado, entender a la *mimesis* como expresión implica despreocuparse por la correspondencia de la obra con nada externo a ella, puesto que sólo interesan las reglas que gobiernan el mundo interno a la misma, esto es, su cohesión. Esta interpretación responde a un interés formal y a través de ella, usualmente se intenta dar respuesta a la pregunta por el objetivo o finalidad del arte.¹³⁹ Tras la oposición que conlleva la comprensión de *mimesis* en términos de *imitación* o de *expresión* subyacen supuestos fundamentales sobre la naturaleza del hacer artístico y esta polaridad ha sido paradigmáticamente representada por la interpretación canónica de tal concepto en Platón y en Aristóteles.

2.1.1. La noción aristotélica de *mimesis* en *Poética*.

A pesar de los diversos empleos pre-platónicos atestiguados, sólo en *Rep.* III y X la palabra *mimesis* es empleada por primera vez como término técnico. En el contexto fundamentalmente político y pedagógico de *Rep.* III, *mimesis* es identificada con el modo dramático, esto es, con la personificación directa de caracteres literarios por oposición al modo diegético, *i.e.* narrativo. El proceso de identificación que trae consigo la *mimesis* entendida como modo de composición poética, determina que en el libro III predomine una preocupación por los efectos morales de la misma. En *Rep.* X la atención no gira ya en torno al

¹³⁹ Respecto a la *expresión*, es preciso tener en cuenta la dualidad que intrínsecamente se le ha otorgado al término. El mismo puede referirse ora a un proceso emprendido por el artista ora a una caracterización del producto de ese proceso (Beardsley & Hospers.1997:137). Para el pensamiento antiguo, la *expresión* corresponde al segundo de estos términos en la medida en que pertenece al ámbito retórico debido a su “poder” persuasivo (Aristóteles, *Ret.* III, 1-12), lo cual explica también su vínculo eminente con el arte musical. Razón por la cual, se la vincula a la música cuya eficacia como agente de formación moral, de disciplina personal y social era ampliamente reconocida en la tradición clásica y helenística. (Marrou.1948: 197) La expresión emocional de la subjetividad del artista constituyó un principio rector de la estética romántica, por esta razón resultaría ajena a una hipotética acuñación originaria del término. La historia del término *expresión* tuvo desde sus orígenes en la Antigüedad clásica y hasta la Ilustración un tono retórico equivalente a los medios de persuasión que el orador inventa y explota. A comienzos del siglo XIX, alcanzó su punto más alto y se convirtió en uno de los principios de los poetas románticos entendida como la proyección de la mentalidad y de los sentimientos del poeta. (Preminger.1993:396).

método sino hacia el objeto de la *mimesis* por lo cual, la condenación se fundamenta aquí en razones ontológicas. Aún cuando existen ciertos indicios de una consideración platónica más amplia del término en diálogos tardíos como *Sofista* y *Timeo*,¹⁴⁰ la censura de la *mimesis* artística persiste en el programa político de *Leyes* (II y VII).

La noción de *mimesis* tal como es presentada en *Poética* 1 1447 a8-13, revela que se trata de un término cuyo empleo parece estar consolidado. Desde el comienzo, esta palabra parece incorporada al vocabulario técnico aristotélico como categoría unificada no sólo de las artes poético-performativas (la poesía épica, trágica, la comedia y la dítirámica), y del arte musical (en su mayor parte la aulética y la citarística) sino también de las artes visuales (*Poet.* 1447a18). A pesar de este carácter unificado, el arte poético ocupa un lugar prioritario en el tratado ya que Aristóteles apenas hace referencia a la música y las múltiples referencias a las artes visuales tienen un valor ilustrativo como la forma más elemental de la *mimesis*.¹⁴¹ Una de las principales dificultades que impone la reconstrucción de la significación del término en la *Poética* es el hecho de que Aristóteles no lo define, sino a través de la clasificación tripartita que propone de las artes miméticas, esto es, en función del medio (*Poet.* 1), del objeto (*Poet.*2) y del modo (*Poet.*3). En la consideración de los medios miméticos es significativa la digresión dedicada a la ausencia de nomenclatura para las artes que sólo emplean el lenguaje, ya que a través de ella se evidencia que no hay simplemente en Aristóteles un mero interés taxonómico. Esta distinción responde fundamentalmente a la necesidad de distinguir entre la producción propiamente poética, esto es, conforme a la *mimesis* (*κατὰ τὴν μίμησιν*, 47 b15) y otras formas discursivas que -aunque emplean el verso- no son miméticas, *v.gr.* la medicina, la física (47b16) o incluso la historia (51a36-b11). A través de la clasificación cuyo criterio es el objeto, Aristóteles circunscribe la *mimesis* a la esfera de los actuantes, sean éstos nobles o de baja calidad. A partir de la problemática determinación de los modos de la *mimesis*, Aristóteles distingue -según la mayoría de los intérpretes- entre el modo narrativo y dramático.¹⁴² Como señala Solmsem (1935:196), las divisiones (*diáiréseis*) empleadas en la clasificación revelan: “que nos hallamos en terreno platónico en esta parte de la *Poética*”.

La determinación de la significación aristotélica de *mimesis* ha dado lugar a las más diversas y contrapuestas interpretaciones. Según Koller (1980), Aristóteles construye su

¹⁴⁰ A partir de tales diálogos, los neoplatónicos concibieron al arte como encarnación sensible de lo ideal.

¹⁴¹ Lucas (1978:259 & 56 *ad* 47a18).

¹⁴² Lucas (1978:66 *ad* 48a20-24) siguiendo a Bywater reconoce tres formas: la narrativa, la dramática y la combinación de ambas.

concepto de *mimesis* a partir de la acuñación musical y por ende, expresiva empleada originalmente por Damón. Por su parte, Else (1965) considera que la verdadera innovación aristotélica reside en la redefinición de *mimesis* no ya para significar una “falsificación” de la realidad sensible sino una presentación de “universales”, los cuales deben ser concebidos como modelos característicos de pensamiento, de sentimiento y de acción humana. Para Lucas (1978) la palabra *mimesis* tiene una extraordinaria amplitud de significado que remite en diversos contextos a las ideas de imitar, representar, sugerir, indicar y expresar, pero todas ellas refieren a la simple noción de hacer o actuar algo que se asemeja a otra cosa.¹⁴³ A juicio de Lucas, la verdadera originalidad de la *mimesis* aristotélica reside en que se extiende a la forma mimética la concepción de una estructura causalmente unida, la cual permite revelar algo acerca de la naturaleza de la acción, *i.e.* una representación de la vida universalmente válida.¹⁴⁴ Más allá de la disputa por la significación del término, sin dudas Aristóteles fue quien por vez primera, mostró cómo los poetas podían recibir una seria consideración. Por su parte Woodruff (1992), afirma que no es posible establecer una consideración simple de lo que la *mimesis* aristotélica significa en distintos contextos, por lo cual intenta bosquejar una definición que se adecue a sus diversos empleos. Claramente sostiene que la *mimesis* aristotélica no es imitación, ni ficción, ni reproducción, ni representación, ni expresión, ni semejanza. A su juicio, se trata de una forma funcional de engaño,¹⁴⁵ ya que la *mimesis* es el arte de disponer una cosa de modo que tenga un efecto que propiamente pertenece a otra. En definitiva, se trata de una intervención en los procesos causales naturales, lo cual presupone que hay un orden natural en el que la *mimesis* puede intervenir. Desde un punto de vista superficial, parece haber muy poco punto de contacto entre el tratamiento representacional de la *mimesis* en poesía y música y las formas teleológicas de la *mimesis* enunciadas fuera de la *Poética*, pero a pesar de eso hay –para Woodruff– alguna resonancia en un nivel más profundo entre ambas clases de *mimesis*.¹⁴⁶ Precisamente la *mimesis* ha sido un concepto difícil de digerir para los pensadores modernos, porque pertenece a un entramado de conceptos teleológicos. Se trata de una actividad que apunta a producir efectos que normalmente se alcanzan por otros medios: “La *mimesis* rompe el orden natural de propósitos y efectos. Por esta razón es maravillosa y excitante, porque nos

¹⁴³ De ahí que a pesar de sus limitaciones, Lucas (1978:259) mantiene la traducción de *mimesis* como *imitación*.

¹⁴⁴ Los pasajes en los que Aristóteles se refiera a la *mimesis* fuera de la obra tienen para Lucas (1978:267) poco que ver con las bellas artes.

¹⁴⁵ A diferencia de la *mimesis* en términos platónicos, en Aristóteles se trata de un proceso benigno porque la *mimesis* no puede afectar el carácter moral que el individuo desarrolló durante años. Woodruff (1992:93).

¹⁴⁶ Woodruff (1992:78).

ofrece una forma segura de aprender cosas acerca de los leones -a través de su imagen- y una forma placentera de desarrollar hábitos valeroso en la mente -a través de la música y la danza”.¹⁴⁷ Para Halliwell (1999b), el fundamento intencional es la condición necesaria de la *mimesis* artística en Aristóteles. Dicha intencionalidad es lo que asegura la significación que las obras miméticas poseen tanto para sus hacedores como para su audiencia.¹⁴⁸ La *mimesis* aristotélica¹⁴⁹ es una forma de significación que -a diferencia de la concepción platónica que la concibe como reflejo del mundo- no implica una reproducción o relación de duplicación con el original, en la medida en que no supone de manera necesaria una relación con particulares.¹⁵⁰ La verdadera peculiaridad de la noción aristotélica de *mimesis* reside -para Halliwell- en que el filósofo libera a esta noción de cualquier función referencial en relación con particulares. La significación mimética se construye no a partir de la relación con su objeto, sino a partir de los modelos inteligibles de la experiencia humana contenidos en la trama. En su interpretación, Halliwell enfatiza el carácter eminentemente ficticio o hipotético de la *mimesis* aristotélica, con el objeto de subrayar que la significación mimética no sólo se construye a partir de la referencia externa de la obra, sino también a partir de su estructura interna.¹⁵¹

La triple clasificación del concepto de *mimesis* propuesta en *Poética* 1-3, está -a mi entender- más allá de la mera organización de las artes miméticas y sus especies, en la medida en que responde a la necesidad de delimitar diversos tipos de discursos. En el contexto de la querrela entre poesía y filosofía, esta demarcación implica el reconocimiento de la validez de distintas modalidades discursivas. La determinación de las diferencias formales y de contenido entre estas formas discursivas, permite que la rivalidad sea transfigurada en coexistencia. En definitiva, la *mimesis* es el método común que define a la actividad poética (47b15 & 51b28-29), pero -como he señalado en el Capítulo 1- es preciso tener en cuenta que la *mimesis* artística

¹⁴⁷ “*Mimesis* breaks the natural order of design and effects. That is why it is wonderful and exciting, and that is why it gives us safe way to learn facts about lions -through pictures- and a pleasant way to develop courageous habits of mind- through music or dance”. Woodruff (1992:92).

¹⁴⁸ Respecto a las referencias aristotélicas a la *mimesis* en la *Física* y los tratados naturales, Halliwell (1999:315-6 n.5 & 2002:153-4) asegura que es imperativo desvincular a la *téchne poiétiké* del principio aristotélico más amplio conforme al cual, las *téchnai* “siguen el patrón” o “imitan” (*mimēsthai*) la naturaleza en cuanto a la persecución ordenada de sus fines. En este sentido, sostiene que este principio no se refiere a las artes miméticas tratadas en la *Poética*.

¹⁴⁹ Debido al peligro que implica apoyarse en la traducción de “imitación” aún en las más tempranas apariciones de esta familia de palabras, Halliwell las interpreta cuando son aplicadas a la poesía, las artes visuales, la música o a la danza como equivalentes a un concepto de “representación”, esto es, el uso de un medio artístico para comunicar y significar ciertas realidades de carácter hipotético.

¹⁵⁰ Halliwell (1999:317-318).

¹⁵¹ Por esta razón, Halliwell enfatiza el hecho de que el objeto de las obras miméticas no necesariamente debe ser real.

forma parte de la habilidad mimética ingénita mediante la cual, los hombres satisfacen su deseo fundamental de aprender. La *mimesis* artística aristotélica es -a mi entender- una forma derivada de la habilidad cognitiva primaria. Aún cuando las modalidades de conocimiento mimético varían en cada una de las especies de la *mimesis* artísticas y no-artística, su finalidad es siempre cognitiva. En la sutileza y complejidad de la noción aristotélica de *mimesis* conviven -a mi juicio- rasgos del naturalismo y del formalismo mimético, los que han posibilitado su comprensión tanto en términos de “imitación” como de “expresión”. Los pasajes en los que Aristóteles recurre al paradigma de las artes visuales alimentan la primera interpretación, mientras que aquellos en los que se interesa por la cohesión interna del *μῦθος* abonan la segunda. Esta dualidad permite explicar la amplitud y diversidad interpretativa a la que ha dado lugar la *mimesis* aristotélica a lo largo de la historia de su recepción.¹⁵²

Antes de pasar a la siguiente sección en la que me ocupo de la *Wirkungsgeschichte* de la *mimesis* aristotélica, quiero detenerme a señalar brevemente las principales características de la producción poética especialmente trágica, en el momento en que Aristóteles escribe la *Poética*. Contrariamente a lo que de manera usual se cree la tragedia en el siglo IV a. C. aún estaba viva. Se trata de una época muy prolífica en la producción trágica y los autores del siglo V a.C. era vistos ya como “clásicos”.¹⁵³ Las nuevas formas de la tragedia convivían -aunque en algunos casos reemplazaban- las formas de la tragedia clásica. Como advierte Xanthakis-Karamanos (1980:1), es preciso hablar de un “cambio de dirección” y no de una declinación respecto a la tragedia clásica. En las últimas décadas del siglo V a.C., la tragedia comenzó a tomar un rumbo que podría denominarse “anti-trágico”, a través del cual se rechazaba la seriedad del drama clásico y se prestaba atención a la técnica dramática, a la elegancia y al refinamiento de estilo. Las tragedias clásicas que eran apreciadas por sus méritos, pero que no eran verdaderamente

¹⁵² Dado que excede ampliamente los límites de este trabajo, quiero señalar brevemente que -a diferencia de Lucas (1978:267) y de Halliwell (1999:315-6 n.5 & 2002:153-4)- los pasajes en los que Aristóteles emplea la idea de *mimesis* en términos de la analogía *téchne-phýsis* (v.gr. *Fís.* II 8 199a16) son a mi juicio, relevantes en la comprensión de la *mimesis* aristotélica. El hecho de que la *Poética* no atestigüe la formulación explícita de esta analogía no constituye, a mi entender, razón suficiente para excluirla de su interpretación y tomarla por una consideración marginal ajena a las cuestiones de la misma. En numerosos pasajes de la *Poética* Aristóteles ofrece indicios -a mi juicio- elocuentes de que efectivamente la *téchne* poética guarda correspondencia con o es análoga a (*mimēsthai*) la naturaleza (*phýsis*), v.gr. el carácter connatural de la actividad mímica común a hombres y animales (48b5); las analogías zoológicas sirven para esclarecer el orden y extensión que deben tener el *mýthos* trágico (50b34-51a4) y épico (59a17-21) para ser bellos; la referencia a las figuras de fieras desagradables y cadáveres, cuya imagen nos gusta ver retratada con la mayor fidelidad posible (48b12), la perspectiva orgánica que subyace al desarrollo histórico de los géneros poéticos (49a15), entre otros. Aunque desde una perspectiva diferente, las interpretaciones de Woodruff (1992) y de Ricouer (1996:378 n.62) abonan mi hipótesis.

¹⁵³ Xanthakis-Karamanos (1980:24).

comprendidas fueron reemplazadas por las tragedias retóricas; y esta dirección anti-trágica significó el fin de la tragedia clásica. Uno de los rasgos que caracterizan a esta nueva forma de la tragedia es la idea del panhelenismo, que surge producto de la desintegración de la *πόλις*. Con la extensión del imperio macedónico, la tragedia tendió a transformarse en una institución cosmopolita, que a la vez que avanzaba en sus formas externas declinaba en cuanto a su significación.¹⁵⁴ En este sentido, lo ritual permanece como rasgo formal y la palabra *τραγικός* adquiere nuevos matices semánticos, ligados a lo teatral y a lo pomposo, más próximos al melodrama. Correspondientemente aparece un mayor interés en los aspectos técnicos. La elaboración verbal y la elegancia estilística van en detrimento de la severidad y pureza del estilo clásico, puesto que la finalidad de esta nueva forma trágica era excitar y deleitar a la audiencia, *i.e.* el entretenimiento.¹⁵⁵ Asimismo, la transición entre la tradición oral y escrita determina que las tragedias además de ser aptas para ser representadas deben ser también adecuadas para ser leídas.¹⁵⁶ La principal dificultad que impone el estudio de la tragedia en este período es la precariedad de la evidencia disponible, puesto que sólo se conserva una tragedia completa. Sin lugar a dudas, la *Poética* es una fuente importante para la reconstrucción de la composición trágica en el siglo IV a.C., ya que Aristóteles estaba muy atraído por la tragedia contemporánea.¹⁵⁷ La perspectiva aristotélica revela por un lado, su admiración hacia la tragedia clásica pero también su aprobación hacia la nueva tragedia, especialmente en consideración a la técnica dramática.¹⁵⁸ En ese momento, Eurípides gozaba de una tremenda popularidad y su obra parece haber influenciado las innovaciones en cuanto al tema, la forma y la técnica dramática; de hecho, Aristóteles lo reconoce como el más trágico de los poetas (*Poet.* 13 1453a30).¹⁵⁹ Por último, cabe señalar que este cambio de dirección en la producción trágica post-clásica parece estar fundamentalmente determinado por el desarrollo del arte retórico y por el movimiento sofístico.¹⁶⁰

¹⁵⁴ Xanthakis-Karamanos (1980:5).

¹⁵⁵ Aunque el coro continuó siendo parte de la tragedia, su conexión con la acción comenzaba a declinar. Xanthakis-Karamanos (1980:10).

¹⁵⁶ El siglo IV a.C. se caracteriza por ser una época de grandes actores al punto que la profesión de actor se independiza de la del poeta.

¹⁵⁷ A tal punto señala Xanthakis-Karamanos (1980:24), que le dedicó un estudio detallado de su estructura y significado.

¹⁵⁸ Xanthakis-Karamanos (1980:19).

¹⁵⁹ Resultan sorprendentes las numerosas referencias a Eurípides que es posible encontrar en diversas obras de Aristóteles como *Ret.*, *Pol.*, *E.N.* En cambio, las referencias a Sófocles y Esquilo son bastante menos numerosas. Xanthakis-Karamanos (1980:31 n.2)

¹⁶⁰ Xanthakis-Karamanos (1980:60).

2.3. La *Poética*: una trama (*μῦθος*) de pérdidas, olvidos y reencuentros.

La *Poética* es entre los escritos acroamáticos de Aristóteles el más desarticulado e inconcluso ya que en él abundan digresiones, interrupciones y lagunas. Precisamente, esta es una de las razones fundamentales que ha determinado el constante proceso de relectura y de reescritura, al que la obra ha dado lugar desde la segunda mitad del siglo XV. Tal como claramente lo enuncia Halliwell: “At the very least, therefore, we need to recognise 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”.¹⁶¹ 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. Asimismo, estos rasgos han motivado a muchos intérpretes a apelar a la extirpación como estrategia metodológica para salvar la coherencia del texto, *v.gr.* Montmollin (1951) y Else (1957). Pero, a mi juicio, los esfuerzos deben concentrarse en hallar significado al texto existente.¹⁶²

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 (Loeb. 1933:1). 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.¹⁶³ Es revelador el hecho que este manuscrito contiene también la *Retórica* de Aristóteles,¹⁶⁴ puesto que ambas obras comparten un destino común desde la edición de Andrónico.¹⁶⁵ 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 *παράδοσις* del texto, *i.e.* su transmisión.¹⁶⁶ Los otros dos testigos tienen un carácter indirecto puesto que su lengua no es el griego. La traducción medieval latina de Guillermo de Moerbeke -de la que se ignora todo sobre su historia- es fechada en el año

¹⁶¹ Halliwell (1999c:4). *Las cursivas son más.*

¹⁶² Al respecto, Lucas (1968:XI) acertadamente ha afirmado que: “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”.

¹⁶³ Se desconocen las circunstancias en que A llegó a Italia probablemente en la segunda mitad del siglo XV. Loeb (1933:6).

¹⁶⁴ Conley (1994:217).

¹⁶⁵ Ricoeur (1996).

¹⁶⁶ Loeb (1933:48).

1278.¹⁶⁷ Por otra parte, la traducción árabe de Abu Bišr fue realizada en el siglo X a partir de una traducción siríaca¹⁶⁸ por lo cual, su testimonio es doblemente indirecto.¹⁶⁹

Es bien sabido que todas las obras de Aristóteles -tanto exotéricas como esotéricas- se perdieron inmediatamente durante los dos siglos y medio posteriores a la muerte del filósofo. Luego de intrincadas peripecias -según la tradición recogida por Estrabón y Plutarco- las obras esotéricas reaparecen en el siglo I a.C. en Roma, donde fueron editadas por Andrónico de Rodas. A pesar de esta recuperación, la lectura de la *Poética* cayó en un profundo letargo que se extendió por más de un milenio.¹⁷⁰ Los comentaristas alejandrinos del siglo II d.C. no dejaron ningún comentario ni revisión del texto, a excepción de algunas referencias aisladas a la obra.¹⁷¹ Seguramente fue conocida en Bizancio, donde se supone que dio lugar a la versión siríaca en la que se inspiró la traducción árabe de Abu Bišr. Cuando en el siglo XII son encontrados los escritos esotéricos de Aristóteles, la *Poética* es prácticamente ignorada por los intérpretes y críticos, en la medida en que se encontraba lejos de las preocupaciones eminentemente metafísicas y teológicas de la Edad Media. Sólo en la segunda mitad del siglo XV durante el Renacimiento Italiano, la obra reaparece separada ya del resto del *corpus aristotelicum*. La tradición impresa de la *Poética* se inicia en 1508 con la publicación de la obra en un volumen colectivo denominado *Rhetores Graeci*, cuya edición fue realizada por la imprenta veneciana de Aldo Manuzio.¹⁷² Luego de la edición aldina, en 1536 aparece la primera edición bilingüe “griego-latín” de Alessandro Pazzi y en 1548 se edita en Florencia, el primero de los grandes comentarios a cargo de Francesco Robortello. A partir de entonces, se suceden numerosas traducciones, ediciones y comentarios realizados en diversas ciudades italianas. Este movimiento iniciado con gran ímpetu en Italia, se extendió luego -aunque con un impulso menor- al resto de la Europa culta.¹⁷³

¹⁶⁷ Recién el 1953 se estableció que la misma era obra de Guillermo de Moerbeke. García Yebra (1992:24).

¹⁶⁸ El original siríaco se halla actualmente perdido.

¹⁶⁹ En los siglos siguientes a la conquista de Siria y Mesopotamia, la cultura griega ejerció una importante influencia en la vida cultural de la región especialmente en los círculos cristianos. A partir del siglo VI los sirios tradujeron y comentaron obras griegas de carácter secular, especialmente lógica, filosofía y medicina. Este proceso se extendió hasta el siglo X en que los sirios cristianos hicieron traducciones tanto en siríaco como en árabe, lo cual determinó la forma del renacimiento de los estudios clásicos en el Islam. Por ende, los sirios ocuparon un lugar importante en la historia de la traducción y transmisión de la ciencia y la filosofía griega, de manera notable en el caso de las obras lógicas de Aristóteles. Watt (1994:243).

¹⁷⁰ García Yebra (1992:15-16).

¹⁷¹ A saber, Eliás en su *Aristotelis Categorías Commentarium* 116.35 y Olimpiodoro en *Prolegomena* 8.10, en *Aristotelis Categorías Commentarium* 34.24, 105.17. Agradezco a la Prof. Dra. Chichi por facilitarme estas referencias.

¹⁷² Se estima que la edición y supervisión del texto estuvo a cargo de Juan Láscaris.

¹⁷³ García Yebra (1992:20).

La *Poética* se convirtió entonces, en uno de los pilares de la historia cultural de Occidente. El legado del siglo XVI italiano es transmitido al resto de Europa, principalmente a Francia e Inglaterra donde es recibido de manera menos directa, mediatizado por un siglo de traducciones y comentarios latinos. En ambos países, el interés por la obra aparece estrechamente vinculado a la práctica literaria, especialmente al drama y se constituye en uno de los referentes principales a la hora de establecer los principios básicos del neoclasicismo.¹⁷⁴ Pero más allá de las peculiaridades y diferencias que caracterizan a este extenso período de tres siglos -que abarca desde el floreciente humanismo renacentista italiano, el neoclasicismo francés y el criticismo inglés- el interés en la *Poética* no se centra en la obra misma sino más bien en su legado clásico ante la necesidad de construir una identidad cultural moderna.¹⁷⁵ Más que una motivación erudita por recomponer la escasez argumentativa de la obra, lo que interesa a los críticos de la época es discutir la relación entre los nuevos géneros literarios y los modelos clásicos. Los debates neoclásicos en torno a la obra llegan a transformar y aún deformar los argumentos esgrimidos por el propio Aristóteles. Las preocupaciones de la época hacen que el interés por la obra sólo sea subsidiario pues, temas como el decoro, los aspectos morales, la triple unidad se convierten en cuestiones centrales cuando en realidad, están prácticamente ausentes o tienen un carácter secundario en la *Poética*. En cierta medida, la obra representa sólo un elemento en el reencuentro de la literatura moderna con los modelos estéticos de la Antigüedad. A lo largo del período neoclásico es posible reconocer actitudes contrapuestas, que van desde una supuesta adhesión incondicional como modelo inmutable de producción artística hasta los cuestionamientos relativos a los límites de aplicación de tales modelos en diversas circunstancias históricas.

El encanto que la obra ejerció desde el siglo XVI al XVIII (si bien es cierto que muy lejos de la unanimidad) es seguido por una fuerte reacción por parte del romanticismo, especialmente alemán que pone en tela de juicio merced a un fuerte relativismo, la posibilidad de establecer paradigmas estéticos universales. A mediados del siglo XVIII, se agudizan estas demandas relativistas respecto a los modelos clásicos y por ende, comienza a declinar el interés

¹⁷⁴ Es preciso evitar la simplificación bastante recurrente de considerar a la obra como fuente exclusiva de ortodoxia doctrinal, dado que en ningún momento ésta alcanzó una conformidad incuestionada. Halliwell (1992:413).

¹⁷⁵ La constitución de una literatura moderna afirma Halliwell (1992:415): “estaba íntimamente comprometida con la reinterpretación del pasado clásico que indujo y mantuvo el recurso de la crítica a la *Poética*, y largamente predeterminó las necesidades con las cuales los escritores y teóricos trajeron con ellos en su inspección de la obra.”

por la obra. A pesar de la dificultad de precisar los límites del movimiento romántico, la recuperación del interés por las mitologías nacionales, la revalorización de lo vernacular en detrimento de lo universal, así como el énfasis relativista son algunos de los factores que conllevan al rechazo de los paradigmas estéticos permanentes y universales. No obstante, este rechazo apunta más bien a los voceros recientes de la Antigüedad, esto es, a la ortodoxia neoclásica institucionalizada -especialmente francesa- más que a los autores clásicos mismos.¹⁷⁶

La reacción romántica es superada por el interés profundamente ecléctico que la obra despertó en la estética contemporánea. La poética como disciplina encuentra sus bases fundacionales en la *Poética* aristotélica en la medida que ésta es el primer tratado sistemático a través del cual, Aristóteles aspira a la constitución de una teoría general de la literatura, desarrollada a propósito de dos géneros literarios, a saber, la tragedia y la epopeya. Tal como ha afirmado Todorov, toda la historia de la poética no es sino la reinterpretación del texto aristotélico.¹⁷⁷ A principios del siglo XX, la evolución de la crítica en varios países señala el advenimiento de la poética como disciplina teórica autónoma, independiente de las determinaciones de la retórica y tendiente a buscar la especificidad del discurso literario.¹⁷⁸ Esto determinó una vuelta hacia la *Poética* desde un interés tanto histórico como crítico, con especial atención a la peculiaridad de la noción aristotélica de *mimesis*.

2.4. La *mimesis* según tres lecturas contemporáneas: Ingarden, Gadamer, Danto.

La *mimesis* aristotélica sufrió -aunque con cierta independencia- los mismos avatares que padeció la *Poética*, es decir, quedó atrapada en una trama de olvidos, reencuentros, reconocimientos y peripecias. A partir de su redescubrimiento y reinención renacentista, la *mimesis* aristotélica fue llevada más allá de los límites explícitamente demarcados por la *Poética*, puesto que fue asociada y aún identificada con el principio de imitación de la naturaleza conforme al modelo teleológico de la *Física* (II 8 199a16). Por otro lado, tanto la Antigüedad como el Renacimiento entendieron a la *imitación* como emulación en un sentido eminentemente estilístico. Durante los siglos XV y XVI -asegura Else (1965:380)- la cuestión central no era (como lo es para nosotros hoy) *qué es la imitación* o *si acaso debemos imitar* sino *a quién, esto es, a qué autor clásico debemos imitar*. Desde entonces y hasta el siglo XVIII, a través de su traducción en las lenguas vernaculares, la *mimesis* resultó ser un tema central de la reflexión estética hasta que

¹⁷⁶ Halliwell (1992: 418).

¹⁷⁷ Ducrot & Todorov (2003:100).

¹⁷⁸ Ducrot & Todorov (2003:100).

el Romanticismo la transformó en un concepto sospechoso que degradaba la integridad del artista (Else.1965:380).¹⁷⁹ A pesar del profundo desprecio que el credo de la imitación despertó en las vanguardias modernistas,¹⁸⁰ a mediados del siglo XX es posible observar un resurgimiento del interés por la *mimesis*.¹⁸¹ A continuación, me limitaré a presentar algunos ejemplos -a mi juicio- paradigmáticos que revelan las multiplicidad de relecturas y de reescrituras que ha inspirado la *mimesis* aristotélica en la investigación filosófico-sistemática, en especial la cuestión relativa a su valor cognoscitivo.

a) Ingarden: la *mimesis* como criterio interno del carácter literario.

En una conferencia dictada en Harvard University a fines de los años cincuenta, Roman Ingarden se aproxima a la *Poética* de Aristóteles con el objeto de descubrir si ésta es capaz de ayudar a resolver los principales problemas de la crítica contemporánea.¹⁸² Ingarden - quien fue discípulo de Husserl y uno de los referentes del paradigma estético de la recepción-¹⁸³ intenta determinar si las actuales teorías estéticas pueden encontrarse de manera embrionaria en esta obra de Aristóteles. En primer lugar, presenta una somera descripción de las teorías relativas a la obra de arte literaria, que en el período de entreguerras dominaron el escenario intelectual polaco. En esta presentación sumaria recorre los principales lineamientos del formalismo, el objetivismo, la teoría de Kleiner y finalmente, su propia teoría multiestrato y multifase de la obra literaria. Al igual que Kleiner, Ingarden sostiene que la obra literaria de arte difiere en muchos aspectos de otras clases de obras escritas. La obra literaria de arte es un producto intencional de la subjetividad, del proceso creativo del autor. Mediante su propia teoría intenta explicar la naturaleza de todos los constituyentes de la obra literaria y revelar su estructura así como su modo característico de existencia, su relación con el autor y con el lector, y finalmente, su relación con el mundo real.¹⁸⁴ Su aproximación a la *Poética* parte de los

¹⁷⁹ Halliwell (2002:360) sostiene que la relación del Romanticismo con la *mimesis* es compleja. Antes que un rechazo absoluto, Halliwell ve una reinterpretación y transformación de la herencia mimética. Según el autor, ni en los intelectuales alemanes (Schlegel, Schelling y Schopenhauer), ni tampoco en la tradición romántica inglesa (Coleridge) es posible hallar una verdadera ruptura con el pensamiento mimético. Incluso es frecuente la referencia romántica a la imagen del arte como espejo de la naturaleza, si bien este espejo ha dejado de ser un instrumento meramente reflexivo para ser verdaderamente transformativo. Esto no implica, advierte el autor, negar que el romanticismo acertó un duro golpe al paradigma de la imitación de la naturaleza, sino subrayar que sus efectos fueron más graduales que lo que usualmente se sugiere.

¹⁸⁰ De Micheli (1979:378).

¹⁸¹ Else (1965:380).

¹⁸² Ingarden (1985: 45-78).

¹⁸³ Presas (2003).

¹⁸⁴ Ingarden (1985: 46).

cuatro núcleos que -a juicio del autor- 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.¹⁸⁵ La resolución a estos problemas, así como el método de resolverlos está determinada, según Ingarden, por la división que pueda establecerse entre una obra literaria de arte y otras clases de obras escritas. A grandes rasgos, se puede afirmar que 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 mantienen que la obra versa sobre objetos reales, no habiendo diferencia entre ella y otra clase de obras escritas. No obstante, quienes -como Ingarden- afirman la diferencia intrínseca entre las obras poéticas y otras obras escritas no consideran que las oraciones predicativas en tales obras son juicios en sentido estricto, ni creen que deberían asemejarse a realidades extra-artísticas ni tampoco valoran a la fidelidad de manera especial.

Luego de haber planteado los problemas fundamentales de la discusión contemporánea respecto de la obra literaria de arte, Ingarden intenta leer la *Poética* a la luz de los mismos. De este modo, procura determinar hasta qué punto Aristóteles se hallaba familiarizado con cada uno de los temas.¹⁸⁶ Sin lugar a dudas, el último problema, *i.e.* si hay diferencia entre las obras de arte literarias y otras obras escritas y en tal caso, cuál es la diferencia, es el problema al cual Ingarden le dedica más atención y el que particularmente, más me interesa aquí. A juicio del autor, Aristóteles distinguió completamente las obras poéticas de las no-poéticas, en particular de las científicas mediante el criterio de la *imitación poética*. La diferencia entre la creación de las apariencias y la afirmación de ciertos hechos parece determinar la diferencia entre el poeta y el

¹⁸⁵ Al último problema *i.e.*, si la obra literaria de arte difiere esencialmente de otras producciones escritas se conectan estrechamente una serie de problemas tales como el carácter básico de las oraciones predicativas enunciadas en las obras literarias, cuál es la función de la obra para el lector y para el autor, cuál es la relación de la obra poética y especialmente, del mundo representado en él con la realidad y cuál es la relación de la obra literaria con su autor.

¹⁸⁶ Aún cuando no reconociera el concepto de multiestrato de la obra literaria, su referencia empírica a varios tipos de obras de arte obliga a reconocer en él una estructura multiestrato en la distinción de las seis partes de la tragedia que a su vez pueden reagruparse en tres grupos. Tampoco es posible encontrar en Aristóteles una clara y sofisticada distinción entre por un lado, una dimensión transversal que la recorra a través de sus estratos y por otro, una dimensión longitudinal que abarque la obra de principio a fin. Empero, a su entender las “partes cuantitativas” de la obra aportaría esta segunda dimensión. En cuanto a la naturaleza material de la obra, Ingarden sostiene que no es posible formular hipótesis sobre una definición inequívoca de la naturaleza general de esa categoría de creaciones que son las obras literarias de arte en la medida en que estos problemas sólo fueron tratados en los modernos estudios teóricos que comenzaron a fines del siglo XIX.

historiador y correlativamente, entre poesía e historia o cualquier obra científica en general. Razón por la cual, las obras literarias de arte no contendrían para Aristóteles -según esta interpretación- verdaderos juicios. Los principios de composición tienen una finalidad eminentemente emocional, esto es, la producción de un efecto mayor en el espectador. El autor adhiere a una interpretación emocionalista de la *mimesis* artística en Aristóteles. El placer y el disfrute que deriva de la observación de los productos imitativos no es ocasionado por el conocimiento de una realidad específica, sino que es más bien causado por la *imitación* misma. La naturaleza de tal experiencia no es intelectual. Asimismo, la obra literaria al ser una *imitación* no se ocupa de objetos reales sino solamente de objetos que son *imitaciones* de ciertos objetos reales. 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 no se dirige al mundo extra-artístico. En tal sentido 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.¹⁸⁷

Por ultimo, Ingarden intenta dilucidar cuál es la idea aristotélica de la relación entre los objetos representados en una obra poética con la realidad extra-lingüística y en conexión con esto, lo que verdaderamente quiere decir cuando Aristóteles habla de “imitar” (*mimēsthai*) e “imitación” (*mimesis*).¹⁸⁸ 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, es decir, con algún objeto particular en la naturaleza. Esta premisa del naturalismo gobernaría al arte, sea plástico sea literario. Ahora bien, el autor se pregunta si es justificable para el naturalismo invocar a Aristóteles y especialmente, a su teoría de la imitación.¹⁸⁹ El constante interés por las conexiones particulares endémicas 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 permite a Ingarden concluir que *mimēsthai*

¹⁸⁷ “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).

¹⁸⁸ La idea de imitación siempre ha sido interpretada en arte y especialmente en poesía no sólo en relación a la génesis sino también en relación a una teoría de los objetivos del arte y el ideal al que debe apuntar en cuanto que debería alcanzar una auténtica semejanza de la realidad extra-artística de los objetos descritos.

¹⁸⁹ Ingarden (1985: 67).

de ninguna manera significa para Aristóteles “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. El significado más probable de *mimesis* y *mimēsthai* 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.¹⁹⁰ 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 no obstante, esto no determina que la obra sea poética. Esto explicaría -según Ingarden- 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, es decir, a las cuestiones usualmente consideradas formales y que forman el fundamento de las impresiones en el lector.

Según la relectura propuesta por Ingarden la noción aristotélica de *mimesis* tiene actualidad en la reflexión estética contemporánea,¹⁹¹ en la medida en que dicha noción es una herramienta útil para la demarcación de las obras literarias de arte respecto de otras formas de discurso escrito.¹⁹² Lo que a mi entender resulta extraño de esta interpretación es el hecho de que Ingarden identifica sin reservas la *mimesis* con la *imitación* a la vez, que sostiene que la primera no se reduce en Aristóteles a la mera idea de *imitar fielmente*. Según este autor, Aristóteles nos debe una definición no ambigua de *mimesis* y *mimēsthai* pero al respecto, se le puede argüir que el propio Aristóteles no tiene en mente una idea inequívoca de tales conceptos.¹⁹³

b) Gadamer: la *mimesis* aristotélica como conocimiento de la verdad.

En distintos lugares de su obra Gadamer se ocupa del concepto de *mimesis* y particularmente, de la actualidad que este concepto 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

¹⁹⁰ “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).

¹⁹¹ “Aristotle’s position in the *Poetics* presents itself when we attempt to understand it in the light of contemporary studies” Ingarden (1985: 75).

¹⁹² “That Aristotle saw the essential difference between a poetic work and nonartistic 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 nonpoetic”. Ingarden (1985: 75).

¹⁹³ “Certainly, Aristotle owed us an unambiguous definition of *mimesis* and *mimēsthai*.” Ingarden (1985: 73).

de la obra de arte alcanza su verdadera perfección cuando *se transforma en una construcción*. Sólo mediante este giro alcanza su idealidad y 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 (*ergon*). En este sentido, Gadamer lo llama *construcción*. Por su parte, 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.¹⁹⁴ 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 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 -asegura Gadamer- sólo alcanza a describir el juego del arte si se mantiene presente este sentido cognitivo, que existe originariamente en la imitación.¹⁹⁵ 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. En tal sentido, afirma Gadamer que *el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero es más que su modelo original*.¹⁹⁶ 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”. No obstante, la representación -a juicio de Gadamer- tiene que volver a reconocerse como el modo de ser de la obra de arte.¹⁹⁷ En la relación mímica originaria -tal como propone que sea comprendida- 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 (que en el análisis del sentido óntico de la representación, Gadamer denomina “la no-distinción estética”) no se limita al simple

¹⁹⁴ Gadamer (1993:157).

¹⁹⁵ Gadamer (1993:157).

¹⁹⁶ Gadamer (1993:159).

¹⁹⁷ Gadamer (1993:160).

reconocimiento de la verdad de lo representado en la representación, sino 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”.¹⁹⁸ El reconocimiento mimético no sólo revela lo universal, la forma permanente, sino que también es parte del proceso a través del cual, nos reconocemos a nosotros mismos. 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: “lo mímico es y será una relación originaria en la que no sucede tanto una *imitación* como más bien, una *transformación*.”¹⁹⁹

Es ineludible señalar que en su reconstrucción del sentido originario de *mimesis*, Gadamer se centra en el empleo aristotélico del concepto pues, “cuando es correctamente entendido, el fundamental concepto aristotélico de *mimesis* tiene una validez elemental”.²⁰⁰ Con el objeto de dilucidar la significación de la noción aristotélica de la *mimesis* artística recurre al pasaje de *Poética* 4 (1448 b 4-24) en el que Aristóteles habla de *mimesis* como un impulso connatural común a hombres y animales y cuyo placer surge del reconocimiento. Gadamer ofrece una interpretación singular de lo que el reconocimiento mimético significa en Aristóteles. A juicio del autor, Aristóteles se refiere a un sentido puramente descriptivo y cotidiano del reconocimiento como sería 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,²⁰¹ 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.²⁰² 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 similaridad se vinculan ambos, lo cual constituye para el autor un aspecto absolutamente secundario. Precisamente, a través de la actividad mímica algo se hace presente.²⁰³ Mediante el reconocimiento mimético accedemos a lo que es

¹⁹⁸ Gadamer (1985:128).

¹⁹⁹ Gadamer (1985:128). *Las cursivas son mías*.

²⁰⁰ Gadamer (1986: 97).

²⁰¹ Afirmación que el autor interpreta en un sentido dialéctico e irónico. Gadamer (1985:126-127).

²⁰² Gadamer.(1986: 99).

²⁰³ Si bien Gadamer no se dedica a investigar los orígenes etimológicos del término *mimesis*, en varias ocasiones se refiere a la interpretación cultural propuesta por Koller (1954).

esencial y permanente, *i.e.* a la esencia real de la cosa, a su universalidad.²⁰⁴ Asimismo, la doctrina aristotélica de la *mimesis* artística sugiere que toda forma de arte sirve para profundizar nuestro conocimiento de nosotros mismos y también nuestra familiaridad con el mundo a través del sustrato de la tradición mítica. Resulta claro pues, que la reconstrucción propuesta por Gadamer de la significación originaria de *mimesis* se corresponde con su interpretación de la *mimesis* artística en Aristóteles.

A lo largo de sus diversas consideraciones sobre el tema,²⁰⁵ el autor parece por momentos diferenciar entre *mimesis* e *imitación*. La primera correspondería al originario sentido cognitivo del término,²⁰⁶ mientras que la segunda correspondería a la categoría estética acuñada por el clasicismo.²⁰⁷ Pero también es cierto que a través de los distintos ensayos suele identificar ambos términos sin reservas. En conclusión, el concepto originario de *mimesis*, *i.e.* en su versión aristotélica, es un concepto que aún resulta válido, que posee verdad en cuanto que constituye para Gadamer la categoría estética más universal.²⁰⁸ La experiencia mímica originaria sigue siendo la esencia del hacer figurativo, en arte y en poesía.²⁰⁹

²⁰⁴ Gadamer (1986: 99).

²⁰⁵ Por otra parte, en su ensayo “Arte e Imitación” Gadamer (1986:101) 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, Gadamer recurre a la noción pitagórica de *mimesis* a través del testimonio de Aristóteles en su *Metafísica* I, 6 (987b 10-15). La *mimesis* revela el milagro del orden que llamamos cosmos (*kosmos*) y por ende, parece ser lo suficientemente amplia para ayudar a comprender el fenómeno del arte moderno. En definitiva, el sentido más original de la palabra *mimesis* es la presentación del orden y como tal, constituye la categoría estética más universal. 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 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. A pesar del interés por reconstruir una noción amplia de *mimesis* que permita dar cuenta de la pintura no-objetivista contemporánea, la poesía constituye para Gadamer el paradigma del hacer en general y del hacer artístico, en particular. En las artes plásticas se impone de manera directa el modelo de copia (*Abbild*) y arquetipo (*Urbild*). Pero en la obra poética -en cuanto está supeditada a su reproducción- se ve claramente el hecho de que lo representado no está con vistas a nada, sino que está ahí en sí mismo con sentido (Gadamer.1993:161). Es importante señalar que la representación de una obra no es un aspecto accesorio de la misma sino que le pertenece esencialmente, en la medida en que sólo a través de ella accede a su existencia como obra.

²⁰⁶ Tal como queda evidenciado cuando afirma que: “Al renovar este sentido originario de *mimesis*, nos liberamos de la constricción estética que significa la teoría clasicista de la imitación para el pensamiento.” Gadamer (1985:128).

²⁰⁷ Por ejemplo, cuando afirma “for what imitation reveals is precisely the real essence of the thing. This is a far cry from the naturalistic theory of art and the kind of classicism.” Gadamer (1986:99).

²⁰⁸ “If I had to propose a universal aesthetic category that would include those mentioned at the outset –namely expression, imitation, and sing – then I would adopt the concept of *mimesis* in its most original sense as the presentation of order”. Gadamer (1986:103).

²⁰⁹ Contrariamente, Ricoeur (1981:17) apela a la noción aristotélica de *mimesis* -con especial atención a su carácter práctico y a su capacidad de provocar un aumento de la significación de lo representado- con el objeto de escapar

c) Danto: el fin de la *mimesis* como relato legitimador en el arte post-histórico.

Desde mediados de los años sesenta, Danto es uno de los representantes de la tradición ortodoxa de la filosofía analítica de la historia. Ya en sus primeras obras, se opone a las filosofías sustantivas de la historia en la medida en que conciben a ésta como un relato objetivo, del que sólo se ha revelado una parte y respecto de la cual, el filósofo sustantivo tendría un cierto privilegio cognitivo. No obstante, más recientemente el propio autor ha reconocido la plausibilidad de la existencia de estructuras históricas objetivas.²¹⁰ Tal objetividad es entendida por el autor como un espectro cerrado de posibilidades puesto que vivimos y producimos dentro del horizonte de un período histórico cerrado.²¹¹ Precisamente, esta perspectiva es puesta en juego en su filosofía de la historia del arte. Así, por ejemplo, no es objetivamente posible producir pintura de caballete antes que la pintura de caballete sea inventada y de igual modo, no hay posibilidad histórica objetiva de que las obras del arte pop pudieran ajustarse a una estructura histórica anterior.²¹² La tesis central de su filosofía de la historia del arte -proclamada a fines de los años ochenta- consiste en que el arte ha llegado a su fin. Esto no significa afirmar ni que el arte ha muerto ni que no habrá más arte. Lo que ha llegado a su fin son los grandes relatos legitimadores que definieron tanto al arte tradicional como luego, al arte modernista. El arte contemporáneo o arte post-histórico (como prefiere denominarlo el autor) no se permite más a sí mismo ser representado por relatos legitimadores. Se trata pues, de un arte profundamente pluralista y tolerante que no excluye ninguna tradición ni práctica artística fuera del linde de la historia.²¹³ En el arte post-histórico no existe tal linde. Se trata de un momento artístico en el que no hay una estructura histórica objetiva que defina

del atolladero que plantea el concepto de representación, al establecer una tensión entre lo externo y lo interno a la obra literaria. La consideración del proceso concreto que se realiza en el acto de la lectura -a través del cual, la prefiguración del mundo de la acción es transfigurada por la configuración textual que instaura el universo literario- permite escapar de esta oposición. La *mimesis* aristotélica, *i.e.* en su cualidad eminentemente práctica, despliega -según Ricoeur- un importante rango de significación para la teoría narrativa moderna al romper el modelo especular de la representación.

²¹⁰ En tal sentido, afirma: “Debo decir que hoy tengo un punto de vista más caritativo acerca de la filosofía sustantivas de la historia del que tenía en 1965, cuando escribí ese libro (*Analytical Philosophy of History*) en las últimas etapas de mi positivismo” Danto (1999: 65).

²¹¹ Al respecto, resulta iluminador lo afirmado por Matisse: “Las artes tienen un desarrollo que no viene sólo de un individuo, sino de toda una fuerza adquirida: la civilización que nos precede. No se puede hacer cualquier cosa. Un artista dotado no puede hacer lo que fuere. Si no empleara más que sus dones, no existiría. No somos dueños de nuestra propia producción, la producción nos es impuesta.” Danto (1999: 67).

²¹² El autor ofrece como ejemplo el empleo de las etiquetas de Gauloises *bleu* en los *collages* de Motherwell de 1956. Tal empleo no fue entendido como una anticipación del arte pop a pesar de que las primeras pinturas pop de David Hockney empleando el logo de Alka-Selzer tienen cierta semejanza superficial con los *collages* de Motherwell. La razón es que ambas obras pertenecen a estructuras históricas diferentes, contienen distintos significados y satisfacen intenciones diferentes. Danto (1999: 65).

²¹³ Danto (1999: 35).

un estilo o quizás, se trata de una estructura histórica objetiva en la que todo es posible: “esa es la condición objetiva del arte post-histórico: uno puede ser un expresionista abstracto o un artista pop o un realista o cualquier cosa”.²¹⁴ La *Brillo Box* de Warhol de 1964 es interpretada como un momento histórico decisivo ya que representa un verdadero desafío a toda la filosofía del arte.²¹⁵ 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.²¹⁶ 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. 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. En este sentido, afirma Presas, 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.²¹⁷ A juicio de Danto, sólo entonces surgió la auténtica pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte y la filosofía del arte pudo entonces, emanciparse del *estilo*.²¹⁸ 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.²¹⁹ 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.²²⁰ 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, que el autor encuentra paradigmáticamente

²¹⁴ Danto (1999: 60).

²¹⁵ Según veremos, este desafío estaría dirigido especialmente al modo platónico de *Rep. X*, en particular a la triple condenación del arte.

²¹⁶ Danto (1999: 149).

²¹⁷ Esta cuestión nos remite a Hegel. El arte ya no nos hace doblar las rodillas y en tal sentido, pertenece al pasado, pero sólo entonces nos descubre la dimensión puramente estética obligando al creador como al espectador a poner en juego además de la imaginación, de la mera vivencia y goce estético, la capacidad reflexiva. Presas (1997: 113-114).

²¹⁸ Danto define al estilo en sus propios términos, a saber, como un conjunto de propiedades que comparten un *corpus* de obras de arte, porque está lejos de poder ser tomado para definir filosóficamente, eso que las hace obras de arte. Danto (1999:68).

²¹⁹ Danto (1999: 69).

²²⁰ Danto (1999: 37).

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. Hasta la aparición del modernismo en 1880, la *mimesis* era la respuesta filosófica habitual a la pregunta qué es el arte. La *mimesis* constituyó pues, 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. Así, Vasari²²¹ concibe al arte representacional como una búsqueda progresiva que apunta a mejorar las apariencias visuales y procura aproximarse lo más posible a la realidad.²²² Según Danto, la *mimesis* ha desempeñado un papel central en la historia del arte occidental. Este concepto sirvió admirablemente a los propósitos teóricos del arte representacional, esto es, a hacer representaciones cada vez más exactas. Empero, en este relato de relatos se evidencian los supuestos tácitos que condicionan la construcción del propio relato de Danto. El paradigma mimético es -a juicio del autor- un paradigma ilusionista, a través del cual se pretende encubrir la verdad. La *mimesis* que es entendida en los estrechos límites de la *imitación* es - para Danto- sinónimo de engaño. En tal sentido, afirma 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”.²²³ En definitiva, al pensar la *mimesis* Danto parece olvidar la condición post-histórica del arte al alegar en cierta forma, contra el arte del pasado.

²²¹ Vasari afirma sobre la Mona Lisa que: “la nariz, con sus bellas y delicadas ventanas rosadas, se puede ver fácilmente que está viva.. las mejillas encarnadas no parecen pintadas, sino ser verdaderamente de carne y hueso; quien mira atentamente al abismo de la garganta puede llegar a creer que se ve el latido de su pulso.” Estas afirmaciones revelan - según Danto - que seguramente Vasari nunca vio la obra personalmente. Danto (1999:73).

²²² La emergencia del paradigma modernista marcó una verdadera disrupción en la historia del arte, por cuanto supuso un cambio de clase y de orden diferente al que implicó, *v.gr.* el paso del barroco al rococó. Con el modernismo, las condiciones de la representación se volvieron centrales ya que el arte se volvió su propio tema. En tal sentido, Greenberg afirma que “las artes realistas y materialistas tuvieron que asimilar el medio, usando el arte para ocultar el arte, el modernismo usó el arte para llamar la atención sobre el arte”. De este modo, la pintura descubre y comienza a dar relevancia a la pincelada, mientras que los rasgos representacionales se tornan secundarios. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura, *i.e.* la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento fueron reconocidas abiertamente. Este nuevo paradigma determinó el ascenso hacia un nivel más elevado de conciencia a la vez, que excluyó fuera de los márgenes de su relato legitimador toda aquella práctica o tradición artística que (como en el caso del surrealismo) no se comprometiera con el principio de la pureza en el arte. Danto(1999:96)

²²³ Danto (1999:79). *Las cursivas son mías.*

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.²²⁴ Razón por la cual, Danto defiende la no actualidad de este concepto. Pero, sin lugar a dudas se le podría objetar que si el fin de la historia del arte significa que se puede igualmente ser expresionista abstracto, artista pop o incluso realista y que una cosa es tan buena como la otra, la *mimesis* -en cuanto práctica artística- aún tendría actualidad. Esto último pone en evidencia uno de los supuestos centrales que subyace en la tesis de Danto, a saber, el profundo reduccionismo con que concibe al concepto de *mimesis*. A decir verdad, en esta interpretación el paradigma mimético es simplemente el paradigma platónico de *Rep. X* pues, 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.²²⁵ Probablemente, con el objeto de enfatizar el contraste que representó la reflexión estética contemporánea, Danto exagera la homogeneidad del pensamiento mimético previo.²²⁶ Esta visión unificada y simplificada de la tradición mimética responde a la necesidad del autor de sustentar su propio (meta)relato, el cual no pudo desprenderse completamente de cierto grado de sustancialismo .

En conclusión, la *Poética* y especialmente, la noción de *mimesis* que de ella se desprende parecen ser respectivamente, una obra y un concepto absolutamente distintos según se procure leerlos a la luz, ora de las preocupaciones formales de Ingarden, ora a partir de las inquietudes hermenéuticas de Gadamer, ora a través de la tesis del fin del relato del arte proclamada por Danto. La diversidad de estas relecturas pone en evidencia cómo un mismo pasaje de la obra, a saber, *Poet.* 4 1448 b4-24, es capaz de nutrir interpretaciones completamente diversas sobre la naturaleza del arte. Este breve y esquemático recorrido a través de la historia material y especialmente cultural de la *Poética* pone en evidencia el hecho de que la comprensión de la obra y la comprensión de la tradición de su interpretación, no son ya enteramente separables.²²⁷

²²⁴ Danto (1999: 149).

²²⁵ El hecho de que el autor está pensado en la *mimesis* platónica de *Rep. X* es aún más palpable cuando a propósito de la cama expuesta por Rauschemberg y parafraseando a Whitehead, afirma que pareciera que el arte, igual que la filosofía no fuera sino una colección de notas a pie de página de Platón. Danto (2002: 36).

²²⁶ Tal como señala Halliwell (2002:369), la idea de Danto de que sólo en el siglo XX se produce una verdadera reflexión ideológica sobre la noción de *mimesis* es indudablemente exagerada, teniendo en cuenta que su problematización comienza incluso en el período clásico: “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”.

²²⁷ Halliwell (1992:423).

3. Consideraciones Finales.

El aspecto más relevante de la primera parte de *Poética* 4 reside -según mi interpretación- en el carácter físico e innato de la habilidad mimética en cuanto forma primaria del deseo de conocimiento que comparten todos los hombres (sean o no filósofos), y que se halla concomitantemente ligado al placer de aprender. A partir del modelo esquemático de las artes visuales se deriva una creciente complejización para las distintas formas artísticas, tanto en lo que respecta al conocimiento como al placer mimético. Esta complejización es desarrollada en *Poética* 9, en donde Aristóteles a través de la comparación entre poesía e historia, concibe a la universalización de las acciones como la actividad propia (*ἔργον*) del poeta. La universalidad poética se logra -a mi juicio- a través de la estructura necesaria o probable de las acciones en el encadenamiento de la trama (*μῦθος*). Asimismo, he señalado que la superioridad de la poesía sobre la historia no reside en el objeto del que cada una se ocupa, sino en el grado de conocimiento del que cada una es capaz. Aún cuando el poeta -mediante la estructuración causal de las acciones- tiene un auténtico conocimiento de las mismas, la comparación no implica necesariamente la descalificación de la historia como género. El descubrimiento del vínculo metodológico entre ambas disciplinas, a saber, la observación metódica de las acciones y acontecimientos, permite salir de un esquema maniqueo de oposición. La actividad mimética -en cuanto forma primaria de aprendizaje humano- conlleva un proceso de conocimiento. Las representaciones miméticas tanto artísticas como no-artísticas permiten aprender algo sobre lo representado, que sólo puede ser aprehendido a través de su representación. La mediatización que necesariamente impone la *mimesis* permite acceder a la inteligibilidad de lo representado. En conclusión, el vínculo intrínseco entre aprendizaje y placer que se pone en juego en la experiencia mimética constituye -a mi entender- la actualización de la naturaleza fundamentalmente cognitiva del hombre.

La confrontación de los estudios filológicos sobre los orígenes etimológicos de la palabra, los diversos intentos por reconstruir la significación de la noción aristotélica de *mimesis*, así como la consideración de las lecturas contemporáneas de la *Poética*, revelan que a pesar del desarrollo de los instrumentos metodológicos, la lectura del tratado continúa enfrentado a cada uno de sus lectores con los supuestos primordiales sobre la naturaleza y finalidad del arte

poético, y del arte en general. La peculiaridad de la *Poética* reside en que es la primera obra de la antigüedad que presenta un tratamiento sistemático de la poesía. Aristóteles es el primero en reconocer la singularidad de la producción poética como un ámbito que -si bien está entrelazado a la ética, a la retórica, en cierta medida a la lógica y quizás, también a la historia natural- tiene sus propias reglas. Pero la ambigüedad y el carácter rudimentario de la obra han alimentado y alimentan los más diversos credos estéticos. La riqueza de la *Poética* parece ser infinita. La obra o más precisamente, su lectura no parece encontrar límites a su reescritura siempre diversa a lo largo de su asombrosamente extensa historia cultural y efectual. Más allá del rigor erudito o del interés crítico, cada uno de sus lectores ha pretendido en cierto modo escribir -al igual que Menard- nuevamente la *Poética* no a partir de Aristóteles, sino a través de sí mismos. De igual modo, debo reconocer que este trabajo no está exento de tal pretensión.

La Plata, primavera de 2004.

Bibliografía.

- Angelelli, I. 1980. "Abstracción y Reduplicación", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. VI, N° 3, pp.255-256.
- Aubenque, P. 1994. "Sí y No" en Cassin, B. (comp.) *Nuestros Griegos y sus Modernos*. Buenos Aires.
- Babbitt, F.C. 1947. *Plutarch's Moralia*. Londres, vol. I.
- Bailly, A. 1963. *Dictionnaire Grec Français*. Paris.
- Beardsley, M. & Hospers, J. 1997. *Estética*. Madrid.
- Berenguer Amenós, J. 1999. *Gramática Griega*, Barcelona.
- Borges, J. L. 1998. "Pierre Menard, autor del Quijote" en *Ficciones*. Madrid, pp.41-55.
- Brunschwig, J. 1994. "No y Sí" en Cassin, B. (comp.) *Nuestros Griegos y sus Modernos*. Buenos Aires.
- Cappeletti, A.J. 1998. *Aristóteles Poética*. Caracas.
- Cassin, B. (comp.) 1994. *Nuestros Griegos y sus Modernos*. Buenos Aires.
- Conley, T. 1994. "Notes on Byzantine Reception of the Peripatetic Tradition in Rhetoric" en W. Fortenbaugh & D. Mirdhady (eds.) *Rhetoric after Aristotle*. London. Vol.6.
- Danto, A. 2002. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona.
- Danto, A. 1999. *Después del Fin del Arte*. Barcelona.
- De Micheli, M. 1979. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid.
- Denniston, J. D. 1960. *Greek Prose Style*. Oxford.
- Derrida, J. 1992. "Nos-otros griegos" en Cassin, B. (ed.) *Nuestros griegos y sus modernos*. Buenos Aires, pp. 183-199.
- Ducrot, O.& Todorov, T. 2003. *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Buenos Aires.
- Duerlinger, J. 1969. "Συλλογισμός and Συλλογίζεσθαι in Aristotle's Organon", *American Journal of Philosophy*, pp.320-328.
- Düring, I. 1990. *Aristóteles*. México
- Easterling, P.E. y Knox, M.W., (eds.). 1990 *Historia de la Literatura Griega Clásica*, Madrid, Vol. 1.
- Eco, H. 1985. *El Nombre de la Rosa*, Buenos Aires.
- Else, G. 1986. *Plato and Aristotle on Poetry*, Chapel Hill.
- Else, G. 1965. "Imitation", "Mimesis", en Preminger, A (ed.) *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, pp. 378-381 & 501.
- Else, G. 1958. "Imitation in the Fifth Century", *Classical Philology*, Volume LIII, Number 2, pp.73-90.
- Else, G. 1957. *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge, Mass.
- Estiú, E. 1982. "La concepción platónico-aristotélica del arte: técnica e inspiración" en *Revista de Filosofía*, N° 24, pp.7-26.
- Ferrater Mora, J. 1994. *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Tomo I-IV.

- Gadamer, H-G. 1993. *Verdad y Método*, Salamanca, Vol. 1.
- Gadamer, H-G. 1986. *The relevance of the Beautiful and Other Essays*, Cambridge.
- Gadamer, H-G. 1985. *Estética y Hermenéutica*, Madrid.
- García Bacca, J.D. 1945. *Poética*, México.
- García Yebra, V. 1992. *Poética de Aristóteles*, Madrid.
- Gerson, L. (ed.). 1999. *Aristotle: Critical Assessments*, London, Vol. IV.
- Goodwin, W. 1965. *A Greek Grammar*. New York.
- Guariglia, O. 1997. *La ética en Aristóteles o la moral de la virtud*. Buenos Aires.
- Guariglia, O. 1992. *Ética y Política según Aristóteles*, Buenos Aires, Vol. I.
- Halliwel, S. 2003. "The *Poetics*" en *The Classical Review*, Volume LIII, Number 2, pp. 304-5
- Halliwel, S. 2002. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton.
- Halliwel, S. 1999 a. "The importance of Plato and Aristotle for Aesthetics" en L. Gerson (ed.); *Aristotle: Critical Assessments*, London, Vol. IV, pp. 289-312.
- Halliwel, S. 1999 b. "Aristotelian *mimesis* reevaluated" en L. Gerson (edit.); *Aristotle. Critical Assessments*, London, Vol. IV, pp.289-312.
- Halliwel, S. 1999 c. "Aristotle *Poetics*". Cambridge (Mass.)
- Halliwel, S. 1998. *Aristotle's Poetics*. Chicago.
- Halliwel, S. 1992. "Pleasure, Understanding and Emotion" & "Epilogue: The *Poetics* and its interpreters" en A. Rorty (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*, New Jersey, pp. 241-60 & 409-24.
- Halliwel, S. 1987. *The Poetics of Aristotle. Translation & Commentary*. North Carolina.
- Happ, H. 1971. *Hyle*, Berlin.
- Havelock, E.A. 1994. *Prefacio a Platón*, Madrid.
- Heath, M. 1999. "The universality of Poetry in Aristotle's *Poetics*" en Gerson, Lloyd (ed.); *Aristotle: Critical Assessments*, London, Vol. IV, pp. 356-371.
- House, H. 1966. *Aristotle's Poetics. A Course of Eight Lectures*, London.
- Humbert, J. 1954. *Syntaxe Grec*. Paris.
- Ingarden, R. 1985. "A Marginal Commentary in Aristotle's *Poetics*" en R. Ingarden. *Selected Papers in Aesthetics*, Washington, pp. 45-78.
- Koller, H. 1954. *Die Mimesis in der Antike*, Berna.
- Koller, H. 1980. "Mimesis" en J.Ritter & K. Grunder (eds.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 5, Darmstadt, pp. 1996-9.
- Konstan, D. 2003a. "The Pleasures of the Ancient Text or The Pleasure of Poetry from Plato to Plutarch". *Material cedido por el autor*.
- Konstan, D. 2003b. "El nacimiento del lector: Plutarco como crítico literario". La Plata.

- Konstan, D. 2003c. “*The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, by Stephen Halliwell, Princeton: Princeton University Press, 2002”. *Material cedido por el autor*.
- Le Goff, J. 1991. *Pensar la historia*. Barcelona.
- Lesky, A. 1976. *Historia de la Literatura Griega*. Madrid.
- Lobel, E. 1933. *The Greek Manuscripts of Aristotle's Poetics*, Oxford.
- Lloyd, G.E.R. 1992. *Polarity and Analogy: Two types of argumentation in early Greek thought*, Cambridge.
- Louis, P. 1955. “Le mot *ἱστορία* chez Aristote”, *Revue de Philologie.*, Ser 2, 29, pp. 39-44.
- Lucas, D.W. 1978. *Aristotle Poetics*. Oxford.
- Marrou, H.I. 1948. *Histoire de l' education dans l' Antiquité*, Paris.
- Montmollin, D. 1951. *La Poétique d'Aristote*. Neuchâtel.
- Morales Otal, C. & García López, J. 1992. *Obras Morales y de Costumbres (Moralía)*, Madrid, vol. I.
- Nussbaum, M. 1995. *La fragilidad del bien*, Madrid.
- Packer, M. 1984. “The conditions of Aesthetic Feeling in Aristotle's *Poetics*”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 24, N° 2, Spring.
- Pallí Bonet, J. 1992. *Aristóteles: Investigación sobre los Animales*. Madrid.
- Panofsky, E. 1980. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid.
- Perelman, Ch. & Olbrechts -Tyteca, L.. 1971. *The New Rhetoric. A Treatise on Argumentation*. Indiana.
- Presas, M. 2003. “La Recepción Estética” en D. J. Sobrevilla & R. Xirau. *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía: Estética*, Vol. 25, Valladolid.
- Presas, M. 1997. “La muerte del arte y la recepción estética” en M. Presas. *La verdad de la ficción*. Buenos Aires, pp.103-116.
- Ragon, E. 1976. *Grammaire Grecque*. Paris.
- Ricoeur, P. 1996. “Between Rethoric and Poetics” en A. Rorty (ed.); *Essays on Aristotle's Rhetoric*, Los Angeles.
- Ricouer, P. 1981. “Mimesis and Representation”, *Annals of Scholarship* 2: 15-32.
- Rorty, A. (ed.). 1992. *Essays on Aristotle's Poetics*, New Jersey.
- Rostagni, A. 1945. *Aristotele Poetica*. Torino.
- Ross, W.D. 1958. *Aristotle's Metaphysics*, London. Vol. II.
- Sánchez- Escariche, E.J. 2000. *Aristóteles: Partes de los Animales*. Madrid.
- Schenkeveld, D.M. 1982. “The structure of Plutarch's *De Audiendis Poetis*”. *Mnemosyne* 35:60-71.
- Schlesinger, E. 1977. *Aristóteles Poética*. Buenos Aires.
- Sifakis, G.M. 1986. “Learning from art and pleasure in learning: an interpretation on Aristotle *Poetics* 4 1448b 8-19” en Betts, J. et al (eds.) *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, Vol.1, Bristol.
- Solmsem, F. 1935. “The origins and methods of Aristotle's *Poetics*”, *Classical Quaterly* 29, pp.192-201.

- Ste. Croix, G.E.M. 1992. *Aristotle on History and Poetry*, en A. Rorty (edit.). 1992. *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, pp.23-31.
- Suñol, V. 2003. "Mimesis en el *Audiendis Poetis* de Plutarco", La Plata, inédito.
- Suñol, V. 2002. "Mimesis: Un término clásico para problemas contemporáneos" en *IV Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía*, La Plata, inédito.
- Suñol, V. 1998. "B. Cassin (comp.) Nuestros Griegos y sus Modernos. Estrategias Contemporáneas de apropiación de la Antigüedad" en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXIV, n° 1, Otoño.
- Svoboda, K. 1934. "Les idées esthétiques de Plutarque" *Annuaire de l' Institut de Philologie et d'Histoire Orientales (= Mélanges Bidez)* 2:917-46.
- Tatarkiewicz, W. 1987. *Historia de Seis Ideas*, Madrid.
- Tobia, A. M. 1999. "La *Poética* de Aristóteles: Mito y Dogmas de una clave poética", Campinas.
- Tracy, H.L. 1946. "Aristotle on Aesthetic Pleasure", *Classical Philology*, Volume 41, 43-46.
- Veloso, C.W. 2004. *Aristóteles Mimético*. São Paulo
- Verdenius, W. 1972. *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to Us*. Leiden.
- Watt, J.W. 1994 "Syriac Rhetorical Theory and the Syriac Tradition of Aristotle's *Rhetoric*" en W. Fortenbaugh & D. Mirdhady (eds.) *Rbetoric after Aristotle*. London. Vol.6.
- Weil, R. 1960. *Aristote et l' Histoire*, París.
- Wieland, W. 1988. "La actualidad de la filosofía antigua" en *Méthexis* pp.3-16.
- Woodruff, P. 1992. "Aristotle on *Mimesis*" en Rorty, A. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*, New Jersey, pp.73-95.
- Yanal, R. J. 1982. "Aristotle's Definition of Poetry". *Nous* 16:499-525.
- Xanthakis-Karamanos, G. 1980. *Studies in Fourth-Century Tragedy*. Atenas.