



Universidad Nacional del Comahue

Facultad de Humanidades

Departamento de Filosofía

Tesis de Licenciatura:

La *mimesis* en Aristóteles y sus alcances en la formulación ricœuriana:
pluralidad y confluencia de ámbitos

Prof. Mariana C. Castillo Merlo

N° de Legajo UNCo: 71.876

Directora: María Inés Mudrovcic (UNCo)

Co-Directora: Silvana Di Camillo (UBA)

Índice

Introducción.....	3
-------------------	---

Reconstrucción de los alcances de la *mimesis* en la formulación aristotélica

Capítulo I- Una aproximación a la *mimesis* en Aristóteles.

§1. Contexto y ubicación de la <i>Poética</i> en el <i>corpus</i> aristotélico.....	9
§2. La decisión aristotélica de redefinir la <i>mimesis</i> . Problemas para definir y traducir el término.....	12
§3. La <i>mimesis</i> en el banquillo. Sobre los argumentos platónicos para su condena.....	18

Capítulo II- Alcances de la *mimesis* en la *Poética*: Pluralidad y confluencia de ámbitos

§4. La tarea del artista y sus decisiones ontológicas. Sobre las problemáticas para realizar un análisis referencial de la <i>mimesis</i>	25
§5. <i>Mimesis práxeos</i> : el objeto de la producción artística y sus alcances éticos.....	32
§6. La dialéctica de la <i>mimesis</i> . Articulación lógica en la construcción de la trama.....	40
§7. Divergencias entre la poesía y la historia: acerca de <i>Poética</i> 1451 b.....	46

Reaprehensión ricœuriana del ternario aristotélico

Capítulo III- Para un nuevo análisis de la temporalidad humana: la triple *mimesis* según Ricœur

§8. Estrategias interpretativas para el uso de los conceptos claves de la <i>Poética</i>	53
§9. La <i>mimesis</i> en eterna tensión: acerca de la cuestión de la referencia.....	59
§10. En busca del quién de la acción. La <i>mimesis</i> y su comprensión del obrar humano.....	63
§11. La <i>síntesis de lo heterogéneo</i> o sobre cómo construir una trama. La <i>mimesis</i> y su dimensión mediadora.....	67
§12. Hacia una <i>estética de la recepción</i> . Sobre los efectos de la <i>katharsis</i> en el espectador-lector.....	74

La dialéctica de la *mimesis* o sobre nuevas claves para aproximarnos a nuestro pasado

§13. Consideraciones finales sobre los usos de la <i>mimesis</i> aristotélica en problemáticas contemporáneas.....	79
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Bibliografía.....	84
-------------------	----

Introducción

Arte Poética

Jorge Luis Borges

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río.
Saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,

Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo del espejo;
El arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
Lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.

La *Poética* [1] es sin dudas uno de los textos aristotélicos más comentados, y el que más repercusiones ha tenido en la historia de la cultura occidental. Sin embargo, no ha sido el ámbito de la filosofía el que le ha dado tanto valor a este breve escrito. Obra capital en la literatura, el texto aristotélico marca uno de los puntos fundamentales de cualquier teoría estética o retórica. En los últimos años, y en el contexto general de una “crisis de las formas tradicionales de la representación”, el estudio de la *Poética* ha cobrado un nuevo impulso.

Atendiendo a la larga tradición de lecturas, comentarios, ediciones y recepciones de dicha obra aristotélica, cabe preguntarse cuál es el valor de estudiar hoy la *Poética* y qué originalidad puede tener un estudio sobre la misma. La respuesta a este interrogante parece encontrarse dentro del mismo texto de Aristóteles. Allí se formulan una serie de conceptos que resultan claves y que el carácter acroamático de la obra permite que despierten controversias interpretativas de lo más diversas.

Uno de estos conceptos es el de *mimesis*, término recuperado tradicionalmente para evaluar las producciones artísticas en sus distintas expresiones, y que la ausencia de una clara definición en la *Poética* ha condenado a interpretaciones en ocasiones fragmentarias, que no siempre dan cuenta de su complejidad.

En este sentido, el interés del presente estudio se centra en los aspectos ontológicos, gnoseológicos, éticos y estéticos implicados en la noción de *mimesis* aristotélica, para evaluar el alcance que dicho término adquiere en ciertos ámbitos contemporáneos. En particular, se revisará la lectura que Paul Ricœur realiza del concepto aristotélico en *Tiempo y Narración I* [2].

La recuperación que este autor efectúa de la noción aristotélica de *mimesis* se inserta en el marco general de un debate filosófico e historiográfico contemporáneo que se desarrolla a partir de mediados de la década del 70 en torno al impacto del giro lingüístico en el ámbito de la historia. Dentro de este contexto, Ricœur es uno de los primeros en recuperar, desde una perspectiva fenomenológica, el concepto de *mimesis* aristotélica para dar cuenta de la articulación entre narración histórica, acción y temporalidad humana.

Considerando el viraje que la discusión adquiere a partir de los 90', el concepto de *mimesis* se torna fundamental en el debate acerca de la posibilidad de la representación de ciertos acontecimientos del pasado reciente, considerados límites. Progresivamente se abandona el ideal de representación histórica como copia, y comienzan a utilizarse nuevas categorías para el análisis del discurso historiográfico. En este contexto, la propuesta de Ricœur se ubica como una de las pioneras en extrapolar la noción de *mimesis*, en la medida en que

[1] Sigo la traducción castellana de E. Sinnott, *Aristóteles, Poética*, traducción, notas e introducción, Bs. As., Colihue, 2004.

[2] Las referencias a esta obra corresponden a la edición castellana de P. Ricœur, *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Vol. I, traducción de A. Neira, México, Siglo XXI, 1995. [Versión original: *Temps et récit I: l'histoire et le récit*, Paris, Seuil, 1985].

ésta permite el reconocimiento de que la producción y evaluación de las historiografías dependen no sólo de la evidencia documental sino también de textos que muestren las preocupaciones morales de las audiencias a las que están dirigidos.

De esta manera, mediante un análisis de las diversas dimensiones del concepto aristotélico de *mimesis*, será posible delimitar su alcance y, con ello, establecer en qué medida la recuperación del concepto operada por Ricœur excede los límites de la formulación original. En tal sentido, mi hipótesis es que la articulación entre temporalidad humana y temporalidad histórica propuesta por Ricœur, a partir de la *mimesis* aristotélica, posibilitaría reevaluar las formas tradicionales de representación de la acción humana en los escritos historiográficos. Sin embargo, en esta reaprehensión, el filósofo francés omite implicancias relevantes de la noción aristotélica cuya consideración enriquecería las discusiones filosóficas e históricas contemporáneas.

El texto se divide en tres secciones interrelacionadas. La primera de ellas está dedicada al pensamiento aristotélico. El primer capítulo se organiza en tres apartados, tendientes a ubicar en un marco histórico y sistemático a la noción de *mimesis*, central en la *Poética*. En un primer momento, me dedico a contextualizar y situar dicha obra en el *corpus* aristotélico, poniendo énfasis en las relaciones que se establecen entre la *Poética* y otras obras consideradas paradigmáticas del pensamiento del estagirita. En el segundo apartado reviso los problemas que se suscitan al traducir la noción de *mimesis*, subrayando la necesidad de revisar los alcances semánticos del término como estrategia para no caer en interpretaciones sesgadas o fragmentarias del pensamiento aristotélico. El tercer apartado aborda los argumentos platónicos que justifican una dura crítica al arte, en general, y a la actividad artística en particular.

En el segundo capítulo analizo los alcances ontológicos, éticos, estéticos y gnoseológicos de la noción de *mimesis* en el texto aristotélico. No se intenta en este capítulo una reconstrucción de la *Poética*. Por el contrario, lo que se pretende es reparar en aquellos puntos que permiten establecer un nexo entre las formulaciones de Aristóteles y de Ricœur. En este sentido, el método de exposición sobre los ejes, que desde esta lectura atraviesan la *Poética*, no es estrictamente lineal. Como si fuese un juego de ajedrez, en el que cada pieza invita a la otra a practicar sus propias reglas de movimiento, así los aspectos que aquí se retoman implican un ida y vuelta, un adelanto y retroceso constante sobre las consideraciones que Aristóteles traza en la *Poética* y de las cuales posteriormente abreva Ricœur para fundamentar su lectura.

En la segunda sección trato de aclarar en primer lugar cuáles son las estrategias interpretativas puestas en juego por Ricœur para reapropiarse de lo que denomina el ternario aristotélico. Luego el interés se centra en los conceptos centrales de la triple *mimesis* ricœuriana. En cada uno de los apartados dedicados al tratamiento de la propuesta de Ricœur se lleva a cabo, de manera simultánea, una revisión de la influencia aristotélica, de su actualidad y de aquellos aspectos innovadores de la lectura propuesta por el filósofo francés.

Por último, pretendo señalar la vigencia de la propuesta aristotélica aún en contextos que exceden su pensamiento. En tal sentido, creo que las relecturas y las nuevas

interpretaciones ponen de manifiesto de qué manera los conceptos clásicos, como el de *mimesis*, pueden resultar verdaderas alternativas para las problemáticas contemporáneas, sin que ello excluya la posibilidad de reactualizarlos o, en palabras de Ricœur, la posibilidad de hacer que *la historia de la filosofía sea la obra del filósofo* [3].

[3] Ricœur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles” en Cassin, B., *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, traducción Irene Agoff, Bs. As., Manantial, 1994, p. 220.

Reconstrucción de los alcances de la *mimesis* en la formulación aristotélica

Capítulo I- Una aproximación a la *mimesis* en Aristóteles.

§1. Contexto y ubicación de la *Poética* en el *corpus* aristotélico

El *corpus* aristotélico constituye, sin lugar a dudas, uno de los grandes legados de la antigüedad clásica. Sin embargo, como consecuencia del paso de los años y de la suerte que corrieron los textos [4], dicha herencia ha llegado de manera fragmentaria hasta nuestros días [5].

La *Poética*, considerada por algunos como un tratado de menor importancia [6], ya sea por su brevedad o por el hecho de encontrarse incompleta, conforma, junto a la *Retórica* y a otros escritos actualmente perdidos, entre ellos, *Sobre los Poetas*, el *Gryllo*, y *Problemas Homéricos*, las disquisiciones aristotélicas sobre el arte.

Hasta el siglo XIX y en gran parte como producto de la tarea de edición llevada a cabo por Andrónico de Rodas (S.I a.c), y fortalecida por la recepción escolástica del siglo XIII [7], el *corpus* aristotélico era considerado un sistema filosófico unitario y coherente. Sin embargo, el surgimiento de las ciencias sociales y la utilización de nuevos métodos para el análisis filológico, dieron lugar a una serie de investigaciones tendientes a resolver la incompatibilidad entre algunos textos del *corpus*, considerados por su misma estructura como complejos [8], y los fragmentos conservados de las obras perdidas.

Estos nuevos análisis, centrados en la cronología y el carácter de los escritos, modificaron la lectura tradicional del *corpus* aristotélico. De hecho, es a partir de ellos que comienza a formularse una fuerte división entre las obras perdidas y las obras conservadas, entre los escritos de juventud y los de madurez.

Los primeros, de los que actualmente sólo se conservan algunos fragmentos, estaban escritos en su mayoría en forma de diálogo y revisados para su edición. Se consideran *exotéricos*, ya que su público destinatario era más amplio. Los textos de madurez, en cambio, están integrados por apuntes, esquemas y notas, en ocasiones con agregados posteriores, que Aristóteles preparaba para sus clases. Esto explicaría el estilo complejo de buena parte de los escritos que se han conservado, ya que no estaban destinados para la

[4] Plutarco, por ejemplo, relata en la biografía de Sila de manera casi novelesca los avatares de los textos luego de la muerte de Aristóteles. Cf. Plutarco, "Sila" en *Vidas Paralelas*, §XXVI.

[5] La lista de escritos que Diógenes Laercio presenta en su biografía de Aristóteles alude a 400 obras, de las que nombra 146. Esto indica, según Fraile, que sólo se ha conservado una mínima parte, y muchas de ellas han llegado de manera fragmentaria. Cf. Fraile, G., *Historia de la Filosofía I. Grecia y Roma*, Madrid, B.A.C., 1982, p. 418.

[6] En gran medida, esta imagen de la *Poética* se debe a que permaneció prácticamente desconocida hasta fines del siglo XVI, cuando comienza a ser objeto de estudio de los humanistas italianos, gracias a los cuales asume un rol central para la teoría literaria. En cambio, su recepción en el ámbito filosófico ha sido muy diferente, incluso algunos comentaristas clásicos de Aristóteles como Santo Tomás no le dedican mayor trascendencia a este escrito. Cf. Aspe Armella, V., *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, México, F.C.E., 1993, pp. 40-41.

[7] Sobre las actitudes que despertó el reingreso de Aristóteles en la Edad Media, véase Lohr, C.A., "The medieval interpretation of Aristotle" en *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, Cambridge, 1982, pp. 80-98.

[8] El eje central de estas investigaciones se centró mayoritariamente en la *Metafísica*, para luego extenderse al resto de obras que componen el *corpus*.

publicación sino para una ampliación oral (*acroamáticos*) frente a un público que conocía las temáticas abordadas (*esotéricos*).

La *Poética* puede ser incluida en esta segunda categoría, lo que se funda no sólo en el carácter del texto, sino también en lo afirmado por el propio Aristóteles en 1454 b 18, pasaje en el que contrapone explícitamente a la *Poética* con los *ekdedoménoi lógoi*, con los textos publicados [9].

El estilo general de este escrito resulta complejo, ya que en ocasiones muestra discontinuidad, interrupciones y faltas de conexión, lo que confirmaría que se trata de una recopilación de apuntes que han sido modificados y ampliados en distintos momentos. Esta característica ha generado conflictos y divergencias en lo relativo a su interpretación y a su traducción. Otro rasgo a señalar de la *Poética* es que, según distintas lecturas, el texto parece haber llegado de manera incompleta hasta la actualidad, esto es, sin un segundo libro en el que Aristóteles abordaría la comedia con la misma profundidad que trató a la tragedia en el libro I, hipótesis que se funda en algunos pasajes de la *Retórica*, en la lista de obras que Diógenes Laercio presenta en la biografía de Aristóteles y en la primera traducción latina a cargo de Guillermo de Moerbeke en 1278 [10].

Otro inconveniente que genera el estilo de la obra refiere directamente a su ubicación cronológica, problemática que atañe a todo el *corpus*. En 1923, Jaeger, tomando como base la idea de un doble Aristóteles, el de juventud y el de madurez, comienza un movimiento de crítica de los textos, sobre la hipótesis de una evolución intelectual de Aristóteles, que se correspondería con tres períodos distintos de su vida [11]. El método histórico-genético utilizado por Jaeger, aun cuando presenta algunas dificultades, permite salvar las inconsistencias que tradicionalmente se señalaban entre los textos. De esta manera, al suponer que ninguna obra fue escrita en un solo momento, sino que son la conjunción de escritos correspondientes a distintas etapas del pensamiento aristotélico, la imagen del *corpus* se torna dinámica.

Siguiendo la hipótesis de una evolución intelectual, aunque con diferencias respecto de la propuesta de Jaeger, Düring sostiene que una primera versión de la *Poética* pudo haberse escrito en la época de la Academia en Atenas, considerada como el primer momento del desarrollo de Aristóteles. Esta hipótesis parece fundarse en la discusión implícita que el

[9] Según Lucas, es muy probable que la oposición refiera al diálogo *Sobre los Poetas*. Cf. Lucas, D.W., *Aristotle, Poetics*, Introduction, Commentary and Appendixes, Clarendon Press, Oxford, 1968, p. 166.

[10] Las referencias en la Antigüedad se encuentran en la *Retórica*, I, 1372 a y III, 1419 b, pasajes en los que se hace referencia al libro dedicado a la comedia. (Cf., Aristóteles, *Retórica*, Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1994, pp. 273; 592-593) y en el catálogo de textos de Aristóteles de Diógenes Laercio, en el que figuran dos libros de la *Poética*. (Cf. Diógenes Laercio, *Vida, opiniones y sentencias de los más ilustres filósofos*, Madrid, Biblioteca Clásica, 1887, V, 22-27); En cuanto a la edición latina, Guillermo de Moerbeke cierra su traducción con la frase "*Primus Aristotelis de arte poetica liber explicit*".

[11] Jaeger, W., *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*. Versión española de José Gaos, México, FCE, 1947. [versión original de 1923]. W. Jaeger propone una división tripartita de la evolución intelectual: un primer momento que transcurre desde el ingreso a la Academia (368/7 a.c) hasta la muerte de Platón en el 348/7; un segundo período que abarca los viajes de Aristóteles (Asos y Macedonia), desde el 348/7 hasta el 335/4 a.c, y la última etapa comprende desde el regreso de Aristóteles a Atenas en el 335/4 hasta su muerte en Calcis, en el 322 a.c.

texto presenta con las doctrinas platónicas en torno al sentido del término *mímesis* y en el conocimiento casi erudito de la poesía y la literatura dramática antigua, en particular de los versos de Eurípides, signos de su cercanía a las formulaciones de la Academia [12].

Otros autores, como Cappelletti y García Bacca [13], sostienen que es imposible datar exactamente a la *Poética*, pero se inclinan por ubicar su composición hacia el 334 a.c., que según la cronología de los textos corresponde al último periodo del desarrollo aristotélico. Dichos autores, retomando otras ediciones de la *Poética* [14], descartan la posibilidad sostenida por Düring de que la obra se incluya en los textos de juventud, ya que aún cuando puedan encontrarse resabios de las opiniones platónicas sobre el arte, la posición de Aristóteles confronta directamente con ellas, característica que no concuerda con los rasgos de esa etapa de la evolución intelectual.

¿Cómo ubicar entonces a la *Poética*? El propio Aristóteles ofrece la clave en distintos pasajes del *corpus* que permiten establecer la importancia de esta obra. En primer lugar, cabe recordar que la poética, en tanto arte, se inscribe en lo que Aristóteles define como *téchne* como un modo particular de acceder a la verdad, junto con la ciencia, la prudencia, la sabiduría y el intelecto. Al respecto afirma en *Ética Nicomáquea*, que el arte es “un modo de ser productivo acompañado de razón verdadera” y le atribuye como dominio específico el ámbito de lo contingente, el “de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser” y cuya causa eficiente se encuentra en quien lo produce [1094 a 1-4] [15].

Si bien es claro que la *téchne* aristotélica excede lo que actualmente se entiende por arte, no es menos cierto que sus características son aplicables también al ámbito de la poética. La razón de esto se vincula directamente con la relación entre *téchne* y *poíesis* que se establece en el seno de la concepción aristotélica de arte. Al analizar los rasgos de las cosas que se generan, Aristóteles encuentra tres orígenes posibles: por naturaleza, por arte o espontáneamente [*Met.*, 1032 a 12-1032 b] [16]. Las segundas se denominan producciones [*poiéseis*] y su fundamento se encuentra en el arte [*téchne*], la potencia [*dunámis*] o el pensamiento [*dianoía*]. Este pasaje señala una concepción dinámica del arte dentro del *corpus*, connotación que se descubre al evaluar las obras y su proceso de producción. El sentido de la noción de *poíesis*, previo al que adquiere en la formulación aristotélica, denota un hacer material, la fabricación o generación de algo concreto. La evolución del término deriva, en líneas generales, dentro del *corpus*, en una concepción de un hacer, pero el énfasis está puesto principalmente en el proceso, más que en el resultado, en la actividad que implica un movimiento, que permite el paso del no ser al

[12] Cf. Düring, I., *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, México, UNAM, 1990, pp. 90-91; 206-261.

[13] Cf. Cappelletti, A., *Aristóteles. Poética*, Introducción, traducción del griego y notas, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998, pp. xxx-xxxi, y García Bacca, J. D., *Aristóteles. Poética*, versión directa del griego, introducción y notas, México, UNAM, 1946, cxi- cxiv.

[14] En particular, siguen las hipótesis de A. Rostagni (*Arte Poética*, Turín, Chiantore, 1945) y de J. Hardy (*Aristote. Poétique*, Paris, CUF, 1952).

[15] *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, introducción de Emilio Lledó Iñigo, traducción y notas de Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 2000.

[16] Las referencias a *Metafísica*, son de la edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1970, Vol. I. y II.

ser, y que es acompañado por una forma de *logos* particular, la *téchne*, cuyas implicancias gnoseológicas son importantes de resaltar [17].

Este último punto se vincula directamente con el libro I de *Metafísica*, en el que Aristóteles distingue grados del conocimiento. Allí, parte del supuesto de que todos los hombres, por naturaleza, desean conocer. Pero el acceso a ese conocimiento se da por diferentes medios. En orden ascendente Aristóteles enumera, en primer lugar, a la sensación, como base de todo conocimiento; luego a la memoria; en tercer lugar nombra la experiencia, que permite la reunión de varias sensaciones. Es a partir de ella que se originan el arte y la ciencia.

El arte surge cuando “de muchas observaciones experimentales surge la noción universal sobre los casos semejantes” [*Met.*, 981 a]. Esta relación con los universales iguala al arte con la ciencia y le permite posteriormente distinguir las ciencias en teóricas, prácticas y poiéticas [18]. Nuevamente, Aristóteles define los objetos de las ciencias poiéticas por tener el principio del movimiento y del reposo en el productor, es decir, en aquel que produce las obras [Cf. *Met.*, 1025 b 21-22]. A su vez, diferencia entre las ciencias poiéticas aquellas que se orientan a las necesidades de la vida y las que no, las que se ocupan del placer.

En síntesis, la obra que Aristóteles dedica al arte no resulta casual, ni debe ser entendida como una materia aislada, sino que encuentra su fundamento en el mismo cuadro general de ciencias que el estagirita traza en el *corpus*. Al incorporarla entre las ciencias poiéticas orientadas al placer, el estudio de la *Poética* se torna necesario para comprender una de las modalidades de expresión del hombre, quizás una de las mejores formas de dejar su huella en el mundo.

§2. La decisión aristotélica de redefinir la *mímesis*. Problemas para definir y traducir el término

Las consideraciones aristotélicas sobre la poesía, como el resto de la filosofía, deben ser interpretadas teniendo en cuenta su contexto histórico cultural. En este sentido, hay que tener en cuenta el impacto que los grandes maestros de la tragedia –Homero, Esquilo, Sófocles y Eurípides- ejercieron en la cultura ática.

[17] Cf. Aspe Armella, V., *Op. Cit.*, pp. 114-117.

[18] La formulación de esta clasificación se desarrolla en el libro VI de la *Metafísica*, pero también puede encontrarse en diversos pasajes del *corpus*. Aristóteles distingue tres grandes grupos de ciencias, fundado en el tratamiento que cada una de ellas realiza de los entes, los principios y las causas (unas lo hacen de manera más rigurosa, otras más simples). Estas son: 1) las *ciencias teóricas*, cuyo objetivo principal es la búsqueda de un conocimiento universal y necesario. Allí se incluyen la Física, la Matemática, y a la Teología o “Filosofía primera”. 2) las *ciencias prácticas*, que se caracterizan por tener el principio del movimiento en el agente, y por ser principio de la acción y la elección. En esta categoría se encuentran la Economía, la Ética, y la Política. Por último, 3) las *ciencias poiéticas*, cuyos productos se definen por tener el principio del movimiento en un agente externo y por un valor epistémico menor, lo que justifica su denominación como “artes” [*Ret.* 1354 a 12]. En estas se incluyen la Retórica, la Dialéctica y la Poética.

La tragedia, centro de las reflexiones de la *Poética* aristotélica y de otras formulaciones previas, representa, para la Grecia clásica del siglo V, un fenómeno social, una experiencia personal y un hito cultural que cobra sentido en un contexto en el que el valor del discurso y de la palabra en las discusiones y en los espectáculos públicos se tornan ejes del pensamiento. El momento trágico, afirman Vernant y Vidal Naquet, “es aquel en el que se abre en el corazón de la experiencia social una fisura lo bastante grande para que entre el pensamiento jurídico y político por un lado, y las tradiciones míticas y heroicas por el otro” [19]

El rol del poeta es aquí central, ya que refleja en sí el espíritu griego de una época en el que las tendencias, exigencias y crisis espirituales e intelectuales serán el denominador común. El personaje trágico, representado por un artista, tiene, por su propia sensibilidad, la capacidad de colocar en primer plano los problemas psicológicos y éticos que se dan en el alma del hombre como producto de la reflexión sobre su propia responsabilidad en el contexto histórico [20].

En ello reparan los sofistas, que utilizarán el poder de la palabra como un arma política en el ágora. Gorgias, probablemente uno de los oradores más brillantes entre los sofistas, reflexiona en torno al poder de la palabra en el *Elogio de Helena* y la considera “una gran soberana, que con un pequeñísimo y muy invisible cuerpo realiza empresas absolutamente divinas” [21]. Esta caracterización abarca, por supuesto, a la poesía que, según el propio Gorgias, puede resultar sumamente persuasiva e incluso tiene la capacidad de engañar al alma haciendo que el engañado sea más justo e inteligente que aquel que no se deja engañar [22].

Esta capacidad de la palabra de provocar efectos emocionales en quien la escucha y la dicotomía apariencia-realidad serán el eje de la crítica que Platón les realiza a los sofistas y a los artistas en diferentes diálogos. En la mayoría de ellos, tanto el sofista como el artista reciben la misma caracterización, ambos son imitadores (*mimetés*). Los primeros, con sus palabras, producen *phantásmata*, simulacros o apariencias, que desvirtúan la realidad. Con ellos hacen de su habilidad para discutir una “ciencia aparente” (*dokastiké epistéme*) y logran persuadir a quienes los escuchan con conocimientos falsos. Los artistas, por su parte, al igual que los sofistas, crean en sus obras imágenes que imitan la realidad y que se alejan aún más de lo verdadero, de la realidad de las Formas.

Esta visión del arte como *mímesis* condena a los poetas y pintores al destierro en la *República* de Platón [23]. Sin embargo, será esta condena la ocasión para la reflexión aristotélica en torno a la *mímesis* expuesta en la *Poética*, probablemente en un intento por restituir la función del arte para la *pólis* [24]. En este sentido, cabe señalar que el

[19] Vernant, J-P., Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Madrid, Taurus, 1987, p. 18.

[20] Cf. Mondolfo, R., *El genio helénico. Formación y caracteres*, Bs. As. Columba, 1960. En particular, el apartado del tercer capítulo “La crisis de fines del siglo V: Eurípides”, 55-70.

[21] Gorgias, *Helena*, fr. 8.

[22] *Ibid.*

[23] Los argumentos que justifican esta posición de Platón se desarrollan especialmente en los libros II, III y X.

[24] Cf. Halliwell, S., “Introduction” en *The Poetics of Aristotle*, translation and commentary, London, Duckworth, 1987, p. 1- 5.

tratamiento que Aristóteles le da a la poesía dista mucho del esbozado en *República*, sin embargo hay un punto de contacto entre las posiciones de estos dos filósofos: ambos conciben al arte como *mímesis*. La diferencia crucial estriba en el sentido que uno y otro le otorgan al término, lo que da origen a concepciones del arte totalmente antagónicas.

En la *Poética*, Aristóteles desarrolla un estudio sistemático del arte poético, en general, y de la tragedia, en particular. Los aportes de la obra se orientan principalmente a definir un ámbito propio de lo artístico, en el que se determinen la naturaleza de la obra, sus especies, y los criterios que permiten valorarla.

Aristóteles comienza la *Poética* afirmando que “la epopeya y la poesía trágica y también la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte de la que se acompaña con la flauta y la que va con la cítara, consideradas en conjunto, todas resultan ser *miméseis*” [1447 a, 13-15]. De esta manera inicia el tratado, casi en forma inductiva, enumerando las artes más diversas e incluyéndolas bajo un común denominador. Este pasaje inicial da lugar a la aparición del término *mímesis*, en un contexto en el que el procedimiento llevado a cabo por Aristóteles se asemeja a la de un naturalista que se aproxima por primera vez a su objeto de estudio. Con esto, se fija una relación entre las especies poéticas y las artes miméticas que define la concepción de arte en la *Poética*.

Sin embargo, esta consideración del arte como *mímesis*, que responde al espíritu común de la época y forma parte de la herencia que Aristóteles recibe de Platón, no resulta del todo clara para los lectores ajenos al contexto histórico del siglo IV a.c. En este sentido, Barbero señala que una cabal comprensión y traducción del término *mímesis* “puede resultar imposible si no se traduce conjuntamente el contexto cultural e ideológico donde el término asume y revela su sentido” [25].

Aunque aquí no se pretende una reconstrucción del ambiente en el que surge la noción de *mímesis*, es claro que sólo podrá comprenderse la definición aristotélica del arte si se atiende a los usos posibles del concepto, que resulta fundamental en la *Poética*, y que en su propia etimología se revela polivalente.

En un estudio sobre la *Poética*, Halliwell [26], realiza un recorrido por los distintos usos del término *mímesis* y sus derivados, previos a la formulación platónica. Allí distingue al menos cinco usos diferentes de la noción: 1) como representación visual, en el que el término *mímesis* se vincula directamente con una semejanza perceptible a través de la vista; 2) como imitación de conductas, en el que el término asume el sentido de una imitación de tipo moral, de conductas paradigmáticas; 3) como personificación, *mímesis* se utiliza para designar la adopción de características o funciones de otros en vistas a su reemplazo; 4) como imitación vocal, sentido vinculado con una imitación de voces o sonidos y 5) como *mímesis metafísica*, forma que recoge del mismo Aristóteles quien al referirse a los pitagóricos en la *Metafísica* sostiene que utilizaban la *mímesis* para explicar la existencia del mundo sensible a partir del mundo trascendental de los números [27].

[25] Barbero, S., *La noción de mimesis en Aristóteles*, Córdoba, Ediciones del Copista, 2004, p. 56.

[26] Halliwell, S., *Aristotle's Poetics*, London, 1986, p. 111.

[27] Cf. *Metafísica*, 987 b 11-12: “(...) pues los pitagóricos dicen que los entes son por imitación (*mimései*) de los números”.

Este último sentido se vincula directamente con una de las formas en las que Platón entiende a la noción de *mimesis*. De hecho, el mismo Aristóteles a continuación del pasaje sobre los pitagóricos asegura que Platón prefiere el de participación (*methexis*) en lugar de imitación (*mimesis*), pero que el sentido en ambos parece ser similar. En *República X*, Platón se pregunta cuál es el propósito del artista y, en ese contexto, afirma que no es otra cosa que la imitación (*mimesis*) de la apariencia [*Rep.*, 598 b] [28]. Este sentido del término se complementa con el mencionado en el mismo texto, pero en el libro III, según el cual la noción de *mimesis* se vincula con la imitación de gestos y palabras [*Rep.*, 393 c]. La existencia de estos dos sentidos complementarios del término que vinculan a la *mimesis* con la “imitación de” son lo que Platón le lega a Aristóteles y que sin dudas se han incorporado en la tradición filosófica con más fuerza.

Prueba de ello es el abordaje de la *Poética* que se realiza en distintas historias de la estética o de la filosofía del arte. En *Breve historia de la estética* [29], Repetto señala que la postura de Aristóteles en este campo es clara heredera de la de Platón, aunque con una perspectiva más realista. Su preocupación, afirma el autor, está claramente dirigida al campo de la literatura, al tratamiento de la tragedia griega, dejando por fuera el tratamiento de otras artes. En este contexto, el arte se entiende como imitativo, no de lo singular, como en Platón, sino de lo universal. No hay en esta obra ninguna referencia a la importancia del término *mimesis* ni a lo problemático de su traducción, ni a la variante de significado que se introduce en la *Poética*. Una postura similar se encuentra en *Historia de la estética* [30], en la que Bayer hace una lectura, a mi entender, forzada de la posición aristotélica, en la que distingue categorías como lo bello moral y lo bello formal, que resultan más próximas a una perspectiva moderna que a una que respete el sentido de los pasajes del *corpus*. Al momento de abordar la *Poética*, el autor menciona muy sucintamente la concepción del arte, que vincula directamente con la imitación de lo que es y de aquello que la naturaleza no ha completado. No hay aquí tampoco ninguna mención a la *mimesis*, ni a sus implicancias, ya que la atención se dirige principalmente a los efectos catárticos de la poesía.

Desde otra perspectiva, Beardsley y Hospers analizan en *Estética, Historia y fundamentos* [31] la postura aristotélica. Comienzan por señalar las dificultades de interpretación que ha originado la *Poética* a lo largo de los siglos, y la importancia que esta obra reviste en el campo de la literatura. Sin embargo, en su lectura también pasa inadvertido el cambio que el estagirita introduce en la noción de *mimesis*, ya que hablan de imitación a la que Aristóteles “parece tomar sencillamente como *representación* de objetos y acontecimientos”. El arte de la poesía, afirman, consiste en la imitación de la acción humana a través del verso, la canción y la danza.

Estas historias de la estética, desde ópticas diferentes, muestran de qué manera la tradición filosófica ha vinculado la *mimesis* con la imitación, con el sentido platónico del

[28] Sigo la traducción de A. Camarero de *Platón. República*, estudio preliminar y notas de Luis Farré, Bs. As., Eudeba, 1998.

[29] Cf. Repetto, A. D., *Breve historia de la estética*, Bs. As., Plus Ultra, 1973, pp. 21-25.

[30] Cf. Bayer, R., *Historia de la Estética*, traducción de Jas Reuter, México, FCE, 2003, pp. 44-60.

[31] Beardsley, M. y Hospers, J., *Estética: Historia y Fundamentos*, traducción de Román de la Calle, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 26-31.

término, sin dar cuenta del proceso de resemantización que dicha noción sufre en la *Poética*. Este problema excede al área de la estética y se vincula directamente con el de la traducción, ya que el cambio radical en el sentido del término, en ocasiones, tampoco se refleja en las traducciones de la propia obra aristotélica.

De hecho, quienes se enfrentan a la tarea de presentar una nueva edición de la *Poética* señalan lo problemático que resulta elegir una palabra entre las lenguas modernas que refleje de manera cabal el sentido que este término técnico tiene en la formulación aristotélica. En este sentido, en las distintas traducciones de la *Poética* se reflejan al menos tres posturas frente a la noción de *mimesis*.

Por un lado, se encuentran aquellos que eligen traducir *mimesis* por imitación. En esta línea se encuentran autores como Cappelletti, López Eire y Sinnott, quienes en sus versiones de la *Poética* eligen esta acepción del término. Todos ellos declaran, sin embargo, que la interpretación no debe hacerse de manera rigurosa ni literal [32], que lo que se “copia” no son singularidades como en la interpretación platónica, sino universales lo que imprime un nuevo carácter al término [33], y que por razones prácticas, frente a lo arraigado de este sentido en la tradición no se ha podido escapar de ella y por eso se elige identificar *mimesis* con imitación [34], aunque ello necesariamente implique tener en cuenta estas salvedades.

Otros, en cambio, como Halliwell, García Bacca y Janko optan por términos como representación, o reproducción imitativa para traducir el término *mimesis* en el contexto de la *Poética*. Halliwell elige ‘*representation*’ (representación) o ‘*portrayal*’ (retrato) [35] para designar “la relación (ficcional) entre los trabajos del arte y el mundo” que implica la noción de *mimesis* [36]. Este autor reconoce que la traducción de *mimesis* por imitación resulta inadecuada para cubrir el sentido que tiene para los griegos, y en particular, para Aristóteles, y declara que probablemente este problema de la traducción derive de la ausencia de una definición en el propio Aristóteles acerca de *mimesis*. Janko [37] elige también el término ‘representación’, pero al justificar dicha elección señala que el término *mimesis* implica para la cultura griega tanto imitación, como copia, personificación o representación. Desde esta perspectiva, la diferencia entre la posición platónica y la aristotélica reside en el énfasis que cada uno le otorga a los significados del término. Mientras Platón enfatiza la idea de que el arte copia lo natural, Aristóteles redefine la *mimesis* al darle importancia a la poesía como *representación* de la acción y la

[32] Cf. Cappelletti, A., *Op. Cit.*, p. xi-xiii

[33] Cf. López Eire, A., *Aristóteles. Poética*, Prólogo, traducción y notas, Madrid, Istmo, 2002, pp. 133-136.

[34] Cf. Sinnott, E., *Aristóteles, Poética*, pp. xxiii-xxviii.

[35] En *The American Heritage Dictionary* el significado de ‘*portray*’ refiere al acto o proceso de retratar o dibujar. También, hacer una representación o una descripción. Cf. *The American Heritage Dictionary. Second College Edition*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1985, p. 966.

[36] Cf. Halliwell, S., *The Poetics of Aristotle*, pp. 70-71; 192.

[37] Cf. Janko, R., *Aristotle. Poetics I, with the Tractatus Coislinianus, a hypothetical reconstruction of Poetics II, the fragments of the On Poets*, translated with notes, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1997, pp. xiv-xv.

vida. García Bacca [38], por su parte, traduce *mímesis* por ‘reproducción imitativa’ o ‘reproducción por imitación’, para designar el doble aspecto artificial y artístico que se sintetiza en la noción aristotélica.

La tercera posición, la adoptan comentaristas como Lucas [39], que opta por no traducir el término, dando cuenta de la imposibilidad de reflejar en una palabra moderna la pluralidad de sentidos que tenían en mente los griegos al describir la tarea del artista. Para este autor, la diferencia entre Platón y Aristóteles no reside tanto en su concepción de *mímesis* sino en la actitud frente al conocimiento que proviene de los sentidos que se refleja a través de esta noción.

Elegir la traducción de *mímesis* como “imitación” puede derivar en problemas interpretativos más importantes que la simple elección de un término. De hecho, hay quienes a partir de esta traducción interpretan el pasaje de 1447 a 16 de la *Poética* de un modo normativo. Cuando Aristóteles señala que “todas (las especies de poética) vienen a ser imitaciones (*miméseis*)”, está indicando un rasgo común a las especies que integran la poética, está realizando una primera aproximación a su objeto de estudio. Sin embargo, de este procedimiento metodológico se han derivado análisis que no siempre respetan el sentido del texto.

Así, algunas lecturas interpretan el tono del pasaje como normativo y a partir de ello han concluido que “el arte debe imitar a la naturaleza”, reduciendo el fenómeno poético a la mera “imitación” [40]. El peligro de esta posición es, en primer lugar, el acento en la relación referencial entre la realidad preexistente y la producción artística, confinando al arte a ser calificado según su adecuación a los hechos de la naturaleza. Se produce así una reducción de sentido del término y se juzga a la *mímesis* simplemente como una copia de la naturaleza, como una imagen que duplica lo real y que tiene sentido sólo por su referente.

Tampoco están exentas de críticas aquellas posturas que optan por términos como ‘representación’, ‘presentación’ o ‘reproducción imitativa’, ya que aun cuando logran eludir los conflictos que devienen directamente de la palabra ‘imitación’, tampoco logran reflejar el sentido que este término tiene en Aristóteles. El problema de estos términos es que resultan demasiado vagos y en un análisis de su sentido cometen el mismo reduccionismo respecto de la actividad del artista, esto es, la limitan a la simple reproducción de un modelo externo. ‘Re-presentar’ [41], producir a partir de lo ya

[38] Cf. García Bacca, J. D., *Aristóteles. Poética*, versión directa del griego, introducción y notas, México, UNAM, 1946, xxxvii-xxxix.

[39] Cf. Lucas, D.W., *Op. Cit.*, pp. 258-259

[40] En esta línea interpretativa se encuentran autores como Barthes, R. y Genette, G., en *Análisis estructural del relato*, Bs. As., 1970, entre otros.

[41] En este punto, cabe destacar que el término “representar” no traduce ningún término griego, sino que tiene su origen en el verbo latino *repraesento*: representar, poner ante los ojos, hacer visible, imitar. Cf. *Diccionario ilustrado latino-español; español-latino*, prólogo de Vicente García de Diego, Barcelona, Vox-Bibliograf S.A., 1980, p. 431.

existente, simple implicación del término que de alguna manera torna dependiente a la producción artística de una realidad previa, al igual que la imitación [42].

La *mimesis* parece, en este punto, estar condenada a una traducción incompleta, parcial de lo que ella implica, que inevitablemente deriva en muchas ocasiones en la incompreensión de los lectores modernos. Este problema, que es el problema de muchos términos técnicos de la antigüedad que la tradición ha incorporado a su vocabulario, demanda una consideración más profunda, una revisión de sus alcances semánticos que permita dar cuenta del rasgo de novedad y creatividad que tenía en mente Aristóteles cuando se dispuso a construir un discurso sobre la actividad de los artistas.

§3. La *mimesis* en el banquillo. Sobre los argumentos platónicos para su condena

Sin dudas, es en la teoría platónica en la que la noción de *mimesis* recibe el tratamiento que la convierte en un término fundamental para el ámbito del arte. En este sentido, será preciso, para poder dar cuenta de las modificaciones que introduce Aristóteles en la *Poética*, revisar cuál es el alcance de dicha noción para Platón y cuáles son los argumentos que lo conducen a un rechazo del arte mimético.

En *República X* se encuentra el argumento más claro, y el que más comentarios ha suscitado, para fundamentar la oposición platónica al arte mimético. Sin embargo, el argumento que allí se presenta no es exclusivo de *República*, sino que se inscribe dentro de una línea de oposición que puede rastrearse en diferentes diálogos, tales como *Ion*, *Gorgias*, *Sofista*, *Crátilo*, *Critias*, *Leyes*, entre otros.

En contra de la lectura tradicional, algunos comentaristas [43] sugieren que, no hay en Platón un rechazo a la *mimesis* que justifique la exclusión de los artistas de la *pólis*, sino una condena al arte poético motivado por cuestiones de índole político-educativas particulares. Para otros [44], la actitud en contra del arte presente en *República X* no deja de resultar llamativa en un artista tan genial como Platón, en cuanto a su prosa, su estilo, el uso de recursos literarios, etc. Estas divergencias interpretativas motivan aún más a dilucidar el alcance de la noción de *mimesis* en la filosofía de Platón.

Para ello, seguiré la exposición de Janko [45], quien resume la crítica platónica a la poesía en cuatro puntos fundamentales, que incluyen en algunos casos al resto de las artes. El primero señala el estado de inspiración bajo el cual los poetas componen las obras; el segundo, refiere al tipo de enseñanza que imparten los poetas; el tercero apunta al carácter mimético de las obras y el cuarto a la manipulación de sentimientos que la poesía provoca en el alma de quien las escucha.

[42] Else, G., *Aristotle's Poetics. The argument*, Cambridge, 1957. Citado en Barbero, S., *La noción de mimesis en Aristóteles*, p. 63.

[43] Cf. Nehamas, A., "Sobre la imitación y la poesía en *República X*" en *Lecturas sobre Platón y Aristóteles VI*, Bs. As., OPFyL, 2003, pp. 5-33.

[44] Cf. Schuhl, P.-M., "Platón crítico de arte" en *Platón y el arte de su tiempo*, Bs. As., Paidós, 1968; Düring, I., *Op. Cit.*, p. 265-266.

[45] Cf., Janko, R., *Op. Cit.*, pp. x-xii.

En *Ion*, en un intento por establecer el fundamento de la poesía, Platón realiza una temprana crítica al arte. En este contexto, hace hincapié en la ausencia de una verdadera técnica [*téchne*] en el rapsoda, ya que quien posee una técnica “debe ser capaz de discernir quién habla bien y bellamente sobre las mismas cosas” [*Ion*, 532 a] ^[46]. Sin embargo, al ser interrogado Ion reconoce ser incapaz de hablar bellamente de otros que versan sobre las mismas cosas que los grandes poetas. Este reconocimiento es la ocasión para sostener que el poeta no posee ni técnica [*téchne*] ni ciencia [*epistéme*] al hablar, lo que mueve a Sócrates a buscar la causa de su arte en la virtud divina [*theía dunámei*] [533 d - 534 e]. Así, muestra cómo las Musas intervienen en las producciones artísticas, y que éstas no son más que efectos de los “endiosamientos”. Si bien es cierto que la invocación a la ayuda de las Musas es una práctica común en la Grecia clásica, lo que Platón resalta en esta crítica son las consecuencias de tal participación divina. En el proceso de composición de una obra, el poeta queda privado de razón, se somete a la inspiración como única causa de su arte, y por ello es incapaz en los momentos de “lucidez” de dar cuenta del verdadero fundamento para su actividad. De esta manera, las consecuencias que se derivan de este diálogo son la ausencia de un verdadero conocimiento técnico o científico en la actividad de los poetas y de mérito por sus producciones, ya que, aún cuando estos conocimientos estén presentes en una obra, no se deben al poeta, sino a la virtud divina [*theía dunámei*] que interviene en lo que estos hacen o dicen.

El segundo eje de la crítica platónica se desarrolla en *República* II-III y refiere a la influencia de los poetas en la educación de los jóvenes de la *pólis*. Este punto representa una de las mayores preocupaciones de Platón en el marco de su teoría política. Es por ello que los efectos que la poesía pueda tener en la formación de los jóvenes guardianes llama su atención y serán evaluados en distintos pasajes de su obra. En este sentido, en *República* II, el interés sobre la poesía surge a partir de la reflexión sobre las consecuencias de las consideraciones sobre la justicia y la injusticia, la virtud y el vicio que hacen los poetas y que son recibidas por la sociedad y en particular por los jóvenes, quienes sacan conclusiones, a partir de lo que escuchan, sobre la esencia y los modos de llevar la mejor vida posible [Cf. 365 a]. Esto conduce a la proyección de un programa para la formación del carácter de los guardianes que se extiende al libro III. En este contexto, se comienza por la formación del alma a través de la música. Allí, Sócrates incluye la narración y distingue dos clases, las verídicas y las ficticias, que sirven para la educación. Sócrates reconoce el rol importante que cumplen las narraciones ficticias, los cuentos, en la infancia. Sin embargo, advierte que es preciso ejercer el control sobre los creadores de fábulas, sobre sus “indecorosas mentiras”, en particular aquellas que narran Hesíodo y Homero y los demás poetas. El peligro reside en que “pintan de una manera errónea la naturaleza de los dioses y los héroes, como un pintor que hace retratos que en modo alguno se parecen a los modelos que intenta reproducir” [377 e].

Sin embargo en este contexto, Platón no rechaza toda poesía, ya que considera que con un adecuado control político-filosófico de quienes las escriben y siguiendo una normativa

[46] Las referencias al *Ion* siguen la traducción castellana de J. D. García Bacca en *Obras completas de Platón: Banquete-Ion*, México, UNAM, 1944.

precisa la poesía debe ser incluida en la educación de los guardianes para “conducirlos a la virtud” [*Rep.*, 378 e].

En el libro III, Platón comienza por considerar los modos en que deben ser representados los dioses, los héroes y los hombres, evaluando a cada paso las consecuencias para la educación de determinados pasajes de poemas clásicos. En este contexto, sugiere Cleary, Sócrates introduce la cuestión del estilo para analizar no sólo qué debe decirse sino cómo debe ser dicho [47]. Este último aspecto resulta central para el tratamiento de la noción de *mimesis* en Platón, ya que es a partir de esto que surgirá la pregunta sobre si los poetas deben imitar o no.

Sócrates distingue tres especies posibles de narración, aquellas en las que el poeta cuenta una historia de manera simple o directa [*diégesis*], aquella en la que hace uso de la personificación y de la imitación [*mimesis*] y aquellas en las que están presentes ambas formas [392 d]. La primera especie se encuentra en los ditirambos, la segunda en la comedia y la tragedia, y la tercera en los poemas épicos y en otros géneros. En este contexto, Platón define una de las modalidades de la *mimesis*, esto es, parecer o imitar [*miméisthai*] a otra persona en voz o gestos. Hasta aquí la noción no tiene otras connotaciones que las propiamente estilísticas.

Sin embargo, a continuación surge una pregunta crucial en el diálogo, ¿deben ser imitadores [*mimetikóus*] nuestros guardianes o no?, pregunta que conducirá a implicancias éticas de la noción. Una primera respuesta se sigue del principio de especialización de funciones formulado en el libro II, con lo cual parece descartarse la posibilidad de un guardián imitador, ya que lo más conveniente es que cada persona realice una sola tarea para alcanzar su perfección.

Pero, en caso de que imiten algo, debe ser de valores nobles “no sea que la imitación los induzca a ser en la realidad aquello que imitan”, ya que “las imitaciones [*miméseis*] cuando se las practica desde la infancia modifican el carácter y la manera de ser, y llegan a cambiar el aspecto físico, la expresión y hasta la forma misma de pensar” [395 c-d]. Este argumento refleja la preocupación de Platón y las implicancias morales de la *mimesis*, en tanto que imitar vicios pervierte el alma de los jóvenes. Esto lo conduce a sostener, al final del diálogo, que el único poeta que debe ser admitido en la *pólis* ideal será aquel que imite la manera de ser y los modales del hombre de bien y que su lenguaje refleje las normas que se establecieron al principio [Cf. 398 b].

Esta postura acerca de los poetas parece radicalizarse en el libro X de *República*, y da lugar al tercer eje de la crítica platónica. El argumento que aquí se presenta tiene un fundamento gnoseológico, pero sus consecuencias son ético-políticas. En este contexto, Platón señala los principales inconvenientes que se derivan del status de las obras miméticas.

En este libro, se retoma la discusión que había sido expuesta en los libros II y III, cuestión que ha sido motivo de análisis por los comentaristas, ya que en una primera lectura parece sugerir que el tema de la inclusión o no de la poesía en la *pólis* ideal ha tenido un tratamiento suficiente. Para algunos comentaristas, la razón por la que Platón retoma este

[47] Cleary, J. J. “Poesía y Paideia en *República* de Platón” conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Traducción a cargo de María Soledad Basile, inédito.

tema, una vez que, según él mismo declara, se han sentado las bases para “la ciudad más perfecta posible”, reside en la insistente defensa de la utilidad de la poesía por parte de algunos miembros de la *pólis* [48].

Al respecto, Platón reconoce un afecto especial por los grandes poetas, en particular por Homero, pero su estima a la verdad lo conduce a un nuevo análisis sobre la imitación en general para luego extenderlo sobre sus consecuencias en la *pólis*. De esta manera, el argumento comienza por señalar el origen común de los objetos artificiales, del cielo, la tierra y los dioses: el demiurgo creador [Cf. 596 d]. Sin embargo, inmediatamente se vuelve sobre la posibilidad de que también el hombre pueda ser considerado el creador de todas esas cosas. Una opción es como trabajador artesanal, y otra como artista. En este contexto, Platón introduce el conocido argumento del artista como “creador de imágenes”, como “imitador” que se aleja en tres grados de la realidad.

Esta conclusión sobre la actividad artística se deriva de la consideración de las actividades de cada creador. Así, mientras el demiurgo es el único que puede ser considerado como creador de esencias, de una cama esencial, el carpintero se incluye como artesano de la cama, y el artista es excluido de estas dos posibilidades, ni artesano ni creador, sólo imitador de aquello que los otros dos producen [Cf. 597 e].

A partir del análisis de la tarea del pintor, Platón cuestiona el status ontológico de la obra artística, en tanto que este tipo de arte no hace más que confundir la imagen con la idea. Platón expresa que “el artista, el imitador de imágenes nada sabe del ser, sino de la apariencia”, sus modelos no son las esencias sino una copia de ellas, las creaciones del artesano, los objetos sensibles. Esta decisión del artista es lo que permite que las obras miméticas se alejen un grado más de las Formas; sus obras carecen de conocimiento de lo verdadero, “son creaciones aparentes, pero sin ninguna realidad”.

Este argumento se asienta sobre libros centrales de la *República*, en los que Platón introduce su Teoría de las Formas con alegorías como la de la Línea, que justifica una distinción ontológica entre las Formas, únicas con plena realidad, los objetos sensibles, que poseen realidad en la medida en que participan de estas, y las imágenes, que no son más que apariencias.

El desconocimiento de los artistas de la realidad de las Formas descubre, en los pasajes posteriores, la distinción epistémica entre la ciencia, la ignorancia y la imitación, que se corresponde con los tipos de arte que se presentan en el contexto del libro X, a saber: el arte que utiliza las cosas, el que las fabrica y el que las imita. Según Platón, el que utiliza las cosas posee pleno conocimiento de ellas, sabe el para qué de las cosas, su grado de excelencia, belleza y perfección. El que usa las cosas tiene la *téchne*, puede fundamentar su conocimiento y su acción en tanto éstos están organizados y definidos por las Formas. Mientras que el que fabrica las cosas posee un conocimiento mediado por las consideraciones que realiza aquel que las usa, el que las imita, el artista, carece de todo conocimiento sobre la perfección o imperfección de las cosas que imita. Su referente no son las formas, sino la opinión de la multitud y de los ignorantes [Cf. 601 d - 602 b].

Esto no sólo implica problemas de índole epistemológica sino también ético-políticos. No poder brindar una correcta descripción de las cosas, no distinguir entre los objetos

[48] Cf. Farré, L., Platón, *República*, Bs. As., Eudeba, 1998, p. 579, nota 1.

quebrados o rectos, los cóncavos o los convexos, siguiendo los ejemplos del texto, genera una perturbación en el alma, consideraciones contrarias sobre las mismas cosas. Según Platón, el hombre no puede atribuir predicados contrarios sobre los mismos objetos sin que ello dé origen a un conflicto en el alma. La imitación propia del arte del pintor no hace más que suscitar este conflicto, en la medida que se vincula directamente con “aquella parte del alma que está más alejada de la razón”.

A partir de la analogía entre la tarea del pintor y del poeta, Platón introduce, desde 603 a, los argumentos que le permiten rechazar la poesía imitativa, centrando su atención en la influencia de la imitación [*mímesis*] en el alma, último eje de su crítica. En primer lugar, muestra que el alma humana, no sólo en la consideración de los objetos, sino también en su conducta, manifiesta tendencias opuestas que generan una lucha del hombre consigo mismo. Al respecto afirma que la acción humana está condicionada siempre por las posibles elecciones ante una misma situación. Una de las partes del alma es más propensa a conducirse según la ley de la *pólis* [*nómos*] y de la razón, las otras no. Platón sostiene esta posición a partir del ejemplo del hombre que ha perdido un hijo. Más allá de lo que le dictan las emociones, dicho sujeto se atiene a los mandatos de la ley y la razón y, en lugar de dejarse llevar por la desesperación, se mantiene tranquilo y reflexivo.

Sin embargo, este tipo de comportamiento propio de un hombre racional y por eso mismo justo, no es fácil de imitar, ya que supone un modo de obrar distinto al que sigue la multitud, a la que el poeta imitativo busca agradar. Esto le permite a Platón afirmar que los poetas son contrarios a la parte racional del alma, y afectos a los caracteres irascibles y volubles, que son más fáciles de imitar [Cf. 605 a]. De esta manera, recibir a este tipo de poetas, que componen sólo malas obras, sin relación con la verdad y la parte racional del alma, constituye un grave riesgo para la *pólis*. Este peligro tiñe la concepción platónica de arte imprimiéndole, más allá de las cuestiones puramente estéticas, un carácter normativo.

Desde esta perspectiva, el poeta imitativo, al igual que el pintor, carece de conocimiento, refleja en el lenguaje solo apariencias totalmente alejadas de la verdad y con ello, posee la capacidad de corromper a los hombres honestos. En este sentido, Platón manifiesta que es un error considerar como “buenos poetas” a aquellos que, como Homero, suscitan sentimientos de conmiseración en los espectadores, al representar a hombres desgraciados. Esta representación genera placer, en la mayoría de los hombres, en la medida que satisface y deleita a la parte irracional del alma. Los hombres elogian en los demás comportamientos que son reprochables en sí mismos, siempre que se los juzgue según las normas de la razón. Son aprobados por el placer que genera la imitación de sentimientos y desgracias de otros que se dicen ser hombres de bien. Sin embargo, esta sensibilidad con la desgracia ajena imposibilita, según Platón, controlar aquellos sentimientos que por ley [*nómos*] los ciudadanos deben regular por medio de la razón.

Así concluye la argumentación platónica respecto de la poesía. Los distintos ejes en los que puede organizarse su crítica muestran un rasgo común respecto de la noción de *mímesis*, una preocupación que excede el ámbito del arte y sólo puede ser comprendida teniendo en cuenta las implicancias ontológicas, gnoseológicas y éticas que se originan dentro de la teoría platónica.

El sentido de la noción de *mimesis* en dicha teoría es literal, se entiende como imitación. Desde la posición que se asume en la teoría de las Formas, las implicancias de esta traducción derivan necesariamente en una condena hacia aquellos cuya actividad consiste en la creación de imágenes que reduplican lo sensible. Las imágenes no son un acceso epistémico a las Formas y ese es uno de los puntos más importantes para Platón. El artista, al reduplicar los objetos crea una imagen de ellos y quienes sólo se detienen en su contemplación o audición, ya que la misma crítica vale para la pintura y la poesía, se quedan en el último nivel del pensamiento, la *eikasía*, cuyo correlato es la mera opinión, *dóxa*.

Asimismo, al evaluar las obras artísticas señala la ausencia de un status propio de estos objetos, ya que sólo se entienden por su relación referencial con lo sensible. Las obras, según Platón, no son más que imágenes, apariencias separadas en tres grados de lo real que originan opiniones falsas en quienes las escuchan, que promueven conocimientos erróneos sobre aquello que versan. Sin embargo, estos no parecen argumentos suficientes para rechazar al arte, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de un elemento arraigado en las costumbres de la sociedad de la época, incluso en aquellos que por sus condiciones pueden percibir los inconvenientes que se derivan de la *mimesis*. En este punto la argumentación platónica señala los vínculos que el arte mimético, en particular la poesía, establece con la parte irracional del alma, al generar placer en la contemplación de situaciones que resultan reprobables ante una mirada atenta. La seducción que provoca la poesía se convierte en una amenaza al proyecto político-educativo que Platón pretende llevar a cabo, y su comprensión de la *mimesis* de un modo literal condena al arte a una exclusión que intentará revertir Aristóteles en la *Poética*.

Capítulo II- Alcances de la *mimesis* en la Poética: Pluralidad y confluencia de ámbitos

§4. La tarea del artista y sus decisiones ontológicas. Sobre las problemáticas para realizar un análisis referencial de la *mimesis*

El impacto de las doctrinas platónicas en la obra de Aristóteles difícilmente pueda ser medido o cuantificado. Pero, sin dudas, ejercen una influencia tal que determinan y dan sentido a las formulaciones del estagirita, de manera que su filosofía puede ser entendida como un diálogo vivo y complejo en continuidad o ruptura con los problemas que dejó planteados su maestro.

Esta interpretación, que atraviesa las grandes obras de la filosofía aristotélica, se aplica también a la *Poética*. En este sentido, cabe recordar que el propio Platón incita a refutar su crítica al arte, invitando a los defensores y amantes de la poesía a “que razonen en prosa sobre ella y nos demuestren que la poesía no sólo es agradable, sino también útil para el gobierno de las ciudades y para el régimen de vida de los hombres” [*Rep.* 607 d 6-607 e 2]. Este mandato encuentra eco en la *Poética*, sin que ello le reste valor o novedad al tratamiento que Aristóteles le brinda al arte.

La obra comienza por aclarar cuáles serán sus objetivos: “de la poética misma [*perì poiètikês autês*] y de sus especies y de cuál es la virtud [*dúnamin*] de cada una de éstas y de cómo se deben construir los argumentos [*múthous*], si la poesía ha de lograrse y también de cuántas y cuáles partes consta, y análogamente de las demás cuestiones que integran la misma investigación, hablemos, comenzando primero, según la naturaleza exige, por lo primero” [1447 a 8-13].

El proceder metodológico de este primer pasaje es común al estilo literario e intelectual de Aristóteles y resulta familiar para los lectores de sus obras. Sin embargo, el plan que aquí se traza no encuentra un correlato exacto en el texto, lo que ha servido como argumento para fortalecer la hipótesis de un segundo libro perdido de la *Poética*. Más allá de esto, es posible reconocer una organización lógica y sistemática en la obra. En la primera parte, capítulos 1-6, Aristóteles desarrolla una introducción general a su objeto de estudio, la poética; luego, desde el 6 y hasta el 22, el tratamiento se centra en la tragedia, su naturaleza y sus partes componentes y por último, desde el capítulo 23 al 26, el análisis recae en la poesía épica en constante comparación con la tragedia.

La modalidad de análisis del fenómeno artístico en el contexto de la *Poética* marca un antes y un después en la historia de la teoría literaria, en la medida en que constituye la primera aproximación científica a la creación artística. En este contexto, la noción de *mimesis* adquiere un rol sumamente importante, entendida como el elemento que define tanto a la actividad como a la producción del artista. Si bien la hipótesis general que aquí se sostiene es que el concepto central de la *Poética* se encuentra atravesado por múltiples dimensiones, es preciso reconocer que la metodología que Aristóteles sigue en la obra despoja por primera vez al fenómeno poético de una valoración signada por lo ontológico y lo ético, para centrarse en “la poética misma y sus especies”.

Esta estrategia no es casual, sino que se vincula directamente con los fundamentos de la concepción aristotélica de arte. Al situar, en *Metafísica*, al arte [*téchne*] junto a la ciencia [*epistéme*], Aristóteles le otorga a las producciones artísticas un estatuto diferente, las ubica como un objeto susceptible de ser abordado científicamente. Esta posibilidad se deriva de que tanto la *téchne* cuanto la *epistéme* poseen un conocimiento de las causas y se

vinculan con los universales. Sin embargo, pese a su proximidad, el estudio sobre el arte no tendrá por resultado un cúmulo de conocimientos teóricos, sino que conformará un modo particular de *epistéme* que es la ciencia productiva. La razón de ello se encuentra en su vínculo con lo singular, en el hecho de que su fundamento tiene sus orígenes en la experiencia y sus objetos forman parte del ámbito del devenir.

Estas consideraciones provocan en el seno mismo de la noción de arte una tensión que determina una naturaleza única para el objeto de estudio de la *Poética*. El tono general de esta obra es teórico, pero sus implicancias son prácticas. Aunque en ella Aristóteles no se dispone a analizar obras poéticas singulares, y la utilización recurrente de ejemplos clásicos puede resultar contraria a este propósito, es preciso tener en cuenta que éstos sólo sirven de referentes, de premisas sobre las cuales partirá la inducción que permita extraer conocimientos válidos para toda creación poética.

En este sentido, la *Poética* se presenta como un punto de partida necesario para todo aquel que se proponga elaborar una obra literaria. Teniendo en cuenta la opinión generalizada en los griegos de su época, Aristóteles se dirige a los que la mayoría considera hombres de arte, en particular a los poetas. No sólo a los inspirados [*manikós*], a los que reciben su poder a través de los dioses, sino a los que cuentan con una naturaleza bien dotada y se ejercitan en la creación poética [*euthús*] [*Poét.* 1455 a 32-34]. Estos últimos parecen ser los destinatarios principales de la obra, lo que explica el carácter prescriptivo que adquieren, en varias ocasiones, las palabras de Aristóteles.

Algunos autores ^[49] señalan, sin embargo, la poca atención que se le dedica a la relación entre el autor y la obra, al preocuparse principalmente de la obra en sí misma y de sus efectos en los espectadores. Esta lectura parece contraria al tono general de la *Poética*, la que refleja una preocupación muy marcada por contribuir con criterios prácticos al trabajo del poeta.

Para una mejor comprensión de los argumentos aristotélicos organizaré dichos criterios en tres ejes principales. El primero atañe a la pregunta por el *dónde*, esto es, por el ámbito en el que se insertan el artista y su labor productiva. El segundo refiere a la naturaleza de los objetos artísticos, o dicho en otros términos, a la pregunta por el *qué* de la creación; y el tercero se vincula directamente con las modalidades posibles de producción, con la pregunta por el *cómo*.

Teniendo en cuenta la definición de arte esbozada en *Ética Nicomáquea* 1140 a, en la que se afirma que “todo arte versa sobre la génesis”, es preciso abordar lo que he dado en llamar la pregunta por el *dónde* desde las consideraciones aristotélicas sobre la generación, cuyas formulaciones más relevantes se encuentran en la *Metafísica* y en los *Tratados Físicos* ^[50].

Uno de los principios que rigen esta concepción es que “todo lo que se genera lo hace a partir de una causa” [*Met.* 1032 a 13-14], postulado que ubica al artista en un lugar privilegiado en tanto causa eficiente de un ámbito particular como lo es el artístico. Este status del artista se afirma en distintos pasajes del *corpus*. En este sentido, puede leerse en

[49] Bobes, C.; Baamonde, G.; Cueto, M, *Historia de la Teoría Literaria. Vol. I: La antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995, p.88

[50] En particular, trabajaré con algunos pasajes de la *Física I-II*. Traducción, introducción y comentario de Marcelo Boeri. Bs. As., Biblos, 1993.

la *Ética* que en el arte el principio de generación se encuentra en un agente externo, “en quien lo produce y no en lo producido” [*Ét. Nic.* 1140 a 12-13]. En la misma línea, en la *Metafísica*, que “el principio de las cosas producibles [*tôn poietôn*] está en quien las produce” [*Met.* 1025 b 21-23], que “todas las artes y las ciencias productivas son potencias, puesto que son principios productores de cambio que radican en otro o en cuanto que es otro” [*Met.* 1046 b 2-4], y que “el arte es un principio que está en otro” [*Met.* 1070 a 7-8]. Y en el mismo tono, en la *Física*, en la que se sostiene que “en los demás entes producidos artificialmente, ninguno de ellos tiene en sí mismo el principio de producción sino que unos lo tienen en otras cosas y es entonces externo” [*Fís.* 192 b 8].

De esta manera, el lugar del artista es el de productor, el de creador de nuevas realidades a las que imprime un impulso que naturalmente no poseen. Creo que es interesante resaltar este aspecto del trabajo del artista, en tanto supone una consideración positiva de su labor. A diferencia de la posición que Platón adopta en relación al arte y los artistas, los que se encuentran, en algún sentido, limitados por la *mimesis*, en el sentido de copia de una realidad que los precede y supera (la realidad eidética), Aristóteles enfatiza el rasgo de *creatividad* en su concepción de arte. En palabras de Prunes, “la cosa particular [la creación artística] no es una sombra ni una imagen de la realidad verdadera, sino que es una realidad primaria, y el poeta (...) puede *fundar* un ente más noble y más bello que los de la vida real” [51].

Es en este sentido que considero se refleja una decisión ontológica por parte del artista al otorgarle a través de su trabajo existencia a los entes artificiales. Las creaciones artísticas son contingentes, no pueden definirse como algo dado, algo existente por sí, sino como la consecuencia deliberada de un agente externo a ellas, el artista. Es él quien con su tarea establece un nuevo orden de realidad, la realidad del arte, que excede, en cierto sentido, por propia constitución, la realidad natural.

Si bien con estas consideraciones puede fundamentarse una diferencia radical entre el ámbito de lo natural y lo artificial, lo cierto es que dicha diferencia se atenúa al momento de revisar el modo de proceder del artista. Según Aristóteles, el arte actúa de manera similar a la naturaleza; obra siguiendo como modelo a la generación natural. Al respecto, resultan paradigmáticos los pasajes de la *Física* y del *Protréptico* [52], en los que se afirma que “el arte lleva a cabo aquellas cosas que la naturaleza es incapaz de realizar y, además, imita a la naturaleza” [*Fís.* 198 b 16] y “que si el arte imita a la naturaleza, el que toda generación en las artes se produzca en vistas de un fin se sigue de la naturaleza, ya que establecimos que todo lo que se genera adecuadamente se genera con vistas a un fin” [*Protr.* fr. 14].

Estos pasajes han dado lugar a interpretaciones parciales, que se basan en la supremacía de lo natural sobre lo artificial para concluir que el arte *debe* imitar a la naturaleza. El inconveniente de este tipo de lecturas es que, a mi entender, no logran dar cuenta del

[51] Prunes, A. J., *Tres cuestiones en Poética de Aristóteles*, Bs. As., Biblos, 1986, p. 30. Cursivas en el original.

[52] *Aristóteles, Protréptico*, traducción, notas y comentarios por Alberto Buela, Bs. As., Cultura et Labor, 1993.

significado cabal que adquiere el término *mimesis* en este contexto. En tal sentido, se restringe la labor *poiética* a la mera reduplicación de lo natural, al otorgarle al término un sentido literal como copia o imitación.

Si bien no es posible desconocer la importancia de los vínculos entre naturaleza y arte que se establecen en el interior de la filosofía aristotélica, desde una lectura más precisa de los términos implicados en los pasajes citados previamente, es posible sostener que en ellos el objetivo principal de Aristóteles es establecer un lugar, un *dónde*, para la creación artística.

Al afirmar que el arte imita a la naturaleza, se ubica al arte dentro del ámbito de la generación y de la producción teleológica [53]. La imitación que se realiza no refiere aquí a una duplicación de lo ya existente; lo que el artista “imita” de la naturaleza no son sus objetos, sino un modo de obrar: el teleológico; es decir, imita el sentido finalístico que encuentra en la naturaleza su mayor expresión [54].

En otras palabras, según Donini [55], esto significa que el arte copia o completa una estructura inherente a los procesos naturales con la consecuencia de ubicar al arte como un momento más en el desarrollo teleológico de los entes contingentes y sometidos al devenir. De esto se deriva que el arte actúa siguiendo una estructura que resulta anterior y que excede la propia voluntad del artista, en la medida en que lo que reflejan las producciones del arte se torna interesante independientemente de los méritos del artista. Así, las producciones artísticas son, en cierto sentido, equivalentes a las naturales, puesto que ambos tipos de entidades están orientados a un fin determinado, que en el ámbito artístico será procurar el mayor placer posible a quienes lo contemplan [56].

[53] Creo conveniente recordar en este punto que en el marco de la filosofía aristotélica, según lo expuesto principalmente en los *Tratados Físicos*, tanto en la producción como en la generación de los entes las causas son condiciones necesarias para que algo llegue a ser o producirse efectivamente. En tal sentido, y a riesgo de resultar redundante, al vincular la generación y producción teleológica con el arte pretendo enfatizar la presencia *necesaria* en la creación artística de la causa final en tanto estructura que el artista incorpora a una materia particular. Cf. Ross, W.D., *Aristóteles*, traducción de Diego Pró, Bs. As., Editorial Sudamericana, 1957, pp.108-109.

[54] Exponer cuál es la concepción aristotélica de “naturaleza” [*phýsis*] escapa a los objetivos del presente trabajo. Sin embargo, resulta atinente aclarar algunas cuestiones fundamentales ligadas a dicha formulación del estagirita. En primer lugar, quisiera señalar que el tratamiento que Aristóteles brinda de la noción de naturaleza puede ser entendido dentro de un contexto más amplio que atañe a la discusión, heredada de los presocráticos, acerca de cómo dar cuenta del devenir. Atendiendo a esta preocupación, la postulación de una causalidad inherente a la naturaleza aparece como una respuesta adecuada para comprender los cambios que se desarrollan en el ámbito físico. Entre dichas causas se destaca la causa final como aquella que reviste de sentido a los procesos físicos. De esta manera, “la finalidad entra en las cosas que son y se generan por naturaleza” [*Fís.* 199 a 8].

[55] Donini, P., “*Poética e Retórica*” en Berti, E., *Guida ad Aristotele*, Bari, editori Laterza, 1997, p.328-329.

[56] En *Metafísica* 981 b 15-20, se distinguen las artes que se orientan a las necesidades de la vida, en las que se incluye el trabajo artesanal, de las artes que se orientan al placer, que corresponden a lo que a partir del siglo XVIII se denomina “bellas artes”. Mientras que las primeras tienen por finalidad “mejorar” el mundo, adaptándolo a las necesidades puntuales del hombre, las segundas, en cambio, conllevan una especie de placer que puede denominarse “meramente estético”, en tanto no reside en nada exterior,

De esta manera se resuelve la pregunta por el *dónde* de la creación, estableciendo que tendrá lugar en el ámbito de producción guiada por una estructura teleológica que le permite al arte sobreponerse de su aparente deficiencia. Al tomar como modelo a lo natural, el arte imita su modo de actuar, pero también lo mejora y lo completa. En este sentido, se revela una tensión en el seno de la creación artística entre un determinismo, que viene de la mano de la *mímesis* de la naturaleza, de la estructura teleológica que ella impone, y la libertad del artista de crear objetos que excedan lo natural y que instauren un nuevo ámbito para lo propiamente humano.

Con esto surge el interrogante por el *qué* del arte, la pregunta por la naturaleza de los objetos artísticos. Como se mencionó previamente, los productos del arte pertenecen a la esfera del devenir, son contingentes, y por ello incluyen la posibilidad tanto de ser como la de no ser. La decisión en este punto queda en manos del artista. Es él quien le otorga un status de realidad a las obras que por sí mismas no podrían alcanzar.

Cómo caracterizar a este objeto tan particular y cuya comprensión se vincula con los fundamentos mismos de la concepción aristotélica de arte es algo que encuentra una respuesta posible en la relectura de las implicancias que la noción de *mímesis* adquiere en Aristóteles.

Una primera aproximación al *mímema* [57] muestra un vínculo estrecho entre el objeto del arte y la naturaleza. En distintos pasajes de la *Poética*, Aristóteles parece abonar esta relación desde distintas perspectivas. En primer lugar, cuando en 1447 a indica como rasgo común a las artes el hecho de ser *miméseis*, Aristóteles las distingue a partir de tres criterios básicos que serán analizados de manera particular: los medios a través de los cuales llevan a cabo su actividad [cap. 1], el objeto sobre el que versa la *mímesis* [cap. 2] y la modalidad que eligen para componer sus obras [cap. 3]. Al referirse al segundo criterio, esto es, a su objeto, Aristóteles señala que la *mímesis* es de sujetos actuantes [*práttontas*]. Esta referencia a la acción indica que el fundamento básico de la actividad mimética será la realidad, ya que como se mencionó en *Metafísica* “todas las acciones y las generaciones [*práxeis kai genéseis*] se refieren a lo singular [*hékaston*]” [Met. 981 a 16-17].

También contribuyen al fortalecimiento de este vínculo, entre arte y naturaleza, pasajes como el de *Poética* 1448 b 5-9 en el que se indica como rasgo común a animales y hombres imitar y gozar con las imágenes. En 1448 b 12 se menciona el placer que generan las imágenes reproducidas con mucha exactitud, haciendo hincapié en el carácter figurativo de la obra y su relación con un referente externo, con lo natural. En el mismo sentido, Aristóteles recurre a comparaciones con animales para establecer los criterios estilísticos que contribuyan a una adecuada extensión y ordenación de las partes componentes de la tragedia [1450 b 34-1451 a 15].

Esta primera aproximación a la actividad poética revela tres factores que entran en relación al momento de producir una obra de arte. Por un lado la naturaleza, que actúa como materia primaria; por otro, el artista, cuya función será trabajar con los elementos que le provee la naturaleza, y en último término, el *mímema* que sirve de intermediario,

sino en la realización misma de la obra. En *Poética* 1448 b 4-10, al revisar los orígenes de la poesía, Aristóteles indica como una de sus causas el placer que generan los *mimémata*.

[57] Término utilizado por Aristóteles para referirse al producto de la *mímesis*.

en la medida en que puede ser entendido como un ente en el que confluyen la *mimesis* de las acciones humanas y la composición del artista.

Respecto a este punto, aparecen dos lecturas posibles. Si se adopta un sentido literal del término *mimesis*, como operación y como producto, y se ubica al artista como un mero “hacedor de imágenes” [*eikonopoiós*] [*Poét.* 1460 b 8], el *mímema* se revela como una copia, un icono de lo que está presente en la naturaleza y cuya efectividad depende exclusivamente de la adecuación a esta última. Desde esta perspectiva, que puede ser denominada figurativa, el *mímema* se ve reducido a un icono [*eikón*], a un signo, a una imagen que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado. La obra de arte es valorada por su relación referencial con la naturaleza y la tarea del artista se ve restringida por criterios que exceden su ámbito y la confinan a una subordinación pasiva de lo dado naturalmente.

Sin embargo, otros pasajes de la *Poética*, y el sentido general con el que Aristóteles escribe la obra le imprimen un giro a esta primera lectura de la *mimesis*, otorgándole un sentido más complejo a la obra de arte y a la tarea del artista. De esta manera, la relación con la naturaleza y lo real se conserva como fundamento primario de la actividad mimética, pero el *mímema*, la obra, se eleva por sobre este fundamento y establece una nueva realidad. El artista produce, no re-produce, un nuevo ámbito, el de la ficción. Esta nueva dimensión es la que le permite al artista establecer a través de sus obras un vínculo con lo universal, “con lo que podría suceder y lo posible en virtud de la verosimilitud o la necesidad” [*Poét.* 1451 b].

El arte, en este sentido, combina a los objetos “como son” con los objetos “como deberían ser”, abriendo un espacio para la creación, incorporándola como el rasgo más genuino del arte. Los artistas pueden imitar la realidad tal como se presenta, o como lo establecen la tradición y el bagaje mítico-histórico, pero también pueden representarla tal como debería ser [*Poét.* 1460 b 10-11].

Esta modalidad implica una decisión del artista, exige posicionarse entre dos opciones posibles: o bien puede limitarse a la reproducción, a la repetición de lo ya dado naturalmente, en cuyo caso cabe la denominación de “hacedor de imágenes”, o bien puede realizar un salto cualitativo, rescatar a la obra de su mera condición de icono y convertirse en el “creador” de una nueva clase de entes, los artísticos.

En relación a esta segunda opción, el mismo Aristóteles brinda una serie de consejos prácticos para el desarrollo de los *mimémata*, dando con ello respuesta a la pregunta acerca del *cómo* de la creación. Una vez esbozados los rasgos principales del objeto de estudio de la *Poética*, Aristóteles se centra en la tragedia. La definición de ésta surge a partir de la recapitulación de los elementos tratados previamente, y se la considera como “la imitación de una acción [*mimesis práxeos*] elevada y perfecta [*spoudaiás kai teleías*], de una determinada extensión [*mégetos echoúses*], con un lenguaje diversamente ornado [*hedusménō lógo*] en cada parte, por medio de la acción [*drónon*] y no de la narración [*apangelías*], que conduce, a través de la compasión y del temor [*eléou kai phóbou*], a la purificación de las pasiones [*kátharsin*]” [1449 b 24-28].

Luego de este pasaje, la atención gira en torno a las partes componentes de la tragedia y a las cuestiones relativas a una adecuada composición. En tal sentido, el tono que adquiere el tratado es descriptivo y a la vez prescriptivo. Aristóteles se vale continuamente de

ejemplos para fortalecer sus argumentos y otorgarle mayor fundamentación a sus consideraciones. El tratamiento es sumamente minucioso al respecto y cada uno de los seis elementos de la tragedia es abordado de manera particular [58].

Una vez concluido el tratamiento de la tragedia, Aristóteles se dispone a analizar la poesía épica. En este contexto, aparecen en el capítulo 25 una serie de formulaciones vinculadas con los problemas que plantea la poesía épica, en particular la homérica, y una gama de posibles soluciones al respecto. El capítulo sintetiza algunas de las ideas ya expresadas a lo largo del tratado y por ello se torna interesante al momento de exponer las modalidades de creación que Aristóteles contempla para el poeta.

Aristóteles comienza por definir al poeta como *mimetés*, rasgo que deriva de la definición general del arte formulada al inicio de la *Poética*. Sin embargo, no deja de resultar llamativo en este pasaje el énfasis puesto en su similitud con el pintor, en la medida en que ambos se dedican a construir imágenes [*eikonopoiós*] [1460b 7-9]. Sinnott [59] considera que el pasaje resalta el vínculo entre el artista y el objeto de la imitación, que puede ser considerado desde tres posiciones diferentes: 1- como era o es [*ên è éstin*]; 2- como se dice y se supone que es [*phásin kai dokeî*]; 3- como debe ser [*éinai deî*] [1460 b 10-11].

Estas tres posibilidades definen tres modalidades de *mímesis*: la realista, la verosímil y la idealista [60]. En este punto, Aristóteles no establece jerarquías ni preferencias por una u otra modalidad; lo que le interesa es reparar en los criterios para evaluar el arte poética. Al respecto, señala en primer lugar que dichos criterios deben surgir de la poética misma, ya que “no es idéntica la corrección de la política y de la poética, o la de otro arte cualquiera y la de ésta” [1460 b 13-15]. Con este pasaje Aristóteles parecería refutar los argumentos ético-metafísicos de Platón para rechazar a los poetas y promover criterios estéticos para valorar las creaciones artísticas.

En este ámbito se suelen dar dos errores, uno sustancial y el otro accidental, cuya consideración muestra un claro posicionamiento de Aristóteles sobre la modalidad de creación. El primero se da cuando el artista “intenta imitar algo [*mímesthai*], pero fracasa al hacerlo por incapacidad [*adunamían*]”. El segundo cuando “su punto de vista no es correcto (...) o comete un error en un arte particular [*tò kath' hékasten téchnen hamartéma*]” [Cf. *Poét.* 1460 b 14-22].

Estos errores deben ser evaluados, según Aristóteles, en función del fin del arte. Con esto se contempla la posibilidad de utilizar como recurso para la actividad artística incluso

[58] Los seis elementos constitutivos de la tragedias son, según los define Aristóteles en orden de importancia, la trama, los caracteres, el pensamiento, la expresión lingüística, la música y el espectáculo. Cf. *Poét.* 1449 b 21-1450 a 14. Para una exposición más detallada de los elementos componentes de la tragedia véase Bobes, C.; Baamonde, G.; Cueto, M, *Historia de la Teoría Literaria. Vol. I: La antigüedad grecolatina*, pp.107-119; Berti, E., *Guida ad Aristotele*, pp.327-349, entre otros.

[59] Sinnott, E., *Aristóteles, Poética*, p. 202.

[60] Adopto en este punto la terminología que emplea E. Sinnott en su traducción de la *Poética*. La distinción entre tipos de *mímesis* refiere a una posición ontológica sobre modos posibles de ser de los objetos del arte, más que a una posición gnoseológica. En este sentido, la posición realista representa las cosas como son en el presente o fueron en el pasado; la verosímil, como son según la creencia general y tradicional, y la idealista, mejores de lo que son en realidad. Cf. Sinnott, E., *Aristóteles, Poética*, pp. 202-203. Una posición similar se encuentra también en Cappelletti, A., *Aristóteles. Poética*, p. 32, n. 356.

aquello que desde una relación referencial entre el objeto de arte y la naturaleza puede ser considerado como erróneo. En tal sentido, se considera que es más importante imitar artísticamente que hacerlo “científicamente”, es decir, resulta menos preocupante al momento de evaluar una obra que el artista ignore un dato de la zoología, a que desconozca las técnicas de su propio arte y lleve a cabo malas representaciones [*amimétos égrapsen*]” [Cf. *Poét.* 1460b 32].

La importancia de este pasaje reside, según Will, en el surgimiento de nuevas posibilidades para el pensamiento estético, posibilidades que permiten repensar los vínculos entre la obra de arte y sus referentes externos [61]. El análisis de lo expuesto hasta aquí revela como necesaria una reconsideración de las relaciones referenciales que el *mímema* guarda con la naturaleza.

Al señalar que frente a las objeciones por la falta de correspondencia, de verdad, entre lo que existe en el mundo externo y lo que muestra la obra de arte, el artista puede responder que elige crearlas “como deberían ser”, creo que Aristóteles da un giro importante en la forma de concebir el vínculo referencial entre la obra y el mundo.

En tal sentido, desde la lectura que aquí sostengo, esta enunciación aristotélica indica una ruptura con las formas tradicionales de comprender el arte. La creación *poiética* se torna independiente de la realidad y ya no es posible suponer una degradación o una copia de lo natural por parte del artista, como sucede, por ejemplo, en filosofías anteriores como la platónica. De esta manera, aun cuando el fundamento mismo de la obra guarde una referencia a la acción humana, y con ello también al ámbito de la naturaleza, lo novedoso de la propuesta del estagirita reside en acentuar la condición creativa de la obra, desligando así a la *mímesis* de un carácter referencial y ubicándola en un contexto en el que el arte sirve para exponer o mostrar una realidad nueva.

Por último quisiera señalar que aunque resulta forzado afirmar que Aristóteles postula la noción de autonomía para la actividad estética, cuestión que excede su propio pensamiento y el espíritu de la época, es preciso reconocer que con sus formulaciones da origen a un margen de libertad y creatividad importante para el trabajo del artista, que permite reflexionar sobre la actualidad de su pensamiento en otros ámbitos de la filosofía contemporánea.

§5. *Mímesis práxeos*: el objeto de la producción artística y sus alcances éticos

Cuando Aristóteles escribe la *Poética* —describen Vernant y Vidal Naquet— no comprende lo que es ya el hombre trágico [62]. En contra de esta afirmación, podría argumentarse que el fenómeno trágico no resulta en absoluto indiferente al pensamiento del estagirita. Si bien es cierto que se ubica en una etapa posterior al apogeo de la tragedia clásica [63], en la

[61] Will, F., “Aristotle and the Source of the Art-work”, en *Phronesis*, Vol. 5, N° 2, 1960, p. 156.

[62] La distancia temporal entre las grandes tragedias del siglo VI y el escrito aristotélico del siglo IV justifica esta afirmación, según J-P Vernant, y P. Vidal-Naquet, en *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, p. 23.

[63] Sigo en este punto la línea interpretativa que J-P Vernant y P. Vidal-Naquet desarrollan en su obra. Otras lecturas señalan un “cambio de dirección” de la tragedia, y no un declive, en el momento en el que Aristóteles reflexiona sobre la tragedia. Cf. Xanthakis-Karamanos, G., *Studies in Fourth-Century Tragedy*,

Poética la vuelve un objeto de estudio; le preocupa su abordaje y las implicancias que se derivan de esta experiencia artística. Una de las aristas de esta reflexión parece apuntar a los alcances éticos que atraviesan tanto al artista como a la producción y recepción de la obra de arte. En efecto, el supuesto que guía esta investigación es que la noción de *mimesis* denota una dimensión ética importante en los distintos “momentos” del arte, cuya recuperación permite reevaluar los aportes de la *Poética*.

Esta hipótesis encuentra fundamento en distintos pasajes de la obra. Por ejemplo, mientras que el capítulo primero recurre a un tono técnico al momento de aclarar los medios que utilizan las distintas artes para llevar a cabo la *mimesis*, el capítulo segundo, en el que se define el objeto, está signado por una fuerte impronta ética en su vocabulario, que supone el conocimiento de los tratados aristotélicos sobre la cuestión.

En 1448 a 1, sin mayores preámbulos, se afirma que los que hacen *mimesis* [*hoi mimoúmenoi*] la hacen de quienes actúan [*práttontas*]. En este punto, no deja de resultar llamativa la elección del término *práttontas* para referirse al objeto de la actividad artística, elección que viene a reforzar la hipótesis de un vínculo estrecho entre ética y estética en las formulaciones de la *Poética*.

Una primera aproximación a la etimología del término podría suponer la referencia a cualquier sujeto en acción [64]. Sin embargo, el uso que Aristóteles hace del término devela una intencionalidad ética, que no es otra que la de ubicar a la acción humana en correlación con la *mimesis*. Esta relación se torna explícita en el análisis del uso del verbo *práttēin* y sus derivados, el que revela una pertinencia casi exclusiva a los tratados aristotélicos destinados al abordaje de la conducta humana [65].

En tal sentido, hay que distinguir la acción, como mera actividad física o cinética, de aquella a la que designa el verbo *práttēin*, en tanto implica hacer algo guiado por un propósito determinado. Lucas señala, en el comentario a 1448 a 1, que esta idea de los hombres en acción como objeto de la poesía es algo familiar para el pensamiento griego [66], y que el matiz que Aristóteles añade al término se relaciona con su pensamiento ético, en la medida en que pone de relieve una acción consciente y deliberada [67].

Este tipo de acciones tienen consecuencias directas para el hombre, “pues ellas son las principales causas de la formación de los diversos modos de ser” [*Et. Nic.* 1103 b 30-32]. Es por ello que al tomarlos como objetos para la creación poética necesariamente deban distinguirse aquellos que son honestos de los que no lo son. Aristóteles utiliza para esta distinción los términos *spoudaîos* y *phaûlos*. El primero de ellos refiere a los hombres honestos y felices por tener virtud [*areté*] [*Cat.* 10 b 7; *Pol.* 1324 a 13], aquellos cuyo

citado en Suñol, V., *Aprendizaje y placer mimético en la Poética de Aristóteles*, FAHCE, UNLP, 2004, pp.44-45.

[64] *práttēin*, verbo transitivo, que se define como actuar, hacer, ocuparse de, negociar, etc. Cf. Liddell, H.G., Scott, R., Jones, H.S., *Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1996 (1843).

[65] Barbero llega a esta conclusión a partir de un análisis cuantitativo de los registros del término y sus variantes en el corpus: *Ética Eudemia* (4), *Ética Nicomáquea* (10), *Magna Moralia* (1), *Política* (2), *Poética* (5), *Retórica* (1). Cf. Barbero, S., *La noción de mimesis en Aristóteles*, p. 78.

[66] Una afirmación similar se encuentra ya presente en Platón, *República*, 603 c 4-7, en la que se advierte que la poesía imitativa representa a los hombres en sus actos forzados voluntarios.

[67] Lucas, *Aristotle, Poetics*, pp.62-63.

modo de ser se vincula con la parte racional del alma y forjan su carácter a partir de la búsqueda o alejamiento consciente de ciertos placeres y dolores [Ét. Nic. 1221 b 33-35]. La segunda categoría se aplica a los individuos de un estatuto moral inferior, a los que juzgan como objeto de la voluntad a cualquier cosa y se dejan llevar por las pasiones de un modo incontinente, haciendo del vicio el rasgo principal de su modo de ser [Ét. Nic. 1105 b 20-1106 a 13; 1113 a 27-28; 1145 b 10-16].

Esta distinción bipartita del carácter de los hombres [éthos] se complejiza en el momento en el que Aristóteles se refiere a las posibilidades que el artista tiene para llevar a cabo su obra. En tal sentido, sólo dos líneas después de hacer la distinción entre “mejores y peores” se introduce una tercera posibilidad, la de los “iguales a nosotros”. Cabe mencionar que esta aparente oscilación de Aristóteles para definir el objeto de la *mimesis* ha dado lugar a interpretaciones divergentes, que por ser ajenas al propósito de esta sección no serán abordadas puntualmente, aunque se retomará una de ellas para una mejor comprensión del texto aristotélico [68].

Desde una lectura que intenta salvar los inconvenientes del pasaje se atiende, en primer lugar, a la distinción entre mejores y peores como un punto de partida básico que le permite a Aristóteles separar dos grandes géneros literarios. En tal sentido, el tipo de sujeto a imitar se torna aquí determinante para la obra, en la medida en que las especies de poesía resultan de una u otra forma según tomen como objeto a los mejores o peores hombres. Esta diferenciación viene a indicar la fuerte presencia de valores establecidos socialmente en la actividad artística y será el fundamento que le permita posteriormente a Aristóteles ubicar a la tragedia en un nivel superior, cuando considere sus efectos en el auditorio.

La tercera posibilidad, la de “los iguales a nosotros”, en esta lectura conciliadora, funciona como un intermedio que Aristóteles no puede desatender, porque constituye el objeto de la práctica literaria contemporánea de algunos poetas, como Dionisio [69]. La introducción de una tripartición en el objeto de la *mimesis* es, por tanto, necesaria en un sentido, pero superficial en otro, ya que no desempeña ningún rol al momento de definir géneros poéticos. La diferencia, dirá Aristóteles, entre la tragedia y la comedia consiste precisamente en que “una se propone imitar [*miméisthai*] a los hombres peores y la otra mejores de lo que son en realidad” [Poét. 1448 a 16-18], sin mencionar siquiera en este punto a la posición intermedia.

Es probablemente la condición elevada del objeto de la tragedia la que promueve que Aristóteles aborde su tratamiento en un primer momento dentro del orden expositivo de la *Poética*. En el capítulo cuarto, cuando se revisan los orígenes de la poesía, el estagirita describe brevemente la historia de la tragedia. Esta cuestión, más allá de las posibles críticas en términos históricos que pueda suscitar, resulta interesante puesto que la selección de antecedentes de la literatura que realiza Aristóteles está lejos de ser ingenua.

[68] Para un análisis en detalle de las lecturas suscitadas a partir de 1448 a, véase Cilliers-Theron, L., “The Bipartite/Tripartite Object of Imitation in Aristotle’s ‘Poetics’ c. 2” en *Mnemosyne*, ser.4, Vol. 42, fascículo 3/4, 1989, pp. 476-478.

[69] Aristóteles refiere en este punto al poeta Dionisio de Colofón, de fines del siglo V y comienzos del IV a.c., al que se lo conocía como “pintor de hombres” [*anthropográphos*], por centrarse en una estirpe de hombres “comunes”, ni “mejores”, ni “peores”.

En este contexto, considera a Homero como “el poeta por excelencia en materia elevadas [τὰ σπουδαῖα]” [1448 b 34], quien con sus versos logró dar origen a las grandes obras de dos géneros antagónicos: la *Iliada* y la *Odisea*, piezas fundamentales del género trágico y El *Margites*, del cómico. Esta referencia marca una diferencia crucial con el pensamiento platónico, quien considera a Homero como un peligro para la educación de los jóvenes [70], y constituye un punto fundamental en la historia de la tragedia que Aristóteles intenta reconstruir. A esta referencia al poeta clásico le agrega un origen en las improvisaciones [αὐτοσχεδιαστικῆς], un desarrollo a partir de las contribuciones de distintos poetas –Esquilo y Sófocles, principalmente- y un estado actual caracterizado por la elevación que le es propia [1449 a 9-31].

Una vez concluido este trazado histórico, Aristóteles detiene su tratamiento de la tragedia para repasar las características de la comedia [cap. 5]; aunque inmediatamente lo retoma para dar inicio, en el capítulo sexto, a la segunda sección de la *Poética*. En ella su objetivo principal es el abordaje de las cuestiones referidas a la definición y partes fundamentales de la poesía trágica.

En su definición del género, el estagirita resalta nuevamente el estatuto superior de las acciones a las que se vincula estrechamente la *mímesis*, relación que será central en el resto de la obra y signa la ardua tarea a la que se enfrenta el poeta, como constructor de un *mímema*, al momento de elegir los objetos que sirven para su producción. Si bien es cierto que en pasajes anteriores Aristóteles insinuó cierto determinismo en la elección, al afirmar que la naturaleza particular del artista lo hace proclive a una modalidad de poesía [1449 a 1-5], desde la perspectiva que aquí se sostiene, estas consideraciones deben ser entendidas en el contexto particular en el que se enuncian, en el marco de una reconstrucción de los fundamentos históricos de la literatura. Así, que el poeta prefiera un determinado género no le resta dificultad a la tarea que asume. Como creadores de una obra particular, el *mímema*, los artistas trágicos deben posicionarse necesariamente desde una perspectiva ética para elegir adecuadamente las acciones humanas que se corresponden con el género en el que incluyen su labor.

Sin embargo, y tal como puede advertirse en la lectura de la *Poética*, su objeto, “lo mejor”, no es algo que se encuentre fácilmente. Parte de la dificultad reside en que no se halla contenido en un individuo que pueda ser catalogado como tal, ya que la tragedia “no es *mímesis* de los hombres, sino de la acción [*práxeon*], de la vida [*bíou*], de la felicidad [*eudaimonía*] y de la desdicha [*kakodaimonía*]” [1450 a 16-17].

Las acciones de los hombres permiten al poeta el encuentro con el *éthos*, con el carácter del personaje, con uno de los seis elementos constitutivos de la tragedia. Pese a su importancia, el *éthos* no tiene un despliegue autónomo en la obra, sino que se encuentra siempre subordinado a la acción de los sujetos. Aristóteles resulta contundente en este punto, al sostener que “sin acción [*práxis*] no podría darse una tragedia, (pero) sin caracteres [*éthos*] sí” [1450 a 23-25]. Aunque es evidente que esta afirmación no puede ser

[70] Esta afirmación puede sostenerse a partir de los diversos pasajes en los diálogos platónicos en los que el filósofo recurre a la figura de Homero y a sus versos para fundamentar sus críticas al arte poético. Muestra de ello son las cuarenta referencias al gran poeta en el *Ion* [entre otros, véase 533 c 4- 534 e 6], y las veintitrés que suman *República III* y *X* [388 a 5-396 e 2; 598 d 7- 601 a 3].

tomada literalmente, ya que incurriría en un desconocimiento de la co-implicación entre acciones y caracteres en la teoría ética aristotélica, no por ello deja de resultar reveladora de la importancia que la acción reviste para el desarrollo de una obra de arte.

En la *Poética*, Aristóteles deja ver que la finalidad de la tragedia depende en gran medida de la articulación de las acciones en una trama [*mûthos*]. Con ello logra ubicar en primer plano al personaje de la obra, al héroe trágico ^[71]. Para evitar que cualquiera ocupe este lugar, elabora una serie de consejos prácticos, en ocasiones con un tono bastante prescriptivo, que le dan al poeta una clara orientación para que lleve a cabo su labor de una manera exitosa.

¿Qué características le corresponden a este personaje tan peculiar que con sus acciones logra atraer el espíritu del auditorio y suscitar en ellos la *kátharsis* de pasiones? Este interrogante exige ser develado a partir de la articulación entre la teoría del arte presente en la *Poética* y algunas de las consideraciones éticas de Aristóteles. El punto de partida del estagirita es que dicho personaje no es *mímesis*, en el sentido literal de copia, de un individuo concreto. No es tarea del artista referir a las acciones particulares de Alcibíades o de cualquier otro, sino que su trabajo será crear un personaje tal que su carácter se evidencie indirectamente a través de las acciones realizadas [1450 b 3-4].

En este sentido, la *mímesis* que guía a la tragedia se funda en los actuantes, en sujetos cuyo modo de obrar contiene de manera inherente una decisión. En los tratados de ética, este vínculo es explícito. Allí, Aristóteles reconoce que “el hombre es el único animal que es principio de ciertas acciones” [*Ét. Eud.* 1222 b 18-19] y que “el principio de la acción, es pues, la elección –como fuente de movimiento y no como finalidad- y el de la elección es el deseo y la razón en vistas a un fin” [*Ét. Nic.* 1139 a 32-34].

Acción y elección [*práxis kai proáiresis*] forman en la filosofía de Aristóteles un binomio indisoluble que expresa lo más propio del hombre. Es a partir de esta conjunción que se entiende y se define el *éthos* de los hombres. El carácter es lo que hace que los hombres sean lo que son, traza su forma individual, y por ende, el binomio que le da origen está en todos: en los “mejores”, en los “peores” y en los que resultan “iguales a nosotros”. Cuál de estas tres posibilidades tiene en mente Aristóteles en la *Poética* implica evaluar lo que caracteriza el obrar del héroe trágico.

En el séptimo capítulo, al considerar cómo deben organizarse las acciones en una trama, el estagirita refiere por primera vez a una de las ideas centrales de la tragedia, al cambio de estado [*metabolé*] que experimenta el personaje de la tragedia. En este contexto, afirma que el límite lógico y cronológico de la obra está dado por el tiempo que demanda el tránsito de la felicidad [*eutuchía*] a la desdicha [*dustuchía*], o en sentido inverso, de la desgracia a la fortuna [1451 a 13].

[71] Respecto del uso del término “héroe” para referir al personaje de la tragedia, es preciso hacer algunas aclaraciones. Según señala Lucas, no habría en Aristóteles una palabra que denote este sentido personal. La utilización del término “héroe” en las ediciones modernas de la *Poética* encuentra su fundamento en las traducciones y comentarios realizadas por autores italianos del siglo XVI. En este contexto se amplía el significado de “héroe”, aplicándose no sólo a las figuras de las edades heroicas –que son usualmente los personajes de las tragedias-, sino al hombre notable de los personajes de cualquier obra. Cf. Lucas, D.W., *Aristotle, Poetics*, p. 140.

Este cambio de suerte se analiza detenidamente en el capítulo trece, considerado por muchos uno de los más importantes de la *Poética*. Allí se exponen nuevamente cuestiones tendientes a dilucidar las claves para componer una trama; esto es, los elementos que permiten que ésta cumpla con la función [*érgon*] de suscitar compasión y temor dando por resultado la más bella tragedia [*kallístes tragodías*] [1452 b 31]. Aristóteles examina tres variables al momento de describir el tipo de personaje que será objeto del *mímema* trágico. Comienza por los hombres de bien [*epieikeís ándras*] [1452 b 34]. Sobresalientes en virtud y justicia, esta clase de hombres resultan, sin embargo, difíciles de conciliar con los cambios que se describen en la tragedia. Mostrar que pasan de la felicidad a la desdicha contradice su carácter, resulta poco verosímil, y opuesto al propósito de la obra despertando, en lugar de compasión y temor, cierta especie de rechazo moral. En este punto, las consideraciones de Aristóteles no resultan del todo claras. En principio, porque parecería incurrir en una contradicción. Al momento de elegir el objeto de la *mímesis* trágica optó por las acciones de los hombres elevados y mejores, pero ahora presenta los inconvenientes que surgen para articular la cualidad de estos sujetos en la trama de la obra poética.

Aristóteles advierte que tampoco pueden mostrarse a hombres que resulten miserables o malvados [*mochtheroús*] pasando de la desdicha a la dicha, en la medida en que esta situación es, en primer lugar, totalmente contraria a la estructura de la tragedia, y en segundo término, porque este cambio de estado resulta ajeno a los sentimientos que se supone debe despertar el personaje de la obra [72].

Frente a este vacío que provocan las cualidades de los opuestos moralmente, Aristóteles introduce al intermedio [*ho metaxú*], aquel que no se destaca por sus virtudes, pero tampoco es causa de rechazo por su maldad [1453 a 7-12]. En este caso, el cambio de estado preferido por el estagirita, el paso de la dicha al infortunio, puede ser garantizado por el carácter del personaje. Resulta verosímil para la lógica de la obra que un individuo con tales características cometa un error [*hamartía*] que lo arrastre a la situación trágica.

La introducción del término “error” [*hamartía*] permite una lectura racional del cambio de suerte del personaje de la tragedia. En este sentido, la *metabolé* no resulta un producto del azar o del destino sino que se fundamenta en una equivocación del hombre al juzgar las situaciones a las que se enfrenta. En el capítulo XIV, Aristóteles considera superiores a las tragedias que logran suscitar la compasión y el temor a partir de la articulación de las acciones, preferentemente de aquellas en las que el personaje “actúa en ignorancia y, tras haber actuado, se reconoce, (...) y el reconocimiento provoca estupor” [1454 a 2-4].

El sentido y el valor que el concepto de “error”, *hamartía*, tiene en el marco de los consejos para la construcción de una obra de arte ha sido arduamente analizado por los

[72] En este pasaje Aristóteles introduce, aparte de la compasión y el temor, sentimientos que por definición acompañan a toda trama trágica, un “sentimiento humanitario” [*tò philánthropon*]. Como señala Lucas, este sentimiento aparece por primera vez en este contexto, sin mayores preámbulos ni explicaciones que den cuenta de su alcance. Probablemente, su inclusión, conjetura el comentador, se deba al deseo de una “justicia poética” que se opone a la dicha del malvado y al infortunio del hombre noble. Cf. Lucas, D.W., *Aristotle, Poetics*, p. 142.

comentadores del texto aristotélico [73]. Este interés proviene, en gran medida, de la evolución que el verbo *hamartáno* y sus derivados tienen en la cultura griega. En un primer momento, sirven para designar a la falta entendida en términos religiosos. Quien comete un error, en este sentido, no puede ser juzgado, ya que sus actos son producto de la influencia de las fuerzas maléficas. En un segundo momento, estos términos se ligan a la concepción del derecho y a un vocabulario que resalta la intencionalidad del sujeto en sus acciones. En este contexto, la *hamartía* se predica de aquel que comete de manera *intencional* un acto reprochable. Desde finales del siglo IV, el verbo y sus derivados amplían su campo semántico para extenderse a las acciones reprochables que se realizan por desconocimiento. En tal sentido, el juicio sobre la intencionalidad del que comete una falta incorpora una nueva variable: la consideración sobre el conocimiento de las consecuencias de la acción.

Un primer acercamiento al tratamiento que se realiza en la *Poética* permite inferir que este último sentido es el que más se ajusta a la perspectiva de Aristóteles. Sin embargo, *hamartía* no tiene la precisión de un término técnico en el vocabulario del estagirita. Su sentido en la *Poética* oscila entre el infortunio y el error. El infortunio [*atúchema*] es el acto involuntario que se produce de un modo imprevisible, como el de aquel que “dándole una bebida a alguien para salvarlo, lo mata; o queriendo a uno darle una palmadita, lo golpea como en el pugilato” [Ét. Nic. 1110 b 12-15]. El error [*hamártema*] es el que se comete por ignorancia, “cuando una persona que sufre la acción o el instrumento o el resultado no son lo que se creían, porque o se creyó que no hería o que no se hería con aquello o con aquel fin, sino que aconteció algo en que no se pensaba” [Ét. Nic. 1135 b 14-20]. El héroe combina en la tragedia estas dos vertientes. En este sentido, su error consiste en desconocer las condiciones concretas que gravitan en torno a la acción, arrastrándolo a resultados que escapan a su voluntad. Su desconocimiento lo conduce inevitablemente a obrar de una manera equivocada.

En la mayoría de las tragedias clásicas, que ilustran las consideraciones de la *Poética*, las acciones humanas se encuentran sometidas a la fuerza del destino y a la influencia de los dioses. Tomar decisiones no es algo que quede por completo en manos del personaje. Siempre está presente un elemento determinante que resulta ajeno al poder de su voluntad. Sin embargo, la reflexión de Aristóteles sobre el arte se ubica en un contexto histórico posterior. En este sentido, la *Poética* se tiñe de un nuevo lenguaje, desconocido para los poetas de la tragedia clásica, con quienes Aristóteles mantiene un diálogo constante en su obra. Poco a poco, el personaje trágico se va despojando de los influjos míticos y religiosos y va adquiriendo una posición más autónoma en lo relativo a sus acciones. El primer paso en este camino lo da la inclusión del pensamiento y vocabulario jurídico en la Atenas del siglo V. Con la nueva forma de organización política, con el valor que adquieren la discusión y los tribunales públicos, la evaluación de las acciones en términos de intencionalidad y responsabilidad se torna cada vez más común. La tragedia

[73] Ejemplo de ello son las extensas referencias que Lucas señala en el apéndice IV-*Hamartía*- de su edición de la *Poética*. Cf. Lucas, D.W., *Aristotle, Poetics*, p. 299-307. Para un tratamiento general de los sentidos de *hamartía* en la cultura griega, véase L. Gernet, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, citado en Vernant, J-P., Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*.

parece oscilar entre mundos diferentes, alternando de manera constante entre una dimensión sagrada, en la que el hombre no es más que un “juguete de los dioses”, una dimensión legal, en la que los actos humanos se evalúan y se condenan de acuerdo a las “leyes” [*nómoi*] de la polis, y una dimensión concreta, en la que el personaje de la tragedia, a veces titubeante, logra proyectar su verdadera naturaleza humana.

Una nueva posición del hombre en el mundo social exige una nueva reflexión ética. A ello apunta principalmente el aporte que Aristóteles realiza a la consideración de la tragedia a través de la noción de *hamartía*. Sin excluir lo que de incertidumbre tiene el mundo humano, con esta noción se fortalece la idea de una acción que pueda ser justificada racionalmente, y que ubica al héroe trágico como causa directa de lo que le acontece. En otras palabras, lo relevante de esta inclusión es que a partir de la *hamartía* “(se) plantea, naturalmente, la cuestión de la responsabilidad del personaje trágico, ya que son sus propias acciones las que acarrearán consecuencias usualmente nefastas” [74].

Ya no se puede culpar a los dioses por el destino del hombre. La tragedia, revela en su propia estructura, una confianza en el poder del hombre y la necesidad de que éste asuma las consecuencias dolorosas [*páthos*] de las acciones que se realizaron. El núcleo central de la trama lo compone, en tal sentido, el personaje frente a situaciones que lo obligan a actuar, a tomar decisiones. En este punto, el error, la *hamartía*, se torna fundamental para lograr la finalidad de la tragedia.

En un escenario que ubica en primer plano las acciones del hombre, las decisiones y el conocimiento necesario para que éstas puedan realizarse adecuadamente son indispensables. Ahora bien, estas mismas condiciones permiten preguntarse cómo es posible juzgar las acciones del personaje, si su desconocimiento parece exonerarlo de toda responsabilidad. La clave parece estar en el momento inmediatamente posterior al que signa el error del héroe, es decir, en el momento en que éste reconoce la falta cometida [*anagnórisis*]. Es el reconocimiento y el estupor que provoca la conciencia del error lo que sobrepone al héroe de su acción. Frente a las consecuencias dolorosas, el personaje contempla cómo su infortunio sobrevino aun contra lo esperado [*peripéteia*].

Estos son los elementos de una tragedia compleja, aquella que por su misma estructura encadena los hechos de manera tal que el personaje logra ordenar causalmente sus acciones y reparar que su estado desdichado no tiene otro origen que sus propios errores. Esta situación revela la función del error en la *Poética*. Sólo las acciones dolorosas que se siguen de pesar y arrepentimiento pueden generar compasión y perdón en quien las contempla. [*Ét. Nic.* 1110 b 30; 1111 a 20; 1135 b 20]. Es decir, para Aristóteles la reflexión de los espectadores y la purgación de las pasiones se producen a partir de la contemplación del héroe sometido a los riesgos inherentes a su propia naturaleza humana. Este es el aporte ético fundamental que realiza la *Poética*. De un lado, ubicando al artista como constructor de un *mímema* complejo, frente al cual debe tomar posición respecto tanto a sus objetos como a las fuentes de las cuales extraer ese material. Resulta en este sentido más valiosa la tarea de aquel que elige entre los objetos de la *mímesis* los que comportan una elevación moral, el que toma a “los mejores” como materia prima para su creación. En el mismo plano, son considerados superiores los que pudiendo tomar las

[74] Barbero, S., *La noción de mimesis en Aristóteles*, p. 121

cosas como son o eran, eligen incorporar un elemento normativo al construir obras según lo que debe ser [1454 b 8-15; 1460 b 10-11].

En cuanto al valor del *mímema* para la reflexión ética, bastan sólo unas palabras para sintetizar lo ya dicho. La construcción de la obra y la interrelación entre *hamartía*, *páthos*, *anagnórisis* y *peripéteia* le dan a la tragedia esa condición superior que Aristóteles fortalece en sus consideraciones. Una obra de esta índole, por su propia estructura, resulta elevada. Al combinar de tal forma las acciones humanas éstas encuentran en la trama un ensamblaje causal y necesario capaz de permitir el desarrollo de la función propia del género. En tal sentido, la misma tragedia conduce a la reflexión sobre los efectos en el público.

La recepción de la obra, las consideraciones que los espectadores puedan derivar del mismo desarrollo de las acciones, la *kátharsis* de pasiones no tiene un sentido moralizante, ni aleccionador. Simplemente se intenta dar lugar a la reflexión, pero no una reflexión que culmine con el espectáculo, sino una que abra el espacio suficiente para considerar las propias limitaciones del hombre, los riesgos inherentes a su propia condición. Y esto precisamente es lo que comporta una dimensión ética insoslayable.

§6. La dialéctica de la *mímesis*. Articulación lógica en la construcción de la trama

En el pasaje inaugural de la *Poética*, Aristóteles advierte que uno de los objetivos que guía su investigación es indagar “cómo deben construirse los *mûthoi*” [1447 a 9]. Esta declaración justifica, en gran medida, el tratamiento que el estagirita realiza del *mûthos* a lo largo de la obra. Sin embargo, para una cabal comprensión de lo que allí se expone creo que es preciso tener en cuenta el “juego de sentidos” del que se vale el filósofo. Denomino de esta manera a los dos significados diferentes, pero complementarios, del *mûthos* entre los que alterna Aristóteles en la *Poética*. Considero que la dilucidación de éstos resulta fundamental al momento de analizar el alcance de la noción de *mímesis* en la creación artística. Por un lado, se conserva el sentido tradicional del término. De esta manera, el *mûthos* es entendido como un relato histórico o legendario que se ubica en las bases mismas de una cultura [75]. Por otro, el término adquiere un matiz técnico particular. Desde esta perspectiva, el *mûthos* puede ser traducido como trama [76],

[75] En este punto, la concepción aristotélica se aproxima a la de su maestro, en tanto éste reconocía la utilidad de los mitos en la educación de la *pólis*. Sin embargo, Platón postula importantes restricciones para su uso, ya que “los *mûthoi* son ficticios, por lo general, aunque haya en ellos algo verdadero” [*Rep.* 377 a 4-5].

[76] Respecto de la traducción del término *mûthos*, se pueden encontrar en la lengua castellana múltiples variantes. Algunos eligen traducir *mûthos* por *fábula* [Cf. Bobes, C.; Baamonde, G.; Cueto, M., *Historia de la Teoría Literaria*, p. 111; Goya y Muniain, J., *Aristóteles. El Arte Poética*, p. 38; Somville, P., “Poética”, p. 348], *intriga* [Eco, U., “De Aristóteles a Poe”, p. 211], *argumento* [Cf. Cappelletti, A., *Aristóteles. Poética*, p. 7; García Bacca, J.D., *Aristóteles. Poética*, p. 9; López Eire, A., *Aristóteles. Poética*, p. 45; López Farjeat, L. X., *Teorías aristotélicas del discurso*, p. 261] o *trama* [Sinnott, E., *Aristóteles, Poética*, p. 46].

En particular, me inclino por utilizar esta última, ya que considero que refleja de una manera más fehaciente el sentido de “síntesis de las acciones” que Aristóteles le otorga al término *mûthos*.

denominando así al proceso de síntesis de las acciones en una unidad [*sûnthesis tôn pragmatôn*] [1450 a 5; 1450 a 15].

La primera acepción del término *mûthos* es, en muchas ocasiones, el fundamento mismo del trabajo del artista. Los hechos que les ocurrieron a determinadas familias tradicionales o a aquellos hombres que culturalmente gozan de prestigio y dicha constituyen una de las fuentes de las que el poeta puede extraer el material para componer sus obras [1453 a 10-18]. A esto parece referirse Aristóteles cuando, en 1460 b, afirma que la *mímesis* puede tener como objeto a las cosas tales como “se dice o parece que son”. Al optar por esta modalidad, el artista incluye, de alguna manera, el mundo de la *experiencia* en el entramado mismo de la obra [77]. Los mitos pertenecen a este mundo particular y se tornan relevantes en el contexto de la creación artística, en la medida en que aportan temas y situaciones para la construcción del *mímema*.

Sin embargo, el mismo Aristóteles advierte que el artista no debe restringir sus posibilidades creativas a obras que versen exclusivamente sobre historias tradicionales [1451 b 23-25]. En tal sentido, se pone en marcha el “juego” de los dos sentidos del término *mûthos* que conviven en la *Poética*. Si bien es cierto que el poeta puede servirse de los mitos que le aporta su propia cultura, su labor debe superar la mera reproducción de estas historias. En este punto, aparece el segundo significado del *mûthos*, el del valor técnico. El poeta es, para Aristóteles, ante todo un productor de obras y con su trabajo da origen a una nueva entidad: la trama.

El discurso prescriptivo del que se vale Aristóteles en muchos de los pasajes que conciernen a la trama trágica permite dar cuenta de la importancia de la dimensión creadora del artista. De esta manera, el mismo énfasis por esclarecer la verdadera función del artista lo conduce a establecer a lo largo de la *Poética* los criterios que deberán seguirse en la construcción del *mímema*.

El segundo sentido del *mûthos* se torna relevante para esclarecer el vínculo estrecho entre la *mímesis* de la acción humana y la tarea del artista de disponer los hechos en una trama. Sólo en este cruce, el *érgon* de la tragedia puede ser garantizado. La finalidad de ésta depende no sólo de lo que podría denominarse su *contenido* —es decir, las acciones humanas que allí se relatan— sino, y fundamentalmente, por su *forma*— esto es, la composición unitaria de tales acciones.

De esta manera, la *Poética* deja en claro que la forma de una obra es producto de ciertas reglas y criterios. En este contexto, aparecen dos términos que resultan fundamentales: la verosimilitud y la necesidad. Luego de definir los elementos componentes de toda tragedia, Aristóteles se aboca al análisis de la trama. Al considerarla como el “principio” y el “alma” de la obra, el estagirita debe necesariamente ofrecer en su tratado las claves que permitan lograr una buena síntesis de las acciones.

[77] Retomo en este punto la expresión de D.W. Lucas “mundo de la experiencia” en el comentario al pasaje de 1461 a 1. En dicho contexto utiliza la expresión para resaltar la consideración positiva y seria de Aristóteles respecto de los materiales con los que el artista compone sus obras. Cf. Lucas, D.W., *Aristotle, Poetics*, p.239.

El capítulo VII presenta una teoría de la trama en la que se refleja un modelo de concordancia, orden y unidad de la actividad poética [78]. En tal sentido, define en 1450 b 22-25, cómo debe ser la disposición de los hechos: “completa [*teleías*], entera [*hóles*] y con cierta medida [*mégethos*]”.

La caracterización de la obra a partir de estos rasgos resalta la importancia que, desde la perspectiva aristotélica, asume la organización interna. El estagirita hace explícita en este contexto la semejanza entre la obra y un todo orgánico. Así, al igual que un “animal bello” [*kalòn zôon*], la tragedia debe reflejar unidad, y ésta sólo se torna posible si quien la construye lo hace de una manera ordenada.

Es importante señalar que el orden [*táxis*] no se define como la mera sucesión cronológica de las acciones, sino como una concatenación, como una sucesión causal, en la que los hechos “se producen unos a causa de otros” [*dià táde*] —o por necesidad o como ocurre en la mayoría de los casos— y no simplemente “unos después de otros” [*metà táde*] [1452 a 20-21].

Lo que puede derivarse de la lectura de la *Poética* es que las entidades creadas por el artista adquieren un carácter “completo”, “entero” y “medido”, siempre y cuando las acciones se unan siguiendo las normas que establecen la necesidad y la verosimilitud. Ahora bien, cabe preguntarse qué implican estos criterios y en qué medida son exclusivos del campo artístico.

Respecto de la segunda parte del interrogante, hay quienes, en un intento por justificar la autonomía del arte, podrían sostener que dichos criterios se aplican de manera exclusiva a la construcción del *mímema*. Si bien es cierto que esta posición resulta atractiva, también lo es el hecho de que no refleja fielmente los lineamientos generales del pensamiento aristotélico ni lo escrito en particular en la *Poética*.

Desde una aproximación a los términos “verosimilitud” [*katà tò eikós*] y “necesidad” [*tò anankaíon*] en el marco del *corpus*, resulta excesivo limitar los criterios que se exigen en la elaboración de la trama al campo de lo estrictamente artístico, aun cuando sea preciso reconocer el matiz que adquieren en dicho ámbito [79]. En tal sentido, hablar de verosimilitud y de necesidad implica, según Barbero, hablar de reglas lógicas en la obra de

[78] Cabe mencionar que este capítulo y el siguiente han sido el fundamento de la teoría de las tres unidades —*acción, tiempo y lugar*— que los comentaristas renacentistas y neoclásicos postulaban a partir de la *Poética*. Dichos autores utilizaron el texto aristotélico para establecer criterios para la composición de obras teatrales y poéticas. El cumplimiento en la obra de las tres unidades era considerado como un signo de “buen gusto” y elevaba la calidad de la obra. Esta valoración logró imponerse durante un tiempo considerable en la tradición literaria. Actualmente, los comentaristas de la *Poética* acuerdan en que se trata de una lectura forzosa del texto, ya que en ningún pasaje de la obra Aristóteles formula esta teoría de las tres unidades. La única que podría ser justificada legítimamente es la unidad de la acción, por el énfasis puesto en la síntesis de acciones para la composición de una obra en diversos pasajes de la *Poética*. Para un análisis más detallado, véase Cappelletti, A., “Las tres unidades” en *Aristóteles. Poética*, p. xx-xxii; Bobes, C.; Baamonde, G.; Cueto, M., “Fundamento de la teoría de las tres unidades” en *Historia de la Teoría Literaria. Vol. I: La antigüedad grecolatina*, pp. 119-120.

[79] En su comentario a la *Poética*, Halliwell señala que estos criterios aparecen, en general, en los análisis filosóficos de las relaciones lógicas entre proposiciones en un silogismo o en otro tipo de argumento. La aparición en el contexto de la *Poética* indicaría, según este autor, el grado de coherencia que Aristóteles demanda para la trama. Cf. Halliwell, S., *The Poetics of Aristotle*, p. 99.

arte “que actúan como parámetros de mensura externa de las relaciones de causalidad que regulan su contexto interno” [80]. En otras palabras, la verosimilitud y la necesidad reflejan la inclusión de criterios lógicos similares tanto en la esfera artística como en la natural.

Antes de dar respuesta a la primera parte del interrogante, cabe recordar algunas observaciones del propio Aristóteles. La aproximación que se emprende en la *Poética* no es meramente descriptiva. El análisis tiene por objeto explicitar los criterios para la construcción de “buenas” obras de arte. Ello implica tener presente de qué modo son y cómo deberían ser estas obras. En tal sentido, la tarea descriptiva llevada a cabo por Aristóteles da lugar a una serie de criterios normativos, que podrían dividirse en dos grandes ámbitos: 1) los que permiten alcanzar la finalidad de las obras; y 2) los que atañen a la construcción del *mímema*.

La adecuada combinación de estos ámbitos asegura en gran medida el éxito de una obra artística. Los primeros se vinculan directamente con el contenido de las obras, y los segundos con su forma. Aristóteles establece en el interior del *mímema* una lógica que demanda, para su puesta en práctica, la unión de las acciones de manera verosímil o necesaria.

Estos dos últimos elementos son, según se establece en la *Poética*, dos formas o modalidades de lo posible [*tò dynatón*] [1451 a 37-38]. Al incorporarlos como elementos fundamentales del *mûthos*, Aristóteles da cuenta del gran espectro de acciones particulares que el artista podrá tomar para su tarea, y aporta, al mismo tiempo, principios que le permitan regular su conexión. Sin embargo, el tratamiento, en ocasiones muy breve, no resulta suficiente para eludir algunos de los problemas que surgen en torno a ellos.

Hablar de necesidad en un producto como el *mímema*, que en su propia constitución se revela contingente, resulta, a primera vista, paradójico. Lo necesario se define en la *Metafísica* como aquello que “no puede ser de otro modo” [*Met.*, 1015 a 34-35]. Esta definición parece excluir de su espectro al objeto de la *Poética*. ¿Cómo aplicar, entonces, esta concepción a lo que concierne a la producción artística?

Considero que la lectura más cercana a la posición aristotélica, y la que adopto en este punto, es aquella que sostiene que la necesidad en el ámbito artístico designa a la relación que une las acciones de una manera regular. En palabras de Sinnott, lo que expresa dicha necesidad puede ser entendido a partir del esquema lógico de la regularidad absoluta: “si se da *a* necesariamente ha de darse *b*” [81]. Sin embargo, esta interpretación *lógica* requiere ciertas aclaraciones.

En primer lugar, resulta difícil conciliar el esquema citado anteriormente con una materia contingente como la que compone la obra poética. De hecho, una gran cantidad de pasajes de *Ética Nicomáquea* parecen ir en contra de cualquier intento de conciliación. Allí, Aristóteles resulta elocuente al momento de establecer la imposibilidad de predicar regularidad absoluta en el ámbito de las acciones humanas [82]. La propia materia de la que

[80] Barbero, S., *La noción de mimesis en Aristóteles*, p. 116.

[81] Sinnott, E., *Aristóteles, Poética*, p. 56, n. 187.

[82] En *Et. Nic.* 1094 b 13-14, Aristóteles afirma que “no se ha de buscar el mismo rigor en todos los razonamientos, como tampoco en todos los trabajos manuales”, y más adelante declara que “es propio

se componen las obras, las acciones humanas, es variable. Esta característica permite, por un lado, convertirlas en objeto de deliberación, pero, por otro, impide analizarlas con criterios de precisión y necesidad científica [83].

Desde una lectura más atenta, la inexactitud que atañe a las acciones parece ubicar bajo su espectro sólo a dos tiempos de la predicación, a saber: el presente y el futuro. El pasado escapa, desde esta perspectiva, al cambio y es en este sentido en el que puede atribuírsele un carácter necesario. Siguiendo esta interpretación, lo necesario [*tò anankaíon*], en el marco de la *Poética*, es que las acciones se vinculen de la manera que lo hicieron. En otras palabras, la acción pasada reviste un carácter necesario, en la medida en que su secuencia u orden resulta invariable.

Así, el carácter necesario estriba en la imposibilidad de modificar lo sucedido, por lo que el artista se verá restringido en su labor por el orden mismo en que se dieron las acciones. Es nuevamente el contexto de la *Ética* el que ofrece la fundamentación. Allí Aristóteles señala que “nada que haya ocurrido es objeto de elección, por ejemplo, nadie elige que Ilión haya sido saqueada; pero nadie delibera sobre lo pasado, sino sobre lo futuro y posible, y lo pasado no puede no haber sucedido” [1139 b 7-11].

En tal sentido, lo efectivamente sucedido no podrá ser modificado a voluntad de quien elabora la trama, sino que su orden exige ser respetado en tanto “no se pueden deshacer las historias recibidas” [*Poét.* 1453 b 23-26]. De hacerlo, el poeta rompería con una lógica de anticipación que se despliega en el auditorio casi de manera independiente al desarrollo de la obra, descuidando el precepto aristotélico según el cual “el poeta debe hallar y utilizar bien las historias tradicionales” [1453 b 25] [84].

Para comprender de un modo más cabal qué tipo de necesidad concierne a la producción artística es preciso atender al segundo criterio que el poeta ha de tener en cuenta en la construcción de la trama: la verosimilitud. Cabe señalar que dicho criterio, por su parte, tampoco escapa a los inconvenientes y esfuerzos interpretativos que exige el criterio de necesidad, aun cuando encuentra en la *Poética* un desarrollo mayor. En efecto, muestra de dichas dificultades son los largos debates que se han suscitado en torno a su comprensión. Uno de ellos, y al que me referiré brevemente, se vincula con la traducción de la expresión “*katà tò eikós*” utilizada por Aristóteles, en la medida en que permite al menos dos interpretaciones posibles. Tradicionalmente, dicha expresión ha sido traducida como

del hombre instruido buscar la exactitud en cada materia en la medida en que la admite la naturaleza del asunto; evidentemente, tan absurdo sería aceptar que un matemático empleara la persuasión como exigir de un lógico demostraciones” (1094 b 24-27). En el mismo sentido se ubica el pasaje de 1104 a y ss.: “...todo lo que se diga de las acciones debe decirse en esquema y no con precisión, pues ya dijimos al principio que nuestra investigación ha de estar de acuerdo con la materia, y en lo relativo a las acciones y a la conveniencia no hay nada establecido, como tampoco en lo que atañe a la salud”.

[83] Cf. *Met.* 1039 b 28-30.

[84] Tanto Lucas como Sinnott reparan en la conflictividad inherente al pasaje mencionado, ya que habría dos modos posibles de entenderlo: a) el poeta debe, por una parte, hallar [historias nuevas] y, por otra, utilizar bien las historias tradicionales; o b) el poeta debe hallar, es decir, debe utilizar bien las historias tradicionales. Mi lectura de la *Poética* concuerda con la primera de las posibilidades, en tanto resulta compatible con las dos actividades prescriptas para el poeta, *i.e.*, la creación de nuevas tramas y la utilización de mitos tradicionales. Cf. Sinnott, E., *Aristóteles, Poética*, p. 97, n. 340; Lucas, D.W., *Poetics*, p. 152.

“verosímilmente”, aunque nuevas lecturas optan por la construcción “lo que cabe esperar” o “según lo que cabe esperar”. Los que adhieren a esta última sostienen que el término “verosímil” establece una subordinación de la obra artística a la realidad exterior, aminorando así la autonomía propia de la obra de arte. De esta manera, establecer lo verosímil como criterio para el *mímema* sería dar cuenta de una similitud con lo verdadero o lo real. Los que eligen la primera opción, posición a la que adhiero, sostienen que “verosimilitud” se condice con el sentido de *probabilidad* que Aristóteles le otorga a “*katà tò eikós*”, en oposición a las leyes de necesidad, reflejando de una mejor manera el énfasis lógico de la expresión.

Otra cuestión que resulta conflictiva en torno al criterio de verosimilitud se relaciona con el vínculo que este mantiene con la *dóxa*, con la opinión común. En el momento en que Aristóteles introduce la expresión *katà tò eikós*, la pertinencia de este criterio parece medirse no por un elemento propio de la obra, sino por algo que la excede como lo es la opinión de los receptores de la obra.

Siguiendo la interpretación lógica que realiza Sinnott de los criterios de los que se vale Aristóteles para la elaboración de una trama, el criterio de verosimilitud puede ser entendido como una regularidad relativa. En tal sentido, “si se da *a* probablemente ha de darse *b*” [85]. La conexión entre las acciones es, según este modo, más débil, en tanto no es algo que se da necesariamente sino algo que ocurre *en la mayoría de los casos* [Poét. 1450 b 27-28].

Frente a esta concepción de lo verosímil se abren, a mi entender, dos aspectos que resultan necesarios de considerar. Por un lado, lo verosímil se define como aquello que resulta probable, es decir aquello que resulta más próximo a lo usual, o a lo que por inducción podría considerarse como tal. Por otro, lo verosímil es aquello que, según la opinión común, se juzga como creíble o plausible.

El primer aspecto torna a la obra susceptible de una consideración más teórica, en la medida en que le otorga regularidad a las relaciones que unen a las acciones que sirven para la creación mimética. De esta manera, aun cuando por su carácter contingente no pueda extraerse de los productos del arte un conocimiento universal y necesario, la verosimilitud parece poder salvarlos de la mera eventualidad [86].

La lógica de la verosimilitud, como una lógica propia de la *mímesis*, permite regular el conocimiento que puede derivarse del ámbito de las acciones humanas, resultando por ende más apropiado como criterio para lo artístico. En virtud de lo que ocurre en la mayoría de los casos, es posible predecir las acciones presentes o futuras que tendrán lugar en una trama [87].

[85] Cf. Sinnott, E., *Aristóteles, Poética*, p. 56, n. 187.

[86] La ciencia es, según se afirma en la *Metafísica*, de lo que se da siempre o habitualmente. En tal sentido, el criterio de verosimilitud le brindaría a la obra el mínimo de estabilidad que requieren los objetos de conocimiento. Cf. *Met.* 1027 a 20-21.

[87] En la *Retórica*, Aristóteles analiza la sucesión de los hechos, dando cuenta de qué manera la lógica de lo que ocurre la mayoría de las veces impulsa a predecir y retrodecir lo ocurrido. Así “si ha sucedido lo que acostumbra a suceder después, entonces también ha sucedido lo anterior” y si todavía no ha sucedido “es evidente que podemos inferirlo”. Cf. *Retórica*, 1392 b 15 y ss.

Sin embargo, en determinados contextos el poeta podrá romper con la lógica de lo que cabe esperar. En tal sentido, la prescripción aristotélica sería que puede optarse por acciones que efectivamente resultan imposibles, siempre y cuando se conserve la coherencia interna de la trama y dichas acciones “sorprendentes” contribuyan al fin de la obra [*Poét.* 1460 a 11 y ss.].

De esta manera, queda claro que lo verosímil no se refiere a lo que es verdadero o falso, ni a la adecuación de la obra con las acciones particulares del mundo. Lo verosímil afecta de manera directa a las relaciones, a los nexos, que permiten la síntesis en una trama. Los criterios lógicos que propone Aristóteles contribuyen, a mi entender, a lograr una racionalidad en el entramado de acciones, una inteligibilidad de la obra que culmina con el juicio de los espectadores. En tal sentido, aun cuando los *mimemata* puedan liberarse de las leyes de la *Física*, deberán regularse por la lógica del *Órganon* [88].

Es precisamente este aspecto de inteligibilidad, de causalidad en la trama, lo que pone en evidencia un juego dialéctico en la *mímesis*, una relación recíproca entre universales y particulares, que ubica al arte como una fuente de conocimientos válidos para la vida humana.

§7. Divergencias entre la poesía y la historia: acerca de *Poética* 1451 b

Probablemente uno de los capítulos más importantes y complejos de la *Poética*, por las diversas interpretaciones que de él pueden derivarse, sea el capítulo IX. En este aspecto coinciden la mayoría de los traductores y comentaristas de esta obra aristotélica [89]. Dichas características son fruto de las consideraciones que el estagirita elabora en primer lugar con la síntesis de los capítulos precedentes y, en segundo término, con la inclusión de postulados que permiten definir los rasgos específicos de la labor poética.

El primer aspecto, *i.e.*, la síntesis de los puntos fundamentales que se han desarrollado en la obra en general, y en los dos últimos capítulos en particular, le permite a Aristóteles confirmar la función propia del poeta, su *érgon*. En tal sentido, señala al inicio del capítulo que “es claro, a partir de lo que hemos dicho, también que la función específica del poeta no es decir las cosas que ocurrieron, sino decir las cosas como podrían ocurrir, esto es, las cosas posibles [*tà dunatá*] según verosimilitud y necesidad [*katà tò eikós hè tò anankaîon*]” [1451 a 36-38].

Con este pasaje inicial, Aristóteles reitera y brinda énfasis a lo señalado previamente: la función del poeta se define fundamentalmente por la conexión que le imprime a un determinado tipo de acciones. De esta manera, parece relegar una gama de acciones, “las

[88] Barbero, S., *La noción de mimesis en Aristóteles*, p. 114.

[89] Dos de los más importantes traductores y comentaristas de la *Poética* coinciden en este aspecto. Halliwell señala como correctas aquellas lecturas que ubican como central a dicho capítulo, al tiempo que considera que es preciso detenerse pacientemente en él para dilucidar las implicancias que se derivan para el status de la poesía. Cf. Halliwell, S., *The Poetics of Aristotle*, p. 105. En el mismo sentido, Lucas afirma que el capítulo IX es el que reviste mayor importancia dentro de la *Poética*, ya que sus conclusiones contribuyen a establecer la naturaleza de la actividad poética. Cf. Lucas, D.W., *Aristotle, Poetics*, p. 118.

que ocurrieron”, ya que no siempre las relaciones entre dichos eventos resultan necesarias o verosímiles, sino que la mayoría de las veces resultan una mera sucesión casual.

El poeta, desde la perspectiva aristotélica, tiene por función relatar las acciones siguiendo leyes lógicas, lo que le permitirá elaborar el *mûthos*. Si se tiene en cuenta lo señalado al final del capítulo VIII, resulta coherente esta reiteración por parte del estagirita. El *mûthos* es una unidad compleja e integral, cuyas partes componentes, las acciones, se organizan de tal forma que “si se transpone o se elimina alguna de ellas, el todo se altera y se conmueve” [1451 a 33-34].

Para confirmar esta posición, Aristóteles recurre a la ya célebre comparación entre la historia y la poesía. No deja de resultar llamativa la elección del estagirita, ya que impone una interpretación acotada de la historia. En este contexto, la historia se define como el relato de los hechos ocurridos, de lo particular y concreto que no exhibe más que una unidad azarosa.

Creo oportuno, antes de esbozar una interpretación del pasaje aristotélico, detenerme en los sentidos que el término “historia” tiene en el marco particular en el que Aristóteles escribe su *Poética*. Siguiendo en análisis cuidadoso que Louis realiza del término [90], es posible afirmar que el sustantivo “*historía*” y el verbo “*historeîn*” no tienen, en el vocabulario griego previo a Aristóteles, un uso corriente. La introducción de estos términos se deba, probablemente, a Heródoto quien da inicio, junto a Tucídides, en el siglo V a. C., al desarrollo de la historiografía [91].

En el *corpus* aristotélico pueden reconocerse, al menos, dos sentidos del término “historia”. Por un lado, el término remite a la historia, en el sentido moderno, entendida como la narración que pretende exponer “todas las cosas que pasaron”. Este es, a primera vista, el uso que se registra en *Poética* IX y XXIII. Allí, Aristóteles expone los rasgos característicos de esta disciplina aún incipiente en el contexto histórico de la Grecia del siglo IV, a saber: narración verdadera de los hechos pasados cuya unidad deriva del segmento temporal en el que se basa el relato, lo que tiñe de azar a las relaciones entre los acontecimientos, en la medida en que éstos no tienden a un único fin sino que simplemente se dan sucesivamente [1451 b 1-11; 1459 a 21-29].

Sin embargo, aparece otro uso posible de “historia” del que parece derivarse también el que se aplica en la *Poética*, y que se vincula estrechamente con su sentido etimológico. La palabra “*hístor*” de la que se derivan tanto el sustantivo “*historía*” como el verbo “*historeîn*”

[90] Louis, P., “Le mot ‘istoria’ chez Aristote” en *Revue de philologie, de littérature et d’histoire anciennes*, ser. 3, 29, cap.81, 1955, pp. 39-44. Un análisis semejante se encuentra en H. Arendt, *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre reflexión política*, Barcelona, Península, 1996, p. 296, citado en Mudrovic, M. I., “El debate en torno a la representación de acontecimientos límite del pasado reciente: alcances del testimonio como fuente”, *Diánoia*, Vol. LII, N° 59, noviembre de 2007, pp. 131-132.

[91] Reconocidos como los padres de la historiografía, estos dos personajes difieren significativamente en su modo de comprender y escribir la historia. Mientras Heródoto (484-425 a.C.) utiliza un lenguaje que podría considerarse más poético, ya que escribe su *Historia* como si fuese un mito o una leyenda, Tucídides (460-400 a.C), en cambio, utiliza una prosa eficaz, concisa, cuyo interés es mostrar los hechos “tal como ocurrieron”. Respecto a este último, no deja de resultar llamativo que Aristóteles no lo mencione al momento de referirse a la historia. Cf. Montanelli, I., *Historia de los griegos. La vida cotidiana en la antigua Grecia*, traducción de Domingo Pruna, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1998, p. 221-225.

proviene de la raíz griega “*oída*” que significa “ver”. En tal sentido, el historiador es el que conoce y sabe porque ha visto [92].

Para Louis, en la *Poética* confluyen estos dos sentidos del término, ya que el historiador antes de ser un narrador de relatos verídicos, es necesariamente un investigador, alguien que busca informarse [93]. De esta manera aparece un sentido más amplio del término, y el que más frecuencias registra en el *corpus*, aquel que remite a la investigación, a la indagación. Este uso se registra en algunos de los denominados *Tratados Naturales*, en los que Aristóteles utiliza el término “*historia*”, desde una perspectiva descriptiva, para hacer referencia al conocimiento que proviene de la experiencia, y a la búsqueda que permite recabar datos empíricos [94].

Teniendo en cuenta el análisis sobre el término “*historía*”, cabe preguntarse cuál es la interpretación más adecuada del pasaje de la *Poética* en el que Aristóteles afirma que “la poesía es más filosófica y más elevada que la historia, pues la historia dice más bien lo universal [*tà kathólou*], tanto que la historia dice lo particular [*tà kath' hékaston*]” [1451 b 5-7].

En primer lugar, es preciso recordar la advertencia que muchos intérpretes del pasaje citado realizan: lo dicho por el estagirita debe ser contextualizado e interpretado en función de una discusión más amplia, referida a la antigua querrela entre poesía y filosofía [95]. En tal sentido, lo dicho por Aristóteles en 1451 b se opondría expresamente a la perspectiva platónica [*Rep.* 607 b-c], y lograría reivindicar la función y la ubicación de la poesía, en una posición más próxima a la filosofía.

Sin embargo, las relaciones entre los binomios universal-particular y poesía-historia no resultan claras, aun teniendo presente el contexto general de la discusión. Es por ello que el pasaje de 1451 b 5-7 ha sido interpretado al menos desde dos perspectivas antagónicas. La primera sugiere que “la poesía narra más bien lo universal, la historia lo particular” [96]. De esta manera, se restringe el campo de aplicación tanto de lo universal como de lo particular, en tanto lo universal queda como objeto sólo de la poesía, excluyendo cualquier vínculo entre éste y la historia; y al mismo tiempo, lo particular queda como ámbito propio de la historia, relegando así a la poesía de su tratamiento.

La segunda lectura, fundada en criterios filológicos, sugiere que el término *mállon*, comparativo del adverbio *mála*, y que se traduce por “más que” o “más bien” [97], se aplica de manera simétrica a los dos términos del enunciado, *i.e.*, tanto a lo universal como a lo

[92] Cf. Liddell, H.G., Scott, R., Jones, H.S., *Greek-English Lexicon*.

[93] Louis, P., “Le mot ‘istoria’ chez Aristote”, p. 41.

[94] En particular, *Historia de los animales* [491 a 12], *De la generación de los animales* [757 b 35], *Primeros Analíticos* [46 a 24], *Acerca del Alma* [402 a 4], *De Caelo* [298 b 2]. Cf. Louis, P., “Le mot ‘istoria’ chez Aristote”, p. 42.

[95] Cf. Barbero, S., *La noción de mimesis en Aristóteles*, pp.97-100; Halliwell, S., *The Poetics of Aristotle*, p. 109; Sinnott, E., *Aristóteles, Poética*, p. XXVI-XXVII; Suñol, V., *Aprendizaje y placer mimético en la Poética de Aristóteles*, p. 19, entre otros.

[96] Cito la traducción de A. López Eire, *Aristóteles. Poética*, p. 53. Una lectura similar tiene J. D. García Bacca, quien interpreta que “la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular”. Cf. García Bacca, J. D., *Aristóteles. Poética*, p. 14.

[97] Cf. Liddell, H.G., Scott, R., Jones, H.S., *Greek-English Lexicon*.

particular. De esta manera, debe entenderse que “tanto la poesía como la historia dicen más bien la una, lo universal, y la otra, lo particular” [98]. Desde esta perspectiva, la diferencia entre poesía e historia se reduce, entonces, a una diferencia de grado en el tratamiento que cada una le otorga a lo universal y a lo particular.

La clave para una comprensión adecuada del pasaje en cuestión parece residir en la dilucidación del concepto aristotélico de *universal* en el contexto de la *Poética*. Considero que sólo una lectura capaz de articular el sentido de este término podrá echar luz sobre los vínculos posibles entre poesía e historia.

Lo universal, afirma Aristóteles en la *Poética*, es que “ocurra que un hombre de determinada cualidad diga o haga cosas de determinada cualidad según la verosimilitud o la necesidad” [1451 b 8-9]. En este marco, y para distinguir el proceder metodológico de la historia y de la poesía, el estagirita señala que esto es lo propio de la actividad poética, mientras que la historia se detiene en la singularidad de lo dicho o lo hecho por Alcibiades [99].

De esta manera, se establece que la diferencia entre historia y poesía no reside tanto en la modalidad que utilizan en sus obras (verso o prosa), como en el hecho de que la historia se detiene en el relato puntual, concreto de lo hecho o dicho por un personaje singular en un determinado momento, mientras que la poesía, en cambio, construye los *mûthos* en torno a lo que *debería decir o hacer* un personaje con determinadas cualidades en una situación que se plantea de acuerdo a lo verosímil o lo necesario.

La labor del poeta es, entonces, lo que sitúa a la poesía en una posición más próxima a la filosofía, ya que en la construcción de las obras opera de un modo similar al filósofo: en ocasiones, retoma acontecimientos concretos de la tradición de una determinada sociedad, pero los libera de las contingencias y los estructura siguiendo leyes que le otorgan un grado mayor de inteligibilidad. En otras palabras, el *mímema* se manifiesta no sólo como una obra que versa sobre lo particular de las acciones que toma por objeto, sino que en su mismo proceso de construcción, en su estructura misma, eleva su cualidad al status de universal.

Este vínculo universal-particular también está presente en las obras en las que Aristóteles se refiere al origen del arte y a su función. Así, en *Metafísica* [981 a 5 y ss.], Aristóteles describe el nacimiento del arte a partir del momento en el que, de las múltiples experiencias, surge una noción universal sobre los casos semejantes. La diferencia entre el arte y la experiencia radica en que el arte ofrece un acceso a cierta clase de conocimiento que eleva su propio carácter: el conocimiento de las causas.

Un proceso similar se relata en los *Segundos Analíticos* [100 a 3 y ss.], donde el estagirita afirma que “de la experiencia, a su vez —es decir, a partir del universal estabilizado ahora en su totalidad en el alma, el uno aparte de los muchos, que es una entidad singular

[98] von Fritz, K., *Entretiens sur l'antiquité classique IV*, Genève, 1958, p.116, citado en Barbero, S., *La noción de mimesis en Aristóteles*, p. 100.

[99] Lucas señala que la inclusión de Alcibiades en este contexto refuerza el carácter singular de los objetos de la historia. Alcibiades era un personaje público de la Atenas del siglo IV a. C., cuya personalidad lo distingue significativamente de los hombres típicos de su época. Cf. Lucas, D.W., *Aristotle, Poetics*, p. 119.

dentro de todos- tienen principio el arte y la ciencia; el arte si se refiere a la producción; la ciencia, si se refiere al ser”.

Pese a que estas lecturas permiten una mejor comprensión de la relación universal-particular en el marco de la *Poética*, determinar el status del universal es algo sumamente complejo en el sistema filosófico aristotélico. De hecho, es una cuestión que ha sido ampliamente debatida, desde posiciones e interpretaciones antagónicas. Dilucidar cuál es el status ontológico de los universales en la teoría del estagirita es algo que excede ampliamente los objetivos de este trabajo [100]. Pese a ello, creo que es posible esbozar, al menos, una interpretación acerca de qué es lo que éstos implican en el contexto de la *Poética* y cuáles son las consecuencias para el arte en general.

Teniendo como marco general la sugerencia de Halliwell, acerca de que el contenido del capítulo IX debe ser puesto en la larga perspectiva de análisis de la noción de *mimesis*, la función de la poesía puede ser definida a partir del vínculo que establece con los universales.

En el *mímema* confluyen la particularidad de la obra y la universalidad a la que se accede a través de su estructura. Por un lado, la obra de arte es particular, concreta, singular, fruto de lo contingente de los materiales a partir de los cuales el artista lleva a cabo su tarea. Pero, por otro, su estructura inteligible que recupera lo propio de la naturaleza, que permite sintetizar las acciones en una unidad, darles sentido en una unidad orgánica y lógica, lo reviste de un carácter universal.

Estas consideraciones resultan suficientes para sostener un juego dialéctico entre particular-universal que se refleja en la misma composición de las obras de arte. Denominaré a este juego *dialéctica de la mimesis*, desde una perspectiva que intenta resaltar el valor gnoseológico que reviste la relación universal-singular, en tanto origen de una especie de conocimiento particular.

Cuando en 1448 b 15-17, Aristóteles afirma que son las imágenes las que permiten el aprendizaje y la deducción [*sullogízeisthai*] a partir del reconocimiento de lo que cada cosa es, como un “esto es aquello” [*oíon hóti oútos ekeînos*], señala la posibilidad de obtener conocimiento a partir de las producciones del arte.

Sin embargo, resulta llamativo que el estagirita proponga que el placer que esta operación puede originar se derive de haber visto previamente un “original”, cuestión que ha dado lugar a interpretaciones que enfatizan el aspecto referencial de la *mimesis*. Algunas lecturas contemporáneas provenientes de la corriente fenomenológica, en cambio, sostienen que este reconocimiento, lejos de enfatizar la referencia de la obra a las cosas naturales, evidencia el carácter novedoso de la obra, estableciendo de este modo la autonomía de lo mimético [101].

La obra se presenta así cumpliendo una doble función, una singular dada por su carácter individual y por su capacidad de convertirse en objeto de arte y por el otro, una universal,

[100] Para un análisis pormenorizado, véase Di Camillo, S., “El problema del *status* ontológico del universal en Aristóteles”, en *Synthesis* 11, 2004, pp. 103-122.

[101] En particular se destaca la de E. Martineau, “Mimèsis dans la ‘Poétique’: pour une solution phénoménologique (a propos d’un livre récent)”, *Rev. Métaphys. Morale*, 1976, 81, N° 4, 438-466, citado en Barbero, S., *La noción de mimesis en Aristóteles*, pp. 71-72.

ligada a su función de transmitir información y conocimiento. La *dialéctica de la mimesis* encuentra fundamento en este contexto al definir un proceso de conocimiento, en tanto lo singular, las percepciones sensibles, permiten el acceso al conocimiento de lo universal, único objeto posible de la ciencia.

En *Acerca del Alma* [432 a 3 y ss.], el estagirita establece este mismo juego dialéctico, pero en este contexto particular recurre a las funciones del alma para explicarlo. En tal sentido, afirma que los objetos inteligibles se encuentran en las formas sensibles y que no es posible aprender ni comprender si se carece de sensación. En el mismo sentido, pero líneas más adelante, afirma que cuando se contempla intelectualmente se contempla a la vez y necesariamente una imagen.

Ahora bien, cómo es posible dar el salto de lo sensible a lo universal es algo que no resulta del todo claro en las formulaciones de Aristóteles, aunque el mismo estagirita brinda algunas pistas para resolver el asunto. En esta perspectiva, pueden ubicarse algunos pasajes de los *Segundos Analíticos* [100 a 3 y ss.] en los que se indica que de las percepciones sensibles surgen la memoria y que de la repetición de los actos de la memoria se desarrolla la experiencia, entendida como un universal estabilizado en el alma, que da origen al arte y a la ciencia.

Tanto las percepciones sensibles como los universales son, para Aristóteles, imágenes de la realidad, y las relaciones entre ambos se reflejan en el lenguaje y en el arte. En este contexto, y retomando algunos pasajes del *corpus* aristotélico [*Met.* 981 a-b, *Fís.* 199 a], es posible describir el proceso de conocimiento a través del arte como secuenciado en tres momentos, a saber: en un inicio particular, en la conformación del universal y en el cierre del proceso que se logra cuando se retorna al individual con la ejecución de un producto que resulta necesariamente particular. Esta *dialéctica de la mimesis* también tiene lugar en el sentido inverso, esto es, a partir de la observación de una obra.

Al afirmar que la *mimesis* resulta relevante en la medida que permite el reconocimiento a través de la inferencia “*esto es aquello*”, Aristóteles le otorga al espectador, receptor de la obra, un papel sumamente importante, en tanto es quien debe realizar el camino inverso, el proceso de “*decodificación*” y comprensión del trabajo de producción del artista.

Es aquí donde se pone en evidencia el valor cognitivo de la obra de arte. Los artistas representan acciones particulares pero no del mismo modo que lo hace el historiador al hablar de Alcibíades, sino que lo hace a partir de ciertos personajes, acciones y situaciones que se vinculan en un relato siguiendo las leyes de la verosimilitud y la necesidad, y que logran, a través de la generalización, alcanzar un universal.

Establecer una *dialéctica de la mimesis* en este contexto significa, entonces, dar cuenta de a) la individualidad del arte, producto de los materiales concretos que la componen, b) su universalidad, como la posibilidad de acceder a conocimientos generales y, al mismo tiempo, valer de modo análogo para situaciones similares y c) la posibilidad de retornar a lo individual, como corolario en la percepción sensible de una obra de arte, que exige de quien la contempla la puesta en práctica de un proceso activo de inferencias.

Reaprehensión ricœuriana del ternario aristotélico

Capítulo III- Para un nuevo análisis de la temporalidad humana: la triple *mimesis* según Ricœur

§8. Estrategias interpretativas para el uso de los conceptos claves de la *Poética*

La obra de Paul Ricœur constituye, probablemente, uno de los puntos de inflexión de la filosofía del último siglo. Heredero de los amplios debates que atraviesan al pensamiento filosófico, la propuesta de este pensador francés se inscribe como una respuesta posible en la que confluyen y sintetizan múltiples perspectivas.

En este contexto, la trilogía titulada *Tiempo y Narración* [102], aparece como una solución al problema del carácter temporal de la experiencia humana puesto en evidencia en la narración, y presente en dos ámbitos divergentes como lo son la historia y la ficción. En tal sentido, y según declara el propio Ricœur, el presupuesto que atraviesa su obra es que “el tiempo se hace humano en cuanto se articula de un modo narrativo” [103]. En torno a esta cuestión, entonces, giran los esfuerzos por sintetizar dos aspectos que se revelan propios del hombre: su carácter temporal y su capacidad de elaborar discursos narrativos que configuren dicha experiencia temporal.

Para lograr este objetivo, Ricœur se vale, en la primera parte de su obra, de dos fuentes que, aunque distantes entre sí, introducen y enriquecen la reflexión sobre cada uno de los polos del círculo entre narratividad y temporalidad. Por un lado, se ubican los aportes que pueden extraerse, para el análisis del tiempo, de las aporías expuestas por San Agustín en sus *Confesiones* [104]. Por otro, las formulaciones que Aristóteles desarrolla en la *Poética* en relación a la construcción de la trama [105]. Estas dos perspectivas y la posibilidad de articularlas dan origen al círculo entre tiempo y narración y a una teoría de la triple “*mimesis*” que cierra la primera parte de la obra [106].

La recuperación de la *mimesis* aristotélica que Paul Ricœur efectúa y la decisión de recorrer un camino “más allá de Aristóteles” constituyen el punto de inicio para este tercer capítulo. Teniendo presente la multiplicidad de dimensiones que atraviesan a la *mimesis* en su formulación de la *Poética*, intentaré señalar los aspectos innovadores de la propuesta del filósofo francés y las características peculiares que asume la extrapolación de la noción de *mimesis* en el marco de la discusión histórica contemporánea.

La utilización de los conceptos aristotélicos no tiene su origen en *Tiempo y Narración*, sino en *La Metáfora Viva*, obra que el propio Ricœur reconoce como paralela a su trilogía, aunque su publicación haya sido anterior. Desde perspectivas complementarias, tanto una

[102] Ricœur, P., *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico; Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Vol. II, México, Siglo XXI, 1998 [Versión original: *Temps et récit II: la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984]; *Tiempo y Narración. El tiempo narrado*, Vol. III, México, Siglo XXI, 1996. [Versión original: *Temps et récit III: le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985]. En todos los casos la traducción estuvo a cargo de Agustín Neira y las introducciones en I y III corresponden al Prof. Manuel Maceiras.

[103] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 39.

[104] El estudio de Ricœur toma como eje principal el libro XI de las *Confesiones*, libro en el que el filósofo medieval pone de manifiesto la dialéctica entre la *intentio* y la *distentio animi*. Esta idea le permitirá posteriormente a Ricœur formular una fenomenología de la temporalidad humana. Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, pp. 41-79.

[105] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, pp. 80- 112.

[106] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, pp. 113- 161.

como la otra, hacen manifiesta la deuda con las formulaciones del estagirita y suponen, por parte de Ricœur, la puesta en práctica de estrategias interpretativas que pueden ser analizadas desde una problemática que ha cobrado un nuevo impulso en las últimas décadas y que atañe directamente a la relación entre la filosofía y su historia [107].

Esta relación constituye el eje central en torno al cual se desarrolla el Coloquio sobre *Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad* [108], que resulta relevante, ya que en este contexto Ricœur explicita cuáles fueron los horizontes de comprensibilidad que guiaron su lectura de la *Poética* de Aristóteles. En tal sentido, el artículo “Una reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, presentado en dicho Coloquio, continúa la línea que había sido trazada en las conclusiones al segundo volumen de *Tiempo y Narración* [109].

La revisión crítica que emprende en el artículo citado obliga al filósofo francés a tomar distancia de sus propios intereses y a reconocer que en *Tiempo y Narración* llevó a cabo una “maniobra decisiva” basada en una lectura de Aristóteles a partir de tres conceptos fundamentales: *mimesis-mûthos-kátharsis*. Lo determinante de la operación de Ricœur consiste, precisamente, en incluir dicho ternario en una problemática, la de la narratividad, que excede ampliamente las formulaciones del estagirita, pero que por su riqueza permite establecer una fuerte conexión entre el pensamiento clásico y el contemporáneo.

En este punto, la reconstrucción de las formulaciones de la *Poética* exige un rigor interpretativo del que Ricœur se siente deudor y promueve que el uso de los conceptos de la tríada sean lo suficientemente fieles a su definición original [110]. Para Martínez Sánchez, este vínculo con la concepción aristotélica constituye un “lastre” para el francés que, en ocasiones, se torna un obstáculo para considerar y justipreciar sus propios aportes [111].

En contra de esta afirmación, sostengo que la riqueza teórica de lo expuesto en la *Poética* demanda la fidelidad exegética que es objeto de cuestionamiento, para evitar caer en las múltiples distorsiones que se reflejan a lo largo de la historia de su recepción. En tal

[107] Un claro ejemplo de ello lo constituye el libro de M. I. Santa Cruz, G. E. Marcos y S. Di Camillo (Comps.), *Diálogo con los griegos: Estudios sobre Platón, Aristóteles y Plotino*, Bs. As., Colihue, 2004. A partir de la hipótesis que subraya la imposibilidad de una lectura de los filósofos antiguos en sus propios términos, en tanto siempre se evidencia un horizonte de sentido particular que de algún modo los distorsiona, la compilación pretende mostrar las estrategias interpretativas que los propios griegos aplicaron al leer a sus predecesores y contemporáneos.

[108] El Coloquio tuvo lugar en la Soborna, por iniciativa de diversas instituciones francesas, en octubre de 1990, y es compilado, aunque no en su totalidad, por B. Cassin en *Nuestros Griegos y sus modernos*, Bs. As., Ediciones Manantial, 1994. [versión original de 1992].

[109] Cf. Ricœur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles” en Cassin, B., *Nuestros griegos y sus modernos*, pp. 219-230, y *Tiempo y Narración II*, pp. 618-627.

[110] La precisión en el uso de los términos es *condición de posibilidad*, según el propio Ricœur, para llevar a cabo su proyecto de reinsertar los conceptos aristotélicos en la discusión contemporánea. Cf. Ricœur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p. 220.

[111] Cf. Martínez Sánchez, A., “Invención y realidad. La noción de *mimesis* como imitación creadora en Paul Ricœur” en *Diánoia*, Vol LI, N° 57, noviembre 2006, pp. 153-155.

sentido, creo que la posición de Ricœur resulta acertada en este punto, aunque su propia reflexión, tal como se tratará de mostrar, lo aleje de este precepto autoimpuesto.

Siguiendo con el análisis de las estrategias interpretativas desarrolladas en función de la lectura de la *Poética*, es posible distinguir al menos tres decisiones temáticas principales que se articulan con tres condiciones o estrategias que, según el propio Ricœur, se deben cumplir para reinscribir el ternario aristotélico.

La primera de las decisiones concierne a la utilización del término *mimesis*. Ricœur comienza su estudio retrospectivo señalando el amplio alcance semántico que esta noción adquiere en el marco de la *Poética*, al punto de reconocerla como “*el concepto rector*” de la obra de Aristóteles [112].

Pese a su importancia, Ricœur advierte la ausencia de una definición de *mimesis*, entendida en términos de una proposición que exponga claramente los rasgos genéricos y diferenciales del concepto [Cfr. *Met.* 1038 a 9-10]. Tal como se analizó oportunamente, lo único que se registra en los primeros capítulos de la *Poética*, en cambio, es una enumeración de especies y modalidades de la *mimesis*, a partir de las cuales es necesario derivar el sentido estricto que adquiere dicha noción en la formulación aristotélica [113].

En el mismo sentido, Ricœur reconoce que la falta de precisión del estagirita respecto a la *mimesis* parece ser la principal causa por la que muchos de los críticos y traductores la identifican con la imitación, y abordan el concepto griego “a partir de la oposición, totalmente moderna, entre arte figurativo y no figurativo” [114]. Pese a la clara posición de Ricœur al respecto, su enfoque parece caer en una contradicción, en la medida en que expresa opiniones divergentes en los diferentes escritos puestos aquí en consideración. En tal sentido, el capítulo dedicado a Aristóteles en *Tiempo y Narración I* se contrapone, al menos en lo que refiere a la traducción de la noción de *mimesis*, al primer estudio de *La Metáfora Viva*. Mientras que en este último, Ricœur hace explícitos los inconvenientes que se derivan de la elección del término “imitación” como equivalente a la *mimesis*, en *Tiempo y Narración* recurre a dicho término o al de “representación” como sustitutos del concepto griego.

La oscilación que en este punto se refleja en la lectura de la *Poética* por parte de Ricœur no es exclusiva del filósofo francés sino que, por el contrario, afecta a muchos de los intérpretes contemporáneos de la obra del Aristóteles. Teniendo en cuenta el análisis realizado en la primera parte de esta investigación, se advierte lo problemática que deviene la decisión de Ricœur de identificar, siguiendo a distintos traductores, a la *mimesis* con “el proceso activo de imitar o de representar” [115].

Según se ha señalado oportunamente, tanto el término “*imitación*” como “*representación*” implican, por su propia etimología, la reduplicación de lo ya existente, a lo que toman

[112] Ricœur, P. “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p. 220. Una apreciación similar se encuentra en *Tiempo y Narración I* y en *La Metáfora Viva*, obras en las que se reconoce la importancia de la *mimesis*, considerándola, incluso, como el único concepto globalizador de la *Poética*. Cf. *Tiempo y Narración I*, p. 83, y *La Metáfora Viva*, p. 59.

[113] Véase *supra*, capítulo I, §2. La decisión aristotélica de redefinir la *mimesis*. Problemas para definir y traducir el término, pp. 12-18.

[114] Cf. Ricœur, P., *La Metáfora Viva*, p. 62.

[115] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 83.

como referente inmediato. En tal sentido, no se logra entender la utilización de dichos conceptos en un contexto general en el que Ricœur defiende la distinción tajante entre la perspectiva platónica, en la que la noción de *mimesis* se extiende casi de manera indiscriminada a todas las artes, discursos y entidades sensibles, y la formulación aristotélica, en la que dicha noción aparece acotada al campo particular de la acción humana, opción que se manifiesta en la fórmula “*mimesis práxeos*” que define a la tragedia [Poét. 1449 b 24].

Esta última expresión es, precisamente, la que servirá de fundamento a la primera de las decisiones temáticas, que según el propio Ricœur consiste en “desconectar la *mimesis* de la metafísica de los paradigmas de la realidad, y limitarla al campo práctico” [116].

Considero que la elección de Ricœur, en este punto, puede reconocerse como una consecuencia directa de la importancia que recubre a la acción humana en el texto aristotélico. En la *Poética*, y según se ha señalado, la *praxis* constituye el eje en torno al cual se estructuran los distintos aspectos involucrados en la actividad poética. El primero de estos concierne al objeto de la *mimesis*. El hecho de tener por objeto a hombres “mejores” o “peores” es condición suficiente para jerarquizar a las artes poéticas [Poét. 1448 a 16-18]. Esta vinculación con la acción es reforzada cuando se consideran las implicancias que se derivan de las cualidades éticas de los actuantes [*práttontas*], al afirmar que éstos poseen un determinado carácter y un modo de pensar que condicionan los tipos de acciones que son capaces de realizar [Poét. 1450 a 1-8][117].

En *Tiempo y Narración*, Ricœur da cuenta de la subordinación de los caracteres a la acción que se efectúa en el contexto de la *Poética*. Esta subordinación resulta ambivalente, ya que, por momentos, no parece tener demasiada relevancia pero, en otros, es definitoria para el uso de la noción de *mimesis*. Según Ricœur “al dar preeminencia a la acción por sobre el personaje (los caracteres individuales), Aristóteles establece el estatuto mimético de la acción. [...]. La subordinación del carácter a la acción (...) confirma la equivalencia entre dos expresiones: “representación de acción” y “disposición de los hechos” [118].

En torno a esta última gira la segunda decisión temática, vinculada al uso del término *mûthos*. Ricœur recupera la definición que Aristóteles brinda en la *Poética*; aquella que lo caracteriza como la síntesis de acciones [*súnthesis tôn pragmatôn*] [1450 a 5]. Al mismo tiempo señala las dificultades inherentes a la traducción del término griego, dificultades que se vinculan con el doble valor del *mûthos* en la formulación aristotélica [119]. Frente a las limitaciones del idioma francés, Ricœur elige referirse a este elemento central de la tragedia como *trama* o *intriga*, ya que esto le permite conservar de una manera más fiel tanto el carácter ficticio como el carácter estructurado del *mûthos*.

[116] Cf. Ricœur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p. 220.

[117] Lucas señala la importancia de esta consideración para la posterior evaluación de las acciones a partir del carácter y pensamiento de quien actúa o de la manera en que se justifican las acciones. Cf. Lucas, D.W., *Aristotle, Poetics*, p. 100.

[118] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, pp. 90-91.

[119] Para Ricœur, los términos ingleses “plot” y “emplotment” e italiano “intreccio” conservan mejor el valor del *mûthos*, tal como lo presenta Aristóteles. Cf. Ricœur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p. 221.

El primer rasgo del *mûthos*, su carácter ficticio, se pone en evidencia en la lógica interna de la trama. La verosimilitud y la necesidad, como los criterios que regulan la composición poética, reflejan, para Ricœur, el carácter inventado del *mûthos*. No se siguen en él los criterios de la experiencia, sino los de una lógica propia bajo la cual se articulan las acciones humanas [120]. Esta racionalidad del poema pone de manifiesto su segundo rasgo definitorio: su estructuración u ordenación. A partir de la definición del propio Aristóteles, Ricœur concluye que la “disposición de los hechos”, subraya la concordancia y el criterio de orden que exige el poema, condición que es posible por la plenitud [*teleías*], totalidad [*hóles*] y extensión [*mégethos*] que se reclaman para el alma de la tragedia.

La tercera decisión temática concierne al uso de la *kátharsis*, último elemento del ternario aristotélico. Sobre el sentido que ésta adquiere para la tragedia, Ricœur advierte lo interesante que resulta la no inclusión del término como un elemento definitorio. En tal sentido señala que la *kátharsis* se encuentra excluida de la actividad configurante de la acción humana que resulta de la co-implicación del binomio *mímesis-mûthos*. La labor llevada a cabo por estos elementos parece, según advierte Ricœur, cerrar el trabajo de composición sobre la obra misma. Sin embargo, la relación que se establece entre la *kátharsis* y la finalidad de la tragedia pone de manifiesto su importancia.

Al definir a la tragedia, Aristóteles señala que el objetivo de la misma es lograr “a través de la conmiseración [*éleos*] y el temor [*phóbos*], producir la purificación de esos afectos [*kátharsis*]” [*Poét.*1449 b 27-28]. Según entiende Ricœur, esta referencia a la *kátharsis* establece un vínculo entre el adentro y el afuera de la obra, entre el mundo de la obra y el mundo del lector. En este sentido, el par *mûthos-kátharsis* marca un punto de inflexión entre la acción mimética organizada en una trama por el artista y el mundo prático del espectador, dando origen, a una “*estética de la recepción*” que es abordada en *Tiempo y Narración* en la tercera fase de la *mímesis*.

Para Ricœur, la amplitud del último elemento del ternario exige un análisis más riguroso sobre las posibilidades reales de reapropiación de los conceptos aristotélicos, y sobre las obligaciones limitativas que éstos imponen; pero, paradójicamente, el concepto de *kátharsis* se revela al mismo tiempo como el más abierto a una reaprehensión, a una recuperación que pueda llevar a la *kátharsis* más allá de las dos pasiones trágicas consideradas en la *Poética* [121].

Luego de esclarecer las decisiones temáticas concernientes al uso de los términos griegos, Ricœur señala, con el “permiso” del propio Aristóteles, las tres estrategias de apropiación que rigen su utilización del ternario de la *Poética*.

La primera estrategia se encuentra ligada directamente al *mûthos*, y consiste en elevar la actividad configurante que lo define al rango de metagénero, *i.e.*, llevarlo al nivel más alto de formalidad compatible con la composición narrativa [122]. Esta operación es posible gracias a la paradoja *concordancia-discordancia* que se deriva del concepto de *mûthos* trágico. Mientras que la concordancia es resultado, según afirma Ricœur, de la unidad que se

[120] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 93.

[121] Cf. Ricœur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p. 223.

[122] Cf. Ricœur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p. 224.

reclama en la misma definición del término, entendido como “disposición [orgánica] de las acciones cumplidas”, la discordancia, en cambio, proviene del contenido del *mûthos*, del cambio de suerte [*metabolé*] que opera en las tramas complejas como resultado de un error [*hamartía*] del héroe trágico.

Lo admirable de esta paradoja es, para Ricœur, que “la discordancia no resulta exterior a la concordancia como lo incoordinable”. Por el contrario, el filósofo francés advierte que lo llamativo es que la misma inteligencia narrativa incorpora la discordancia a la concordancia, al punto de lograr que el “efecto sorpresa”, la *metabolé*, colabore con el sentido que permite hacer de la trama una estructura lógica, necesaria y verosímil [123]. Es precisamente esta articulación la que Ricœur pretende resaltar con la expresión “*síntesis de lo heterogéneo*”, en un intento por dar cuenta del formalismo inherente a la inteligencia narrativa como algo distinto de la racionalidad estructural de la narratología [124].

La segunda estrategia operante en la generalización del modelo aristotélico consiste en la redefinición del concepto de *ficción*. Esta noción ligada al acto de fingir debe ser entendida, según advierte Ricœur, en su sentido más radical, como “la instauración de un corte, de una suspensión efectuada en el curso mismo de la praxis efectiva” [125]. Es este espacio nuevo que instaaura la ficción, el corte en el devenir de la acción humana, el que da origen a la creación poética, y, por ende, es en el que se reinscriben los conceptos del ternario aristotélico.

En tal sentido, la *mímesis* sólo podrá crear gracias al recorte de un espacio nuevo que genera la ficción; el *mûthos* sólo podrá ser contado si se cumple con la condición fabuladora y la *kátharsis* sólo podrá depurar las pasiones si dichas pasiones son previamente ficcionalizadas.

El análisis que recae sobre la ficción marca una línea importante en el pensamiento de Ricœur, en tanto le permite una lectura particular del fenómeno narrativo y su posterior aplicación al campo práctico. Así, la conclusión a la que arriba Ricœur es que la distancia que opera entre realidad y ficción es lo que convierte a la literatura en un “inmenso laboratorio de experiencias” en el que se prueban las múltiples maneras de componer juntos pares antagónicos como “la felicidad y la desgracia, el bien y el mal, la vida y la muerte” [126]. La ficción se convierte, de esta manera, en la primera herramienta del hombre para comprender y dominar lo diverso del mundo práxico, y la tragedia aparece, en este contexto, como una fórmula posible, como una combinación típica que integra en el mismo nivel a *mímesis*, *mûthos* y *kátharsis*.

La tercera y última estrategia puesta en juego por Ricœur consiste en ensamblar los ejes en torno a los que gira su labor hermenéutica, esto es, los problemas de la narratividad y la temporalidad. Frente a la ausencia de esta temática en las formulaciones de la *Poética*,

[123] Cf. Ricœur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p. 225. La misma posición es formulada anteriormente en el apartado dedicado a “la discordancia incluida” de *Tiempo y Narración I*, pp. 97-102.

[124] La decisión de Ricœur, en este punto, debe ser considerada como resultado de una discusión implícita con la corriente estructuralista. Cf. Ricœur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p. 224.

[125] Ricœur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p. 225.

[126] *Ídem*.

Ricœur propone extender y acoplar las conclusiones que se derivan de los conceptos del ternario aristotélico a las implicancias del tiempo agustiniano, analizadas en la primera parte de *Tiempo y Narración*, como una articulación posible que dé cuenta de estas preocupaciones heterogéneas.

La estrategia en este punto estriba en poner en correlación estas temáticas, cuestión que sólo fue posible luego de la reapropiación de los conceptos de Aristóteles. En tal sentido, Ricœur advierte que éstos le permitieron *abrir* el doble espacio de lo narrativo y de lo ficticio, necesarios para *cerrar* un círculo en el que lo narrativo se haga guardián del tiempo y la ficción una herramienta de exploración de otras lógicas temporales no cronológicas [127].

Frente a la pregunta por las ventajas de estas estrategias y los resultados de esta apropiación de los conceptos aristotélicos, Ricœur señala a lo narrativo como el concepto novedoso que se deriva de las formulaciones de la *Poética*, pero que no había sido explícitamente considerado por el propio estagirita. Proponer a lo narrativo como una instancia superadora del *mûthos* trágico, tiene una doble dimensión: la de la ficcionalidad y la de la potencia temporalizante; y al mismo tiempo reviste una doble finalidad: epistemológica y ontológica. Para el ámbito del conocimiento, el aporte consiste en presentar una nueva forma de inteligibilidad -la narrativa-, que posibilita una manera diferente de comprender y reunir en una unidad las ocurrencias temporales. Para el ámbito de la ontología, la finalidad de lo narrativo se traduce en la posibilidad de “decir el tiempo humano a través del medio de narrar” [128].

La revisión crítica llevada a cabo por Ricœur constituye una gran ventaja para el análisis aquí propuesto, en tanto permitirá confrontar la tarea efectivamente realizada con las pretensiones explícitas que guiaron su labor. Lo que resulta claro de lo expuesto es la deuda que la propuesta de Ricœur tiene con el pensamiento aristotélico, deuda que le permite extender los conceptos de la *Poética* a una discusión contemporánea. Considero que esta tarea, aun cuando suponga una tarea de reapropiación, puede ser llevada a cabo con la recuperación del sentido original que el ternario *mímesis-mûthos-kátharsis* tiene en la formulación aristotélica.

§9. La *mímesis* en eterna tensión: acerca de la cuestión de la referencia

El análisis de la *mímesis* aristotélica por parte de Ricœur tiene su origen en el marco de una teoría general de la metáfora, tal como se presenta en la compilación de estudios, publicados por primera vez en 1975, y reunidos bajo el nombre de *La Metáfora Viva*. En este contexto, la *mímesis* aparece como el complemento de la *metáfora*, dentro de una conjunción triádica más amplia que incluye a su vez *poíesis-mímesis-kátharsis*, y que sirve de contraparte a la tríada *retórica-prueba-persuasión*. Ambas conjunciones dan cuenta, según Ricœur, desde diferentes perspectivas, de las funciones de la metáfora.

En torno a la *mímesis*, el análisis del filósofo francés comienza con la distinción entre la concepción platónica y la aristotélica. En tal sentido, considera oportuno señalar las

[127] Cf. Ricœur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p. 226.

[128] *idem*.

diferencias que el estagirita introduce en su concepción, lo que permitirá revertir la valoración tradicional que ve en el concepto de *mimesis* “el pecado original de la estética aristotélica y tal vez de toda la estética griega” [129].

Mientras que en la concepción platónica la *mimesis* recibe un alcance semántico tan amplio que deja a quien intenta definirla ante una “plurivocidad desalentadora”, la formulación aristotélica la confina al ámbito de las ciencias poéticas, inclusión que le permite a Ricœur concluir que “no hay *mimesis* más que donde hay un “hacer”” [130]. Sin embargo, las peculiaridades de este *hacer* propio de la *mimesis* exigen esclarecer los vínculos que la *mimesis* guarda con las partes de la tragedia.

Al respecto, se señalan dos relaciones características de la *mimesis* aristotélica, que serán fundamentales para la teoría de la metáfora. La primera de ellas, concierne a la relación *mimesis-mûthos*, que aparece como una combinación central, al punto de confundirse en una co-implicación. Al respecto, Ricœur señala que la construcción del *mûthos* es lo que constituye la *mimesis*, proposición que no deja de resultar paradójica y curiosa. En palabras del francés, se trata de “un extraño mimo, que compone y construye aquello mismo que imita!” [131].

Esta relación *mimesis-mûthos* da cuenta del primer rasgo que Ricœur advierte en la *mimesis* aristotélica. Su vinculación con el *mûthos* da cuenta de una tarea activa por parte de la *mimesis*, en la medida en que implica un trabajo de ordenación de las acciones en una unidad, lo que la distingue de aquella *mimesis* pasiva, en la que solo se produce una reduplicación de la realidad.

La segunda característica que le interesa resaltar a Ricœur es el carácter enaltecedor de la *mimesis* trágica. Este rasgo se deriva de la lectura de los pasajes en los que Aristóteles distingue la comedia, como aquella que “quiere representar hombres inferiores”, de la tragedia, que “quiere representarlos superiores a los hombres de la realidad” [*Poét.* 1448 a 16-18] [132].

De esta manera, la distinción presente en la *Poética* se convierte en el fundamento que le permite a Ricœur afirmar una *elevación de sentido* propia de la *mimesis* y del *mûthos*, cuyas funciones no sólo consistirían en llevar a cabo una ordenación lógica, unitaria y original de las acciones humanas, sino también en dar cuenta de “una restitución y un desplazamiento hacia lo alto” [133].

Este es, para Ricœur, el punto de contacto entre *mimesis* y metáfora, contacto que resulta de las tensiones esenciales que atraviesan a ambas. En tal sentido, afirma que al igual que

[129] Ricœur, P., *La metáfora viva*, p. 61. El estudio de Ricœur sigue las valiosas contribuciones de R. McKeon, L. Golden y O. B. Hardison, quienes se dedicaron a esclarecer los alcances de la formulación aristotélica de *mimesis* en obras publicadas a lo largo del siglo XX.

[130] Cf. Ricœur, P., *La metáfora viva*, p. 61.

[131] Cf. Ricœur, P., *La metáfora viva*, p. 64. Una expresión similar se encuentra en *Tiempo y Narración I*, en la que se afirma que “la actividad mimética tiende a confundirse con la construcción de la trama”. Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 80, [subrayado propio].

[132] El término griego que P. Ricœur traduce por “representación” es “*mimêisthai*”. Además refiere a los pasajes de 1448 b 24-27; 1449 a 31-33 y 1449 b 9 para enfatizar el carácter elevado de la tragedia. Cf. Ricœur, P., *La metáfora viva*, p. 66.

[133] Cf. Ricœur, P., *La metáfora viva*, p. 66.

la metáfora, atravesada por una tensión entre lenguaje y mundo, la *mimesis* presenta un doble carácter: por un lado, la sumisión a la realidad, su carácter referencial y, por otro, una sobreelevación, su carácter creativo [134].

Frente a esta caracterización, vale la pregunta acerca de cómo entender la dualidad que atraviesa a la *mimesis*, en tanto imitación y en tanto construcción-invencción. A este interrogante intentará responder Ricœur en su obra, cuestión que sin dudas ocupa buena parte de los esfuerzos interpretativos que recaen sobre la perspectiva aristotélica y de la labor teórica que emprende al apropiarse de los conceptos del estagirita.

Entender la *mimesis* aristotélica como imitación, para Ricœur, sólo puede ser el resultado de una interpretación que haga hincapié en la referencia que ésta guarda con lo real. Esta lectura se deriva, según la interpretación del filósofo francés, de la construcción “*mimesis phúseos*”, que se convierte en una “piedra de escándalo”, en tanto parece constreñir al poema a una realidad que se vuelve modelo. Sin embargo, y según advierte el propio Ricœur, “la realidad sigue siendo una referencia, sin volverse jamás una obligación” [135].

En tal sentido, los vínculos con la naturaleza que se establecen en el marco de la *Poética* exigen ser puestos siempre en contexto, sin desatender que se incluyen como indicio de la realidad humana que la *mimesis* toma como objeto para la construcción poética. Las acciones que constituyen el fundamento de la *mimesis* revelan la pertenencia a un mundo particular, del que el poeta se apropia para su creación, pero que continúa, de alguna manera, siendo independiente del artista. Esta relación con la naturaleza, lejos de poner en peligro la autonomía de las producciones artísticas y someterlas a la duplicación de lo ya existente, torna manifiesta la dimensión referencial y la tensión inherente a la *mimesis*.

Lo paradójico, entonces, de la *mimesis* aristotélica es que, por un lado, subordina su producción a la naturaleza, en la medida en que “se ubica en el horizonte de un ser en el mundo”; y por otro, se aleja de éste instaurando un nuevo orden, en tanto este mismo movimiento de referencia revela su dimensión creadora.

Este doble carácter de la *mimesis* lleva a Ricœur a plantearse el problema de la referencia. En *La Metáfora Viva*, el análisis del francés recae sobre el vínculo entre “metáfora y referencia” [136]. Si bien esto es ajeno al propósito que aquí se persigue, los lineamientos generales que se trazan en el séptimo estudio de esta obra permiten extraer consecuencias que resultan relevantes para la concepción de *mimesis*.

El abordaje de la referencia parte de una distinción entre semántica y hermenéutica. La perspectiva de Ricœur se centra en el estudio de esta última, en tanto le permite un

[134] En el segundo capítulo de esta investigación, señalé el carácter autónomo de la obra de arte respecto a la realidad, autonomía que obtiene al romper el vínculo referencial directo que la liga a la naturaleza. Cf. §4. La tarea del artista y sus decisiones ontológicas. Sobre las problemáticas para un análisis referencial de la *mimesis*, pp. 25-32.

[135] Para Ricœur la expresión “imitación de la naturaleza” debe ser entendida como *discriminante*, en la medida en que permite diferenciar las artes de la naturaleza, pero también como *conector*, en tanto permite coordinar la tarea de la naturaleza, la producción natural, con el hacer humano. Cf. Ricœur, P., *La metáfora viva*, p. 70.

[136] Dedicado a Mircea Éliade, el séptimo estudio de *La Metáfora Viva* pretende examinar la posibilidad de la metáfora de referirse a la realidad, lo que demandará establecer una teoría de la verdad metafórica. Cf. Ricœur, P., *La metáfora viva*, pp. 323-379.

análisis más amplio, que transita “de la estructura de la obra al mundo de la obra”. Desde esta posición, y con el aporte complementario de Frege y Benveniste, el filósofo francés postula dos grados de referencia, una suspendida, la otra, desplegada [137].

La hipótesis que se plantea, en este contexto, es que la obra literaria sólo puede *desplegar* un mundo si se *suspende* la referencia del discurso descriptivo; lo que en otras palabras significa que la obra crea una realidad más profunda, sobre las bases de una *epoché* con la realidad superficial.

Estos dos grados de la referencia se sostienen, a su vez, en una distinción de realidades. La referencia de primer grado se vincula con una realidad que se rige por el discurso ordinario y por el interés de control y manipulación de los objetos. La referencia de segundo grado, en cambio, se conecta con el mundo al nivel de *ser-en-el-mundo* o de *mundo de la vida*, lo que da cuenta, según Ricœur, de una pertenencia más profunda, “de un vínculo ontológico de nuestro ser con los otros seres y con el ser” [138].

Ante la referencia de primer grado, la *mímesis* se entiende como copia; frente a la de segundo grado, como *redescripción* e invención. Las ficciones, término general en el que se incluye la *mímesis*, tienen para Ricœur una bivalencia que se expresa en la dialéctica *cercanía-distancia*. Las obras producen un *distanciamiento* en la manera de captar lo real, que lejos de significar un inconveniente, es la condición de posibilidad para una verdadera pertenencia al mundo, para una *cercanía* con el mundo [139].

Con esta articulación, Ricœur logra integrar una concepción de la literatura que resalta la ruptura o anulación de la referencia al mundo dado, con una hipótesis que se dejó entrever en su análisis de la construcción “*mímesis phusêôs*” de Aristóteles y que señala que ningún discurso por más ficticio que resulte puede desconectarse totalmente de la realidad. Esta idea encuentra lugar en la descripción –*mímesis-copia*–, mientras que el quiebre se comprende como *redescripción* –*mímesis-creación*–, como la función heurística de la ficción, en su capacidad para “abrir y desplegar nuevas dimensiones de la realidad” [140].

Estas consideraciones sobre la tensión inherente a la *mímesis* resultan fundamentales para el análisis que posteriormente se lleva a cabo en *Tiempo y Narración*, y constituyen, en cierto sentido, la precondition para una teoría de la triple *mímesis*. Lo expuesto hasta aquí permite analizar no sólo la lectura de la *mímesis* aristotélica que sostiene Ricœur, sino también los pasos dados *más allá* de esta formulación.

Respecto al primer punto, es posible señalar el intento que realiza el filósofo francés por continuar ligado a las formulaciones de la *Poética*. Las aclaraciones sobre el sentido que

[137] De G. Frege recupera la relación entre sentido [*Sinn*], aquello que dice la proposición, y referencia [*Bedeutung*], aquello sobre lo que se dice el sentido; de É. Benveniste, la ampliación de este análisis a la frase. Cf. Ricœur, P., *La metáfora viva*, pp.325-328.

[138] Las expresiones “*ser-en-el-mundo*” y “*mundo de la vida*” se retoman de las teorías de M. Heidegger y de E. Husserl, respectivamente. Cf. “La función hermenéutica del distanciamiento” y “La imaginación en el discurso y en la acción”, en Ricœur, P., *Del texto a la acción*, Bs. As., F.C.E., 2001. [1986].

[139] Cf. Ricœur, P., “La función hermenéutica del distanciamiento”, pp. 107-108.

[140] Ricœur se vale de los aportes de la teoría de los modelos de M. Hesse, M. Black y de la teoría del arte de N. Goodman para enriquecer su concepción de *mímesis* y metáfora a partir del concepto de “redescripción”. Cf. Ricœur, P., *La metáfora viva*, pp.345-366.

adquiere el concepto rector de la obra de Aristóteles son el fundamento para introducir innovaciones y complejizar la noción de *mimesis*.

En tal sentido, y teniendo en cuenta el análisis realizado en la primera parte de este trabajo, puede afirmarse que la doble naturaleza que Ricoeur señala en el concepto de *mimesis* no constituye un aporte original, sino que enfatiza una cuestión que ya se encontraba presente en el propio Aristóteles. La noción de *mimesis* en Aristóteles establece una ruptura con aquellas concepciones que sólo destacan su valor de copia y reduplicación, enfatizando en el aspecto creativo y original del arte, aun cuando no sea posible, por el propio contenido de las obras –la acción humana- romper los lazos con la naturaleza. Sobre los vínculos entre esta y el arte, el análisis de las formulaciones del estagirita permite mostrar que lejos de ser una relación de sumisión, constituye una forma de trabajo complementario y activo.

Frente a estos comentarios, se podrían cuestionar las ventajas que reviste el estudio ricœuriano sobre las tensiones referenciales de la *mimesis*. Sin embargo, la dilucidación del sentido de la noción de *mimesis* y la articulación entre la formulación aristotélica y las teorías contemporáneas que analizan tanto el lenguaje como el arte constituyen el principal aporte del filósofo francés al ámbito de la historia.

La *mimesis* entendida como una tensión entre descripción y redescipción pone de manifiesto de qué manera el discurso poético conecta dos mundos diferentes, aquel objetivo en el que el hombre se desenvuelve y aquel en el que proyecta “sus posibles más propios” [141]. Será en esta intersección en la que, para Ricoeur, la poética se vuelva ontología y enseñe a ver la vida humana “como” aquello que el *mûthos* exhibe.

§10. En busca del *quién* de la acción. La *mimesis* y su comprensión del obrar humano

Una de las preocupaciones fundamentales que atraviesan la obra de Paul Ricoeur es la cuestión de la identidad. De hecho, ésta puede convertirse en uno de los ejes que pueden recorrerse a lo largo de *Tiempo y Narración*, en la medida en que la pregunta por el *quién* de la acción encuentra una respuesta en la unión entre historia y ficción. En tal sentido, Ricoeur propone buscar la propia identidad del *quién* con la ayuda de la narración, estrategia que permite descubrir el rasgo esencial de la identidad, tanto de la personal como de la colectiva: su carácter *narrativo*.

Retomando una tesis expuesta con posterioridad a la publicación de *Tiempo y Narración*, pero que retoma de este trabajo los aspectos más importantes, intentaré mostrar de qué manera la relación *mimesis-mûthos* es relevante para la dar cuenta de la problemática de la identidad. La tesis que sigo en este apartado es expuesta por Ricoeur en el sexto estudio del *Sí mismo como otro*, y afirma que “la identidad del personaje se comprende trasladando sobre él la operación de construcción de la trama aplicada primero a la acción narrada; el personaje mismo -diremos- es “puesto en trama” [142].

[141] Cf. Ricoeur, P., *La metáfora viva*, pp.356.

[142] Ricoeur, P., *Sí mismo como otro*, traducción de A. Neira, Madrid, Siglo XXI, 1996, [Versión original: *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990], p. 142.

La perspectiva propuesta por el filósofo francés remite directamente al primer momento de la *mímesis*, a la *mímesis I*, pero al mismo tiempo se convierte en una clave para recorrer los tres momentos de su teoría de la *mímesis*.

El círculo entre narración y temporalidad propuesto por Ricœur ubica a la construcción de la trama, al *mûthos* aristotélico, en una posición de privilegio, en la medida en que se constituye como la facultad de mediación entre el momento previo y el momento posterior de la configuración poética, denominados *mímesis I* y *mímesis III* respectivamente. La *mímesis I* se caracteriza como el momento de pre-comprensión, regido por el mundo de la acción, que encuentra fundamento en la concepción de *mímesis práxeos* formulada por Aristóteles en la *Poética*. Esta expresión les permite, tanto al estagirita como al propio Ricœur, en primer lugar establecer un objeto –un *qué*– de la *mímesis*, y en segundo término hacer manifiesta la relación entre ética y poética.

Esta doble implicación de la *prâxis* lleva a Ricœur a sostener que la *mímesis* “no sólo tiene una función de corte, sino de unión” [143]. A partir de esta lectura de la *mímesis*, el filósofo francés se dispone a reconocer los elementos que permiten un anclaje en el mundo de la acción. Estos elementos no sólo son componentes de este mundo particular sino que determinan las “competencias” necesarias para producir el movimiento de la *mímesis I* a la *mímesis II*, de la pre-figuración a la configuración de la experiencia temporal.

Siguiendo un método triádico común en su obra, Ricœur expone tres rasgos del campo de la acción. El primero de ellos lo constituyen las estructuras inteligibles. Ricœur advierte que para que sea posible la construcción de la trama como *mímesis* de una acción es necesario poder reconocer a esta última por sus rasgos estructurales. Lo definitorio de la acción, en este sentido, es configurarse como una *red conceptual*, en la que la acción particular de uno de sus componentes se comprende a partir de los demás componentes de la red [144].

Esta interrelación que se plantea en el mundo de la acción pone en juego *fines, motivos y agentes*, elementos claves de toda teoría de la acción. A partir de esta red, es posible emprender dos estudios complementarios, a saber: uno, infinito, que dé cuenta de los motivos y permita una respuesta a la pregunta por el *por qué* de la acción y otro, finito, que responda por el *quién* y encuentre un responsable de dicha acción.

Lo que resulta manifiesto de estos dos estudios es, según Ricœur, la intersignificación que resulta del campo de la acción. Así, las preguntas por el “qué”, el “por qué”, el “cómo” o el “quién” de la acción obligan a responder de un modo particular, teniendo en cuenta las relaciones que se desarrollan entre los miembros de la red. Lograr esto significa, para el filósofo francés, lograr una *comprensión práctica* [145].

Esta comprensión práctica se articula íntegramente con la comprensión narrativa, en la medida en que esta última exige conocimiento de la red conceptual de la acción. En este punto, Ricœur se apropia nuevamente de la *mímesis práxeos* aristotélica para señalar la clara implicancia de estos dos modos de comprensión.

[143] Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 103, [subrayado propio].

[144] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 116.

[145] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 117.

La perspectiva desarrollada por el estagirita resulta atinente en este punto en la medida en que le permite a Ricœur reconocer en la formulación de la *mimesis práxeos* uno de los primeros intentos por articular la historia contada y el personaje. En este sentido, Ricœur cree encontrar, en la subordinación de las acciones al *mûthos* que se establece en el marco de la *Poética*, un antecedente de su propuesta. El primer aspecto que señala es la importancia de la acción en la configuración de la trama. Siguiendo lo expuesto por Aristóteles en *Poética* 1448 a 1, se establece como el objeto de la *mimesis* a la acción humana. Sin embargo esas acciones no se presentan de manera sucesiva o desarticulada, sino que exigen ser reunidas en una unidad que constituye el *mûthos*. Ricœur define a esta operación como *configuración de la trama*, expresión que según el mismo reconoce, permite conservar el carácter dinámico de esta labor [146].

En esta tarea, que anuncia el paso de la *mimesis I* a la *mimesis II*, se pone de manifiesto la necesidad de una pre-comprensión de la acción, la necesidad de establecer un nexo entre la acción vivida y la acción narrada. Dicho vínculo se constituye en la narración gracias a la implementación de dos herramientas que resultan, según Ricœur, fundamentales. Por un lado, la narración hace uso de la familiaridad con la *red conceptual* de la acción. Por otro, se vale de rasgos *sintácticos* o *discursivos* que dotan de unidad al relato, sea este histórico o de ficción [147].

Estas herramientas determinan las relaciones entre la inteligencia narrativa y la inteligencia práctica, que según el filósofo francés, pueden reducirse a una relación de presuposición y una relación de transformación. La primera *presupone* el conocimiento y la habilidad para integrar dentro de totalidades temporales los elementos heterogéneos que componen la red de la acción. La segunda *transforma* los elementos de dicha red, al dotarlos de significación efectiva una vez que éstos se encadenan en una secuencia.

El segundo rasgo que Ricœur reconoce en la *mimesis I* se vincula con los recursos simbólicos del campo práctico. La importancia de este aspecto reside en poner de manifiesto que toda acción, en la medida en que pueda ser contada, implica una mediación simbólica, que determina “qué aspectos del hacer, del poder-hacer y del saber-poder-hacer derivan de la trasposición poética” [148].

Ricœur se vale de los aportes de la sociología y de la antropología, en particular de las formulaciones de E. Cassirer y de C. Geertz, para dar cuenta de la importancia que las formas simbólicas adquieren en el campo práctico. En este contexto, acuña el término *mediación simbólica* para referirse, en primer lugar, al carácter *público* de los símbolos y en segundo lugar, al carácter estructurado de los mismos. Ambos rasgos permiten obtener un *contexto de descripción* para las acciones particulares, y en tal sentido, la acción es comprendida como un cuasi-texto, en tanto se guía por reglas de significación que dan cuenta de las relaciones entre los actores sociales y del valor de las conductas de éstos.

[146] Cf. Ricœur, P., “La identidad narrativa” en *Historia y Narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 220.

[147] Ricœur se vale de la distinción semiótica entre orden paradigmático y orden sintagmático. Mientras que analizados desde el primero los elementos de la red son sincrónicos, *i.e.*, reversibles, desde el orden sintagmático son diacrónicos, *i.e.*, adquieren una posición particular dentro del relato. Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, pp.118-119.

[148] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 119.

Este juicio de las acciones, que promueven los conceptos de las ciencias sociales mencionadas, le permite a Ricœur nuevamente reinsertar las consideraciones de la *Poética* en torno a la acción. En este punto, rescata la distinción ética que Aristóteles introduce en el segundo capítulo de la obra, en el que califica a los actuantes [*práttontas*] como “mejores” [*spoudaíōs*] o “peores” [*phaûlos*] en virtud de su carácter [*éthos*] [*Poét.* 1448 a 2]. Aun cuando las formulaciones de Aristóteles sean muy acotadas en este punto, Ricœur cree encontrar en esta distinción el fundamento necesario para señalar una comprensión práctica compartida entre los autores de las obras, sean estas comedias o tragedias, y los integrantes del auditorio.

En tal sentido, resalta la carga ética inherente a la acción, que por su propia naturaleza torna necesaria una escala de valores común a autores y espectadores/lectores. Al mismo tiempo, cuestiona la búsqueda de una neutralidad ética, y afirma que este proyecto lejos de resultar una ventaja, suprime una de las funciones propias del arte: “constituir un laboratorio en el que el artista busca, al estilo de la ficción, una experimentación con los valores” [149].

El último aspecto que Ricœur advierte como inherente a la *mímesis I* se vincula con los caracteres temporales de la acción. Ni bien enuncia esta característica, el filósofo francés reconoce la amplitud de la cuestión, en tanto atraviesa a todos los tres momentos de la *mímesis*. Es por ello que decide, en este contexto, limitar su análisis al intercambio que la acción pone de manifiesto entre las estructuras temporales.

A partir de las paradojas que se plantean en el estudio agustiniano del tiempo, Ricœur señala como el rasgo más importante para la narración a la *ordenación* que la praxis efectúa con respecto a cada uno de los componentes del triple presente [150]. De esta manera, se testimonia el presente potencial de la capacidad de hacer, *i.e.*, se toma conciencia del propio poder al describir la acción en una misma temporalidad que rige la existencia.

El análisis que se emprende con las consideraciones de San Agustín se complementa con los aportes que Heidegger desarrolla en *Ser y tiempo*, en particular con las nociones de cuidado [*Sorge*] e intratemporalidad [*Innerzeitigkeit*].

El cuidado constituye, en la teoría heideggeriana, el recurso para revelar la estructura de ser-en-el-mundo, a la vez que instaura una ruptura en la concepción del conocimiento, expresada en el vínculo sujeto-objeto, como primera relación de significancia. De esta formulación, Ricœur extrae consecuencias para el análisis práctico, en tanto la categoría de cuidado permite redefinir la relación sujeto-mundo [151].

En torno al tiempo, el filósofo francés afirma, a partir de la categoría de *intratemporalidad*, la posibilidad de organizar el tiempo en diferentes grados o niveles. El primer grado lo conforma la “concepción vulgar del tiempo”, aquella que lo representa de manera lineal,

[149] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 123.

[150] Las ventajas del análisis agustiniano residen en mostrar la ausencia de estructuras temporales autónomas, entendidas como un tiempo futuro, un tiempo pasado y un tiempo presente, y señalar que el tiempo se reduce a un triple presente: presente del futuro, el presente del presente y presente del pasado. Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 124.

[151] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 125. Este estudio encuentra continuidad en el *Sí mismo como otro*, en particular en el décimo estudio “¿Hacia una ontología?”, en Ricœur, P., *Sí mismo como otro*, pp. 328-397.

como una simple sucesión de *ahoras* abstractos. Esta concepción se define, en el análisis ricœuriano, como el nivel más superficial de la temporalidad, en la medida en que el tiempo constituye una medida abstracta que determina el hacer, pero sin alcanzar un verdadero significado existencial. Lo relevante en esta concepción vulgar es la preocupación por un tiempo que se torna independiente del ser mismo.

La *intratemporalidad*, en cambio, representa el ser-“en”-*el tiempo*, cuyo significado remite a la posibilidad de contar con el tiempo y calcularlo, algo radicalmente diferente a la mera medición del “tiempo de” hacer algo, como sucede en la representación lineal. Este nivel de la temporalidad se torna accesible, según la hipótesis de Ricœur, a partir de la narración. En el propio decir “ahora”, que reviste una implicación existencial, se pone de manifiesto la expectativa y la retención y aparecen los rasgos de un “hacer presente”. Este último implica, para el filósofo francés, “el instante de la acción o de la pasión”, el momento de la intervención práctica en la que el sujeto se hace responsable de las circunstancias y de su acción.

En el relato de esas acciones el sujeto se encuentra “en” el tiempo. En el acto de narrar, siguiendo la argumentación ricœuriana, el tiempo aparece como algo constitutivo del sujeto y de aquellos con los que interactúa. En tal sentido, queda expuesta la ventaja de la ruptura que opera en el nivel de la *intratemporalidad*, ruptura que es condición de posibilidad para establecer un nexo entre las configuraciones narrativas y las formas de temporalidad, para “tender un puente entre el orden de la narración y el *cuidado*”, [152].

Este vínculo, sumado al aspecto estructural y simbólico de la acción, cierran el análisis de la *mímesis I*, momento inaugural de un proceso de construcción de la trama en el que la acción desarrolla un rol fundamental, en la medida en que la *mímesis* de ésta sólo es posible si se tiene una cabal comprensión de lo que implica el obrar humano.

§11. La síntesis de lo heterogéneo o sobre cómo construir una trama. La *mímesis* y su dimensión mediadora

Referirse a la dimensión mediadora de la *mímesis* es situarse en el núcleo central de la teoría ricœuriana de *Tiempo y Narración I*. Si bien es cierto que Ricœur no pretende enfatizar ningún momento en particular de la triple *mímesis*, por su carácter activo, la *mímesis II* se torna decisiva para el proceso *prefiguración-configuración-refiguración*.

A partir de las formulaciones aristotélicas de la *Poética* acerca de la elaboración del *mûthos* trágico, el filósofo francés extrae los elementos que sirven de fundamento para la postulación de un carácter mediador de la *mímesis*. En tal sentido, siguiendo con el objetivo general de mi análisis, intentaré mostrar cuáles son los aspectos relevantes que Ricœur retoma de las consideraciones de la *Poética* y en qué consisten las innovaciones que introduce en su propuesta.

En el capítulo de *Tiempo y Narración I* dedicado a la lectura de Aristóteles, Ricœur advierte que el motivo fundamental por el que incorpora a dicho filósofo en un contexto que le es ajeno es por que cree encontrar en su concepto de *mûthos* una “réplica invertida” de la

[152] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 129.

distentio animi de San Agustín [153]. Así, mientras el filósofo medieval acentúa el aspecto discordante de la temporalidad, el filósofo griego permitiría superar dicha discordancia a partir de un modelo de concordancia puesto de manifiesto en el mismo acto de elaborar un *mûthos*.

Antes de comenzar con su estudio de la noción, Ricœur realiza una serie de consideraciones que señalan su filiación con Aristóteles sin que éste se torne una “norma exclusiva” para su teoría. En este contexto, y sobre la recuperación del concepto de *mûthos* en particular, el filósofo francés menciona una serie de restricciones inherentes a la distinción aristotélica entre comedia, tragedia y epopeya.

La primera de las constricciones limitativas resalta la supremacía del objeto de la *mímesis*, *i.e.*, la importancia que la acción y los criterios éticos adquieren en las formulaciones de la *Poética*, al punto de convertirse en los aspectos que permiten jerarquizar a las distintas clases de poesía, ubicando a la tragedia en una posición de privilegio.

La segunda limitación a tener en cuenta refiere a la modalidad de la *mímesis*, a partir de la cual Aristóteles distingue entre aquellas composiciones en las que quien realiza la *mímesis* habla directamente y se conduce como “narrador”, y aquellas otras en las que los personajes hablan directamente [154]. Esta distinción modal aparece, en un primer momento, como una seria constricción a la posibilidad de reunir en la narración a dos géneros tan diferentes como la tragedia y la epopeya. De hecho, la perspectiva aristotélica parecería más bien excluir al relato, y por ende a la epopeya, al optar por la tragedia como una forma superior de poesía en la que los elementos componentes encuentran plena expresión, mientras que la épica es considerada como una subclase dentro de la tragedia.

Para salvar al relato, elemento central para su teoría, Ricœur propone distinguir entre un sentido amplio, en términos de *mûthos*, y un sentido estricto de la narración, como composición diegética. Con esta aclaración, el filósofo francés sostiene que el énfasis recaería en el *qué* de la *mímesis*, mientras que la preocupación por la modalidad, por el *cómo*, disminuiría. De este modo, la épica y el relato en general tendrían un nuevo impulso y su lectura y extrapolación de las formulaciones de la *Poética* resultarían exentas de críticas.

Esta distinción constituye parte de la primera estrategia interpretativa de Ricœur puesta en práctica en la lectura del concepto de *mûthos* de la *Poética*. En tal sentido, la operación consiste en extender el alcance del *mûthos*, y ampliarlo hasta el punto de convertirse en una categoría bajo la cual se incorporen tanto el drama, como la epopeya y la historia. La posibilidad de llevar a cabo este aumento en el espectro del *mûthos* supone, para Ricœur, dar otro paso *más allá* de Aristóteles, en la medida en que las formulaciones de la obra del estagirita sólo ofrecen “el germen de un desarrollo considerable” [155].

[153] Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 80.

[154] Ricœur toma como referencia las distinciones que se establecen en el tercer capítulo de la *Poética*, en particular en el pasaje de 1448 a 19-24, considerado como uno de los más complejos de la obra aristotélica. Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 88.

[155] Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 81.

La última limitación que señala Ricœur refiere al uso de la *mimesis* en el marco de la *Poética*, atendiendo particularmente a la subordinación de los caracteres a la acción. Esta constricción se hace evidente al comparar las consideraciones aristotélicas con el amplio desarrollo que los caracteres humanos tienen en las formas contemporáneas de la novela. A partir de la jerarquía que el estagirita establece en su obra, Ricœur concluye la equivalencia entre la *mimesis* y el *mûthos*.

En este punto, el filósofo francés inicia el tratamiento del *mûthos* aristotélico. La primera cuestión que advierte como común a ambos conceptos es su carácter dinámico, lo que justifica su traducción del término *mûthos* como “disposición de los hechos” o como el arte de “componer o construir tramas”. Esta elección permite pensar la *mimesis* y el *mûthos* como operaciones y no como estructuras invariantes o estáticas [156].

Asimismo, Ricœur reconoce que es precisamente este carácter activo del *mûthos*, sumado a la *mimesis* de la acción, lo que conduce a Aristóteles a definirlo como el “alma” de la tragedia [*Poét.* 1450 a 38], y lo que le servirá a su propuesta en particular como una guía para el análisis de las consideraciones del estagirita, a la vez que le permitirá extraer de la *Poética* un modelo susceptible de extenderse a toda composición narrativa.

Para Ricœur, el rasgo fundamental del *mûthos* aristotélico es su carácter de *orden*, de organización, rasgo que encuentra eco en otras partes constitutivas de la tragedia, lo que le permite incluso afirmar que entre el *mûthos* y la tragedia “no hay un lazo de medio a fin, o de causa natural a efecto, sino un lazo de esencia” [157].

Este carácter de orden, que aparece como lo más relevante del *mûthos* trágico, será el fundamento para la investigación narrativa que Ricœur emprende en *Tiempo y Narración*, y para la superación poética a las paradojas legadas del análisis agustiniano, en tanto “la propia invención del orden se manifiesta excluyendo cualquier característica temporal” [158].

El orden del *mûthos* trágico encuentra su expresión en una dialéctica interna que Ricœur señala en la formulación aristotélica y que denomina “*concordancia discordante*”. ¿En qué consiste esta propuesta, a primera vista, paradójica? En combinar los rasgos de *concordancia* presentes en la unidad interna del *mûthos* con la *discordancia* de los acontecimientos que se presentan en la tragedia.

El primer polo de esta dialéctica aparece en la misma definición aristotélica, que caracteriza al *mûthos* como disposición de las acciones [*sûnthesis tôn pragmatôn*] [*Poét.* 1450 a 5; 1450 a 15]. Las exigencias de plenitud [*teleías*], totalidad/unidad [*hóles*] y extensión [*mégethos*] que el estagirita pretende para todo *mûthos* ponen de manifiesto un carácter lógico que excluye la dimensión cronológica de la tragedia.

En el contexto de un análisis minucioso de distintos pasajes de la *Poética*, Ricœur advierte que “Aristóteles no muestra ningún interés por la construcción del tiempo que puede ser implicada en la construcción de la trama” [159]. Sin embargo, esta declaración parece no desalentar al filósofo francés, sino que se convierte en ocasión para investigar la

[156] Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 82.

[157] Ricœur, P., *La Metáfora Viva*, p. 60, [subrayado propio].

[158] Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 91.

[159] Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 94.

particularidad de la lógica que se extrae de la elaboración del *mûthos*, según lo propuesto por el estagirita.

Así, el vínculo que se establece en el interior de la trama revela una inteligencia portadora de un doble carácter, mimético y mítico. El primer aspecto se relaciona con la relevancia de la acción, como objeto determinante de la *mímesis*, y con la necesidad de una inteligencia capaz de comprender la peculiaridad de la *prâxis*. Ricœur funda su estudio en el capítulo cuarto y noveno de la *Poética*. Las conclusiones a las que arriba luego de considerar los pasajes más relevantes de estos capítulos conciernen a la capacidad de la *mímesis* para alcanzar su finalidad como producto de un proceso de deducción, en el sentido de “este es aquel” [*Poét.* 1448 b 17], y a su posibilidad de erigirse como una forma de universalización, en términos de “necesidad y verosimilitud” [*Poét.* 1451 b 8-9].

En este sentido, la concordancia que se manifiesta en el interior de la trama, la conexión lógica de las acciones, revela el rasgo más sobresaliente del primer polo de la dialéctica que Ricœur formula en torno al *mûthos* aristotélico. La construcción de la trama supone encontrar la unidad en la multiplicidad, lo inteligible en lo ocasional, lo universal en lo singular, e incluso, *componer* la acción en la propia actividad mimética.

Pese a la importancia que en sí mismas tienen estas consideraciones, Ricœur no se detiene en este punto sino que completa la formulación de la dialéctica al incorporarle a la concordancia el aspecto discordante. Este segundo término de la relación dialéctica, que se reconstruye en función de los conceptos de la *Poética*, es la respuesta que desde el arte poético Ricœur cree encontrar para las aporías temporales de San Agustín.

El análisis sobre lo discordante recae sobre tres puntos fundamentales, a saber: la *kátharsis*, y la posibilidad de purgar mediante su acción sentimientos tan disímiles como la compasión y el temor [*Poét.* 1449 b 26-27]; la *trama compleja*, como aquella capaz de integrar al mismo nivel *páthos*, *anagnórisis* y *peripéteia* [*Poét.* 1452 a 12-21], y el *cambio* [*metabolé*] y sus implicancias para alcanzar la finalidad propia de toda tragedia.

Estos tres ejes ponen, en mayor o menor medida, en jaque a la unidad que se logra en la construcción de la trama. La *kátharsis* constituye, según Ricœur, la amenaza principal. Sólo en la medida en que los sentimientos de compasión y temor puedan ser integrados en la trama, la coherencia lógica que define al *mûthos* podrá conservarse. En *Poética* 1452 a 2-11, Aristóteles reintroduce a la compasión y el temor, pero en un contexto diferente. La argumentación no es ya sobre la definición de la tragedia, sino sobre la *mímesis* y su vinculación con la causalidad. En este punto, el estagirita subraya la necesidad de que tanto la compasión como el temor sean derivados de la propia composición, “los unos a causa de los otros” [*di' allela*], aun cuando puedan resultar, en apariencia, sorprendente [*tò thaumastón*], entendido como aquello que va en contra de lo que se espera [*parà tèn dóxan*]. Por su parte, los elementos que componen la *trama compleja* aparecen, en el marco del discurso ricœuriano como la máxima expresión de lo discordante. Ricœur se pregunta si no existe riesgo de caer en un “intelectualismo” al incorporar los cambios y las pasiones en una estructura inteligible como lo es la trama, y si estas emociones ensambladas en dicha estructura no perderían lo más propio al tornarlos susceptibles de una consideración lógica. En la búsqueda de una respuesta a estos interrogantes, Ricœur concluye que las formulaciones del estagirita lejos de presuponer un riesgo constituyen una ventaja, en la medida en que incluye “lo conmovedor en lo inteligible”.

Aunque esta respuesta resulta fiel a lo expuesto por Aristóteles en la *Poética*, en el discurrir de su argumentación, Ricœur se extiende más allá de las formulaciones del estagirita. En este sentido, la relación circular que formula entre emociones y trama requiere de aclaraciones. Para el filósofo francés, “la composición de la trama *juzga* las emociones al llevar a la representación los incidentes de compasión y temor, y las emociones purificadas *regulan* el discernimiento de lo trágico” [160].

Desde la lectura que aquí se sostiene, la interpretación ricœuriana resulta, en este punto, alejada del sentido que Aristóteles le brinda a esta relación en la *Poética*. Afirmar que la trama “*juzga*” las emociones y que las emociones “*regulan*” lo trágico parecen enunciados más próximos a una lectura moralizante de la poesía, de la que claramente, y según se ha intentado mostrar en esta investigación, Aristóteles procura alejarse. Si bien es cierto que el estagirita supone una toma de decisión por parte del artista y un posicionamiento ontológico y ético de su parte, no deja de pretender cierta “neutralidad moral” al momento de la elaboración del *mûthos*, decisión que se expresa en la elección de criterios lógicos para que el artista lleve a cabo su labor.

Más allá de estas críticas, considero que el valor de la reapropiación que inicia Ricœur en el segundo capítulo de *Tiempo y Narración I*, debe ser justipreciado en el marco general de su teoría de la triple *mimesis*, en la que las formulaciones analizadas hasta aquí cobran un nuevo impulso.

Ricœur comienza su análisis del segundo momento de la *mimesis*, declarando que con la *mimesis II* se abre el reino del *como si*. Referirse al *como si*, según se advierte en las primeras líneas de este estudio, parece denotar inmediatamente la *ficción*. Sin embargo, el filósofo francés se rehúsa a utilizar dicho término, para conservar un carácter más amplio que incorpore tanto a la narración como a la historia, sin hacer distinción de las pretensiones referenciales concerniente a cada uno de estos relatos. Ficción, en este contexto, será el término para designar “la configuración del relato cuyo paradigma es la construcción de la trama” [161].

La propuesta de Ricœur gira en torno a la posibilidad de ampliar el modelo de construcción de la trama elaborado a partir de las consideraciones de la *Poética* aristotélica, y complementarlo con un análisis temporal del relato. Este doble objetivo, según declara el propio filósofo francés, permitirá dar cuenta de la función de mediación de la *mimesis*, entre la prefiguración y la refiguración.

A partir del carácter dinámico del *mûthos*, Ricœur señala que tres son las razones por las que la *mimesis* puede revestir este carácter mediador. La primera se vincula con las relaciones recíprocas que se establecen entre los hechos y la historia. La segunda, con la integración de elementos heterogéneos en una trama. La tercera razón de su carácter mediador estriba en los caracteres temporales que definen a la trama.

En torno a la primera de las razones que se esgrimen para justificar la posición de la *mimesis*, es posible señalar como su antecedente directo a la caracterización aristotélica del *mûthos* como un todo [*hólos*]. En la *Poética*, Aristóteles subraya el carácter unitario de la trama, que se deriva, no de la *mimesis* de una sola acción, sino de los vínculos que se

[160] Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 102, [cursiva propia].

[161] Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 130.

establecen entre dichas acciones. Estas relaciones hacen que “si se transpone o se elimina alguna de ellas, el todo se altere y se conmueva” [Poét. 1451 a 32-34].

El carácter mediador de la *mimesis* aparece en este sentido como resultado de la organización interna del *mûthos*. Aun cuando las acciones sean múltiples y variadas, su disposición resulta necesaria para alcanzar la unidad lógica y una verdadera composición. Este movimiento hacia la unidad resulta ser la contraparte de la conversión de dichas acciones múltiples en “algo más” que un acontecimiento singular, en una parte necesaria, sin la cual el todo pierde sentido.

La segunda condición para que pueda atribuirse un carácter mediador a la *mimesis* se vincula estrechamente con la posibilidad que ésta tiene para integrar componentes heterogéneos. En este contexto, las consideraciones de Aristóteles para construir un *mûthos* complejo se convierten nuevamente en la clave a partir de la cual Ricœur afirma el carácter integrador de la *mimesis*, su capacidad *configuradora*, y su articulación con la *mimesis I*.

En *Poética* 1452 a 12-21, Aristóteles distingue las tramas simples de las complejas. Las primeras refieren a aquellas composiciones que se valen exclusivamente del desarrollo de la acción continua y unitaria, sin incluir la peripecia o el reconocimiento. Las tramas complejas, en cambio, incorporan estos elementos para provocar el cambio de la dicha a la desdicha, pero no de manera casual, sino necesaria o verosímilmente.

Para Ricœur, la preferencia aristotélica por las tramas complejas pone en evidencia la amplitud del *mûthos* trágico. De hecho, el filósofo francés afirma que al incluir en la trama los acontecimientos patéticos [*páthos*], la peripecia [*peripéteia*] y el reconocimiento [*anagnórisis*], Aristóteles equipara al *mûthos* con la configuración, con la agrupación de elementos disímiles de una manera integral.

El tercer argumento para predicar la mediación de la *mimesis II* se vincula con los caracteres temporales de la trama. Aun cuando Ricœur advierte que este aspecto no aparece en Aristóteles, en el acto de construcción de la trama cree encontrar una doble dimensión temporal, cronológica y no cronológica, que le permite dar cuenta de este aspecto de la *mimesis*.

La argumentación de Ricœur en este punto se torna reiterativa, en tanto repite las razones esgrimidas para justificar el primer rasgo mediador de la *mimesis*. En este contexto, considera que en el hecho de “tomar juntas” las acciones en una trama, operación equivalente al juicio kantiano, se consigue la unidad de la totalidad temporal [162].

Dicha totalidad resultante se define como la capacidad de la trama de “extraer una configuración de una sucesión”, a partir de la cual el oyente/lector podrá continuar una historia. Esta maniobra expresa una “*síntesis de lo heterogéneo*”, expresión que acuña Ricœur

[162] Ricœur señala que la similitud entre la construcción de la trama y el juicio en I. Kant deriva del hecho de que, en las formulaciones kantianas, el juicio no se define por unir un sujeto y un predicado, sino por colocar una diversidad intuitiva bajo la regla de un concepto. Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 133.

en un intento por no caer en una racionalidad estructural y por preservar en un nivel formal a la inteligibilidad narrativa [163].

La capacidad para seguir una historia constituye, en la perspectiva ricœuriana, “la solución poética de la paradoja distensión-intención”, en la medida en que la sucesión de acontecimientos en una trama exige seguir preguntándose por el “luego” o el “entonces”, por un momento posterior, que pone en evidencia la relación de la acción con un orden temporal externo común al hombre y a la naturaleza [164].

En este mismo sentido, Ricœur señala las implicancias temporales que reviste para la configuración de la trama el reconocimiento de un “punto final”. Es precisamente este punto el que permite captar al relato como una totalidad, ya que desde el fin es posible “aprehender los propios episodios bien conocidos como conduciendo a este fin” [165]. En torno a estas cuestiones surge, según entiende Ricœur, una nueva *cualidad* del tiempo, una alternativa que muestra un sentido inverso de la temporalidad lineal (una *recolección*) y logra recapitular los acontecimientos como las condiciones iniciales necesarias para un curso de acción determinado.

Estos dos aspectos de la temporalidad del relato, puestos en evidencia a partir del análisis de la construcción de la trama, cierran el estudio ricœuriano en torno al carácter mediador de la *mímesis*. A partir de este punto, la argumentación en *Tiempo y Narración I* expone los rasgos complementarios de la *mímesis II* que aseguran la continuidad con la *mímesis III*, como cierre del proceso *prefiguración-configuración-refiguración*.

Sin embargo, me parece oportuno, para cerrar este apartado, traer a este contexto las reflexiones iniciales del segundo volumen de *Tiempo y Narración*, lo que me permitirá considerar las modificaciones que Ricœur efectúa a la noción de construcción de la trama heredada de Aristóteles, central para el segundo momento de la *mímesis*.

Ricœur explicita cuatro operaciones básicas que guían su reaprehensión del concepto aristotélico de *mûthos* y que permiten definir a la *mímesis* como mediadora.

La primera consiste en *ensanchar* la noción de construcción de trama. Con esta ampliación pretende seguir enfatizando la capacidad del *mûthos* aristotélico para “metamorfosearse” sin perder su identidad. Este objetivo es, en efecto, el que el filósofo francés reconoce abiertamente en la recuperación del ternario aristotélico. Pese a ello, y aun cuando Ricœur intenta conservar los rasgos inherentes al *mûthos* trágico, el hecho de extrapolarlo a un ámbito ajeno al que este concepto fue formulado supone, sino una modificación, al menos una reactualización de la noción en términos de un nuevo contexto.

La segunda operación sobre la construcción de la trama consiste en *profundizar* el alcance de la función narrativa. En este sentido, Ricœur extiende la noción de inteligencia narrativa, derivada de la capacidad del *mûthos* aristotélico, cuya expresión más clara es la “*concordancia discordante*” o “*síntesis de lo heterogéneo*”, a una discusión que atañe a la

[163] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 132. En “Acerca de la interpretación” define a la inteligibilidad como el rasgo más fecundo de la trama, en tanto permite mediar entre acontecimientos e historia, nos hace competentes para seguir una historia y conserva el aspecto temporal de la narración. Cf. Ricœur, P., *Del texto a la acción*, p. 17-18. Véase también “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p. 224-225.

[164] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 134.

[165] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 135.

literatura, pero también a la historiografía. Lo que pretende el filósofo francés es confrontar la comprensión narrativa con la racionalidad narratológica. Su posición claramente se inclina por ubicar a la comprensión narrativa en un nivel superior, y a partir de ella propone nuevos modos de explicación, en los que las operaciones de la trama permitan afirmar una dialéctica entre explicación y comprensión, en la que “explicar” sea entendido como la posibilidad de “comprender mejor” [166].

En este punto, podría objetarse una ruptura con el modelo aristotélico, ya que las formulaciones de la *Poética* se encuentran muy lejos de una formulación de un “metagénero narrativo” en el que se incluyan las distintas formas del relato, además del riesgo que parece atravesar a esta categoría, que se vincula con la pérdida de su carácter dinámico.

La tercera pretensión que recorre la lectura ricœuriana del modelo aristotélico de *mûthos* se relaciona con la posibilidad de *enriquecer* la idea de construcción de trama y la de tiempo narrativo. Los dos aspectos de la temporalidad del relato analizados anteriormente son la clave para que Ricœur afirme que de la construcción de la trama pueden derivarse nuevos recursos para expresar la temporalidad, en la medida en que el tiempo en el relato parece desdoblarse en un tiempo vivido y un tiempo narrado. Claramente esta posibilidad se extiende más allá de las formulaciones de Aristóteles, quien en su obra se preocupa por resaltar sólo el aspecto lógico en la elaboración de *mûthos*, dejando de lado el aspecto cronológico. La ausencia de una preocupación explícita por el carácter temporal de la trama en la *Poética* se convierte en el puntapié inicial para la reflexión ricœuriana.

La última maniobra en torno a la noción de construcción de trama consiste en *abrir* hacia el exterior esta idea y la de su temporalidad inherente. Con ello, Ricœur pretende señalar el camino que existe y se proyecta fuera de la obra. El mundo de la obra (*mimesis II*) alcanza verdadero significado en el mundo del lector (*mimesis III*), un mundo que es refigurado con los aportes y reflexiones que surgen de la recepción de una obra, sea ésta literaria o histórica. La innovación de Ricœur en este punto estriba en continuar un camino que apenas fue señalado en la *Poética*, en particular con la noción de *kátharsis* y la finalidad de la tragedia, pero que no encuentra en la obra del estagirita un desarrollo fecundo.

§12. Hacia una estética de la recepción. Sobre los efectos de la *kátharsis* en el espectador-lector

El último momento de la *mimesis* aparece con la consideración acerca del rol que la dialéctica *sedimentación-innovación*, con la que Ricœur cierra su reflexión sobre el momento configurador de la *mimesis*, adquiere en el círculo narración-temporalidad. En tal sentido, para el filósofo francés estos dos elementos inherentes al concepto de *tradición* resultan sumamente importantes para comprender la transmisión de las obras literarias e históricas. La hipótesis que guía su lectura es que la *tradición* constituye un proceso de

[166] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración II*, p. 379. Un análisis pormenorizado de esta cuestión se desarrolla en el artículo “Explicar y comprender”, compilado en *Del texto a la acción*, pp. 149-168.

innovación constante capaz de reactivarse gracias al retorno a los momentos de creación [167].

Esta situación inicial plantea la cuestión acerca de cómo deben entenderse, en este tercer momento de la *mimesis*, los aportes de la *Poética* aristotélica. El filósofo francés reconoce en este punto, que resultan más atinentes las consideraciones de la *Retórica* que las de la *Poética*, en la medida en que, en la primera de las obras citadas, Aristóteles manifiesta una expresa preocupación por el auditorio y por las implicancias que las obras tienen para sus conductas [*Ret.* 1355 a 19-1355 b 8].

Así, mientras la *Retórica* aparece como un tratado cuya preocupación central es la elocuencia, la persuasión del público, la *Poética*, en cambio, se ocupa de esclarecer los criterios para la composición de buenos poemas. Poesía y elocuencia, afirma Ricœur, designan dos universos de discursos distintos, con funciones claramente diferenciadas [168].

¿Por qué, entonces, insistir con el vínculo entre la *Poética* y la *mimesis III*? Porque algunos pasajes de la obra aristotélica, en particular aquellos dedicados a esclarecer la finalidad de la tragedia, permiten extraer consecuencias relevantes para un proceso que encuentra su cumplimiento en los lectores/oyentes.

El objetivo en torno al cual se articulan los aportes de la *Poética* y las innovaciones ricœurianas consiste en mostrar una intersección entre el mundo de la obra y el mundo del lector, las implicancias que uno y otro ejercen recíprocamente, el entrecruzamiento “del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica” [169].

La propuesta de Ricœur sobre las implicancias del texto para la vida se inscribe en un contexto más general y en una discusión que, a mediados del siglo XX, comienza a cobrar mayor relevancia y que da origen a una “*estética de la recepción*” [170].

Las cuestiones inherentes a la recepción de las obras artísticas ha sido una preocupación constante en los distintos momentos de la historia cultural de occidente. Desde una estética como la platónica, que reflexiona sobre los *efectos* ético-políticos que determinadas formas del arte tienen sobre la *polis*, hasta aquellas que conciben al arte como contemplación y a la recepción como eminentemente *pasiva*; o aquellas que excluyen toda posibilidad de que el arte tenga alguna *finalidad práctica*, hay un largo camino, en el que las propuestas de H. R. Jauss y W. Iser se alzan como referentes para una nueva concepción estética [171].

[167] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 136.

[168] Cf. Ricœur, P., *La Metáfora Viva*, p. 21. El vínculo entre estos dos tratados, sus áreas del conocimiento y sus funciones ocupan gran parte del estudio ricœuriano en esta obra, ya que permiten dar cuenta de una intersección entre el mundo político y el mundo poético a partir de la metáfora.

[169] Cf. Ricœur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 140.

[170] Para un estudio detallado de la cuestión véase R. Sánchez Ortiz de Urbina, “La recepción de la obra de arte” en Bozal, V., (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La balsa de Medusa-Visor, 1999, Vol. II, pp. 213-228.

[171] La conferencia “La historia de la literatura como desafío a la ciencia de la literatura” se considera el manifiesto con el que Jauss inicia una nueva tendencia teórica. El mismo sentido adquiere la lección de

Estos dos autores se reconocen como los iniciadores formales, ya que se cuenta con antecedentes a principios del siglo XX, del movimiento conocido como “estética de la recepción” y que viene a dar cuenta de un cambio de paradigma en la teoría literaria a mediados de los años 60.

Los aportes teóricos de H. R. Jauss y de W. Iser marcan líneas diferenciadas dentro de la estética. La propuesta de Iser recupera la fenomenología de Ingarden y se erige como una estética de la *negatividad*. Los postulados centrales de esta teoría señalan el corte entre el texto y su origen, cortes que representan una reacción en contra de la realidad que exige del lector una posición activa, en tanto deberá construir una experiencia de la realidad a partir de la *negatividad* de la obra, de su indeterminación.

La propuesta de Jauss, por su parte, recupera la filosofía de H. G. Gadamer, aporte fundamental para la postulación de una estética *hermenéutica*. Basado en los conceptos de dicho pensador, Jauss propone que la recepción de la obra de arte comporta dos momentos básicos. El primero, incluye el efecto producido por la obra de arte; el segundo, el modo en que el público lo recibe. Este segundo momento, requiere de un sujeto activo, de un lector que “concretice” el sentido de la obra de arte. Al mismo tiempo, la obra aparece como condición de posibilidad para la creación de nuevas realidades, para la ampliación de horizontes de la experiencia. Según Jauss, lo que se pone en evidencia es la dialéctica entre la obra y quien la recibe, un círculo hermenéutico de preguntas y respuestas que articula la historia con la estética, el arte con la sociedad y obliga a que las obras actualicen constantemente su valor estético.

Teniendo en cuenta estas breves consideraciones sobre la *estética de la recepción*, la propuesta de la *mimesis III*, en la perspectiva ricœuriana, aparece en una línea de discusión que enfatiza al acto de la lectura como la posibilidad para reconfigurar la experiencia.

Para Ricœur, apropiarse de un texto sólo es posible si se instala una distancia que hace posible la comprensión y que revela delante de la obra un mundo. De esta manera, la obra muestra la posibilidad de una nueva realidad, pero no como algo que subyace al texto, sino que se trata de un mundo que la obra despliega ante el lector.

Es aquí cuando se expresa la capacidad del texto, de la obra, de constituir la propia subjetividad de quien la recibe. En este sentido, Ricœur afirma que “de la misma manera que el mundo del texto sólo es real porque es ficticio, es necesario decir que la subjetividad del lector sólo aparece cuando se la pone en suspenso, cuando es irrealizada, potencializada, del mismo modo que el mundo mismo que el texto despliega” [172].

La recuperación de la *Poética* de Aristóteles, en este contexto, expresa la capacidad de la obra de “generar” placer, de “enseñar” universales y de “purgar” emociones, en suma, de proyectar nuevas experiencias que permitan la refiguración de la acción puesta en obra. La *mimesis III* y su vínculo con la obra del estagirita señalan, según entiende Ricœur, la incapacidad de las obras de cerrarse en sí mismas. En tal sentido, el par *mimesis-mûthos* sólo cobra verdadero significado en el momento en el que de binomio se convierte en ternario, *i.e.*, cuando se incorpora el mundo de quien recibe la obra. Este es el

1968 con la que Iser inaugura sus clases en la Universidad de Constanza, “la estructura apelativa de los textos”. Cf. Sánchez Ortiz de Urbina, R., “La recepción de la obra de arte”, p. 219.

[172] Ricœur, P., “La función hermenéutica del distanciamiento” en *Del texto a la acción*, p. 109.

fundamento de la inclusión de la *Poética* en el tercer momento de la teoría de la triple *mimesis*.

Para Ricoeur, la *Poética* expresa en sus conceptos centrales dinamismo: la *mimesis* es una actividad; el *mûthos* una operación de ordenar acontecimientos; la *kátharsis* produce liberación. Dinamismo que sólo se completa cuando desde el interior se establece un vínculo con lo exterior ^[173].

Cuando en *Poética* 1449 b 27, Aristóteles define a la función propia de la tragedia, su *érgon*, como la purificación [*kátharsis*] de pasiones, de compasión y temor, establece una relación entre la *mimesis* de la acción realizada en el *mûthos* trágico y el mundo práctico del espectador. Se descubre, según Ricoeur, en ninguna parte mejor que aquí, la flexión de la obra al espectador.

Pero para que sea posible dicha purificación, el *mûthos* debe configurar previamente esos sentimientos en la trama. En otras palabras, para que el espectador de la obra pueda desarrollar una posición activa es preciso que la obra genere las condiciones. Con ello, y aunque Aristóteles no lo exponga ampliamente en su obra, se comprende a la *mimesis* como un proceso dinámico en el que cada uno de los momentos exige del anterior, como una operación que hace posible un nuevo horizonte a partir de la acción *refigurada*, un mundo resignificado sobre la base de una acción previamente *prefigurada* y *configurada*.

^[173] Cf. Ricoeur, P., *Tiempo y Narración I*, pp. 107-108.

La dialéctica de la *mimesis* o sobre nuevas claves para aproximarnos a nuestro pasado

§13. Consideraciones finales sobre los usos de la *mimesis* aristotélica en problemáticas contemporáneas

A partir de la dilucidación de las dimensiones implicadas en la noción de *mimesis* aristotélica, en este trabajo he pretendido señalar su alcance ontológico, gnoseológico, ético y estético, y al mismo tiempo examinar la recuperación que efectúa Paul Ricœur para extrapolar la noción de *mimesis* al contexto de una discusión filosófica e histórica contemporánea.

La *mimesis* ha sido considerada a lo largo de los siglos como uno de los pilares fundamentales en los que se asienta el pensamiento filosófico clásico del arte, representado principalmente por las formulaciones de Platón y Aristóteles. Desde esta perspectiva clásica, la *mimesis* se constituye como el rasgo definitorio de la actividad artística. A pesar de la coincidencia nominal, las implicaciones de dicha noción no resultan equivalentes para ambos filósofos. En este sentido, creo haber puesto de manifiesto, en contraposición a muchas historias de la estética, que lejos de constituir una misma opción para caracterizar al arte, la *mimesis* aristotélica se erige como una formulación original que merece ser analizada en todos sus aspectos.

Para poder dar cuenta de esta originalidad, he insistido en que es preciso atender a las relaciones entre las tesis sostenidas en la *Poética* y otras establecidas en obras centrales del *corpus* aristotélico, tales como la *Física*, la *Metafísica* y la *Ética Nicomáquea*. Esta lectura integral permite echar luz sobre el carácter complejo de la *Poética*, así como resolver algunos de los problemas que justificaban las críticas de que fue objeto por parte de la interpretación tradicional. Así, contra las lecturas que señalan su inconsistencia interna y en relación al resto del *corpus*, la *Poética* aparece como una obra que demanda una interpretación a partir de los núcleos teóricos más importantes de la filosofía aristotélica. La obra constituye una filosofía de la *poiesis*, un estudio sobre el *hacer* poético que recupera el carácter activo e intelectual del arte. Por este motivo, considero que no puede analizarse aisladamente, pues se corre el riesgo de perder de vista las conexiones que la teoría estética mantiene con la ontología, gnoseología y ética aristotélicas.

Respecto a esto, la vinculación con la *Metafísica* y la *Física* resulta central a la hora de establecer las dimensiones ontológicas y gnoseológicas de las producciones artísticas. En efecto, uno de los rasgos principales de la *mimesis* consiste en presentar una forma de producción cuya causa debe ubicarse en un agente externo a la obra de arte, en el artista. A mi entender, la novedad del planteo aristotélico reside en la ruptura explícita que manifiesta con respecto a su maestro, ruptura que deviene crucial si se tiene en cuenta el carácter pasivo que Platón adjudica a los artistas al limitar su tarea a la mera reproducción de entidades sensibles. Desde la perspectiva del estagirita, es el artista quien tiene en su poder la *decisión ontológica* de dar origen a una nueva realidad, en quien reside la posibilidad de *crear*, en el sentido más propio del término.

Asimismo, las obras de arte son por definición contingentes, rasgo que deriva, por un lado, de la ausencia de un principio de movimiento inherente, y por otro, de los materiales con los que son ejecutadas. Los *mimémata* requieren de un trabajo preciso del artista para que puedan *ser*. Para ello, la labor del artista se vale de la naturaleza, y

establece una deuda con lo natural, pero en un aspecto diferente al que tradicionalmente se ha señalado. El análisis de algunos pasajes relevantes de la *Física* permite concluir que la naturaleza ofrece al artista un modelo al que no se somete, un punto de referencia para su actividad.

Afirmar que el arte imita a la naturaleza, entonces, no debe ser entendido como un mandato que implique la duplicación de los objetos naturales, sino, por el contrario, como una clave para que el arte y el artista encuentren un lugar que no será otro que el ámbito de la producción guiada por una estructura teleológica. La *mimesis* aparece, en este contexto, como una *mimesis* teleológica, una *mimesis* que persigue explícitamente una finalidad, un *érgon* propio y que permite, al mismo tiempo, considerar al arte como una actividad complementaria y superadora de lo natural.

Al respecto, he señalado que las lecturas que creen encontrar en los pasajes de la *Física* el argumento para fundamentar una continuidad entre la *mimesis* aristotélica y la *mimesis* platónica resultan poco fieles al pensamiento del estagirita. En oposición a ello, los pasajes de la *Física*, interpretados a la luz de las consideraciones de la *Poética*, muestran el carácter complejo de esta última obra y la necesidad de interpretar la *mimesis* desde una perspectiva más amplia.

Tal interpretación encuentra apoyo en las formulaciones de la *Metafísica*, donde Aristóteles sitúa al arte como un grado de conocimiento que presenta rasgos comunes con la ciencia, estrechamente ligados con el conocimiento de las causas y su vinculación con los universales. A partir de éstos, el arte adquiere un estatuto diferente, logra la condición de un objeto susceptible de ser abordado científicamente, aunque de manera limitada. Dicha limitación se origina en las mismas producciones artísticas, que revisten un carácter concreto derivado, por un lado, de la experiencia en la que se basan y, por otro, de ser objetos propios del ámbito del devenir.

Aparece aquí otro rasgo que es importante subrayar en la formulación aristotélica de *mimesis* y que se vincula estrechamente con los productos que resultan de la actividad artística. A partir del análisis de las peculiaridades que adquieren los *mimémata* he podido señalar varios aspectos en los que la propuesta de Aristóteles se torna novedosa respecto a sus predecesores y cuya consideración validan su actualidad. Uno de dichos aspectos reside en la interpretación del *mímema* como una realidad que debe ser juzgada por sus propias cualidades. Nuevamente, en el diálogo que Aristóteles mantiene con su maestro, he mostrado otro argumento que marca una ruptura entre el pensamiento platónico y el del estagirita. De esta manera, si bien no es posible desconocer la estrecha vinculación entre las obras de arte y la naturaleza, la formulación aristotélica de *mimesis* invita a considerar las obras de arte como entidades más complejas que no se reducen a una copia o un icono de lo dado en la naturaleza. Por el contrario, el *mímema* excede lo natural, se eleva por encima de este fundamento y se establece como una nueva realidad sin carácter referencial. Así, mientras la *mimesis* en la acepción platónica se limita a reproducir obras que se valoran a partir de las semejanzas con un original que las precede, el arte que se obtiene de la *mimesis* aristotélica es un arte autónomo, que insta una nueva dimensión, la de la ficción, y demanda ser juzgado con criterios estéticos, que acentúan el aspecto creativo de los *mimémata*.

Esta posibilidad surge del tratamiento de las acciones humanas que Aristóteles propone en la *Poética*. En tal sentido, la lectura que realicé de la *mimesis* pretende recuperar la dimensión ética que ha sido soslayada por la tradición, principalmente por aquellas interpretaciones que creen encontrar la originalidad de Aristóteles en una ruptura de los alcances éticos de la *mimesis* como reacción polémica frente a la tesis de su maestro. Por el contrario, considero que el propio objeto de la *mimesis* reviste a la actividad artística de un carácter ético que no es posible abandonar, y que la propuesta del estagirita debe ser entendida como una propuesta de abandonar aquellos criterios que juzgan a las obras de arte desde una perspectiva axiológica, y no como una invitación a descuidar las implicancias éticas que se derivan de la actividad artística.

Al establecer como objeto de la producción artística a la *mimesis práxeos*, a la acción humana, las formulaciones de la *Poética* pueden ser entendidas en relación estrecha con los Tratados Éticos de Aristóteles, anunciando con este vínculo una relación entre el ámbito de la moral y el ámbito del arte. Esta intersección resulta importante en la medida en que permite ver con claridad de qué manera el pensamiento aristotélico anticipa una de las relaciones que deviene central para la estética moderna.

En este sentido, he intentado mostrar que la noción de *mimesis* denota una dimensión ética importante en los distintos “momentos” del arte, cuya recuperación permite reevaluar los aportes de la *Poética* para la discusión contemporánea. En efecto, cuando el artista se dispone a crear una obra de arte lo hace a partir de acciones que son valoradas necesariamente desde una perspectiva ética. Esto supone en el origen mismo de la obra un posicionamiento por parte del artista y un carácter peculiar para el *mímema* resultante de dicha operación. Para Aristóteles, las obras se distinguen según las acciones que se eligen para su composición. La tragedia, género a partir del que Aristóteles traza los lineamientos centrales de la *mimesis*, es considerada superior por las acciones que constituyen su trama y por su finalidad que no es otra que la de mostrar a los hombres como “mejores” de lo que son. En esta tarea, el peso de la decisión recae en el artista, en la medida en que debe optar por acciones nobles o de un estatuto moral inferior, con lo cual determina el carácter mismo de la obra.

Así, Aristóteles ofrece tres modalidades para la creación a partir de las acciones humanas, distinguiendo entre aquellos que toman las cosas como son, de los que prefieren las cosas como eran o los que optan por las cosas como deberían ser. Si bien no hay un posicionamiento explícito al respecto por parte de Aristóteles, ya que las tres modalidades son consideradas válidas, distintos pasajes de la *Poética* me permitieron dar cuenta de una preferencia y una valoración superior de aquellos artistas que adoptan una perspectiva normativa en su creación. Considero que sólo en aquellas obras en que esta modalidad “ética” se encuentre presente la creación adquiere pleno desarrollo.

Esta dimensión ética de la *mimesis* se refleja también en el contenido mismo de las acciones que componen la obra. La conjunción de *hamartía*, *páthos*, *anagnórisis* y *peripéteia*, como elementos básicos de la tragedia, revisten a la obra de una condición superior. Dicha cualidad se manifiesta en el papel que desempeña la *hamartía* en la propia estructura de la tragedia. El error es la clave para que la tragedia desarrolle su función y permita al auditorio reflexionar sobre el poder del hombre y la responsabilidad que exigen sus acciones.

Esta condición sólo es posible de alcanzar si la trama ha sido bien elaborada por el artista. En tal sentido, he propuesto analizar dicha construcción teniendo presente dos sentidos del *mûthos* que, a mi entender, permiten afirmar la originalidad de la propuesta aristotélica. Hablar de trama a partir de la *Poética* es hablar de una composición guiada por ciertas normas. Aristóteles establece a la verosimilitud y a la necesidad como criterios lógicos que permitan establecer una inteligibilidad, una causalidad propia en la obra. Se abre a partir de ello un juego que denominé dialéctica de la *mímesis* en el cual se funda la posibilidad de extender el conocimiento derivado de las obras más allá de la esfera del arte. De esta manera, la interrelación entre universales y particulares, posible sólo a partir de una composición guiada por criterios lógicos, ubica al arte como una fuente de conocimientos válidos para la vida humana.

Las implicancias que considero inherentes a la noción de *mímesis* aristotélica, y en particular su dimensión ética, posibilitan que esta formulación proveniente del ámbito de la estética pueda ser incorporada al debate contemporáneo y extrapolada a otros ámbitos. En tal sentido, el aporte de la noción de *mímesis*, en este nuevo contexto, reside la posibilidad de articular al mismo nivel una teoría de la historia, una teoría de la acción y una teoría de la temporalidad humana.

En este escenario se inscribe la propuesta teórica de Paul Ricoeur y la recuperación que efectúa de los conceptos centrales de la *Poética*. Pese a que su objetivo de apropiación de la antigüedad permite evaluar su pensamiento de una manera positiva, en tanto promueve un diálogo constante entre la filosofía y la historia de la filosofía, un análisis minucioso de su teoría de la triple *mímesis* me ha permitido dar cuenta de que algunos aspectos relevantes de los conceptos aristotélicos reciben un tratamiento tangencial en la interpretación del filósofo francés.

Particularmente, me he detenido en el análisis de las decisiones y estrategias de reaprehensión que el propio Ricoeur explicita. Con ello he podido mostrar que su lectura, aun cuando pretenda una exégesis de las formulaciones aristotélicas de la *Poética*, incurre por momentos en contradicciones y en omisiones que ubican su interpretación *más allá* del sentido original de los términos del ternario *mímesis-mûthos-kátharsis* que procura recuperar.

Sobre el uso del concepto de *mímesis*, en particular, y teniendo en cuenta el contexto de discusión al que se extrapola esta noción, he intentado exponer de qué manera el filósofo francés oscila en su interpretación y comete los mismos errores que denuncia en su obra. Si bien en su lectura, Ricoeur da cuenta del carácter innovador de la propuesta aristotélica en torno a la *mímesis*, su identificación con la “imitación o representación de acciones” no logra cubrir todas las implicancias que la noción presenta en su formulación original. En tal sentido, considero que la teoría de la triple *mímesis* parte de una visión parcial de las múltiples dimensiones que atraviesan al concepto de Aristóteles.

Ante este panorama, surge la pregunta acerca de si estas omisiones por parte de Ricoeur constituyen un problema o si sólo deben considerarse como parte de una reformulación que conserva los rasgos más superficiales de la noción de *mímesis* aristotélica. De esta manera, si bien es preciso reconocer que la propuesta de Ricoeur constituye un ejercicio filosófico de lo más fecundo, en tanto da lugar a la reflexión en torno a la vigencia y el aporte que ciertas formulaciones consideradas clásicas pueden realizar a la discusión de

temas contemporáneos, su apropiación de la *Poética* excede y modifica el significado original de los conceptos aristotélicos.

A mi juicio, la formulación de una triple *mimesis* en *Tiempo y Narración I* resultaría más eficaz y útil para una teoría de la historia preocupada por los problemas de representación del pasado si las dimensiones éticas, estéticas, ontológicas y gnoseológicas que subyacen en la *mimesis* aristotélica son consideradas en su justa magnitud. Esta tarea supone un reposicionamiento de aquellos ocupados de dar cuenta del pasado, en tanto su tarea no se limitaría a reexponer o representar lo sucedido sino a *construir* un relato en el que las acciones susciten el pensamiento y la participación activa de aquellos hacia los que se dirige el discurso historiográfico.

En suma, creo que el mayor aporte de la *mimesis* aristotélica, para la reflexión actual en el ámbito de la filosofía de la historia, consiste en mostrar otra forma posible de presentar y articular las acciones humanas en un relato. Una forma que no doblegue la realidad, sino que la construya dialécticamente a cada paso, en cada obra. El poema de Borges ilumina esta posibilidad del arte, nos invita a pensarlo como un *espejo* que nos devuelve nuestra propia cara, pero a la vez como un *río* interminable que pasa y queda, pero que es otro. La *mimesis* entraña esa posibilidad de ser otro, de crear una realidad independiente, de suscitar la reflexión que nos permita pensar en nuestra propia condición humana. Será necesario, entonces, seguir el consejo de Ricœur y devolverle al arte, y por qué no a la historia, la posibilidad de inventar, en su doble sentido etimológico de *descubrir* y *crear*.

Bibliografía

Aristóteles, *Poética*

Ediciones, Comentarios y traducciones

1. Cappelletti, A., *Aristóteles. Poética*, Introducción, traducción del griego y notas, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.
2. García Bacca, J. D., *Aristóteles. Poética*, versión directa del griego, introducción y notas, México, UNAM, 1946.
3. Goya y Muniain, J., *Aristóteles, El Arte Poética*, traducción directa del griego, prólogo y notas, Bs. As., Espasa Calpe, 1948.
4. Halliwell, S., *The Poetics of Aristotle*, translation and commentary, London, Duckworth, 1987.
5. Janko, R., *Aristotle. Poetics I, with the Tractatus Coislinianus, a hypothetical reconstruction of Poetics II, the fragments of the On Poets*, translated with notes, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1997.
6. López Eire, A., *Aristóteles. Poética*, prólogo, traducción, y notas, Madrid, Istmo, 2002.
7. Lucas, D.W., *Aristotle, Poetics*, introduction, commentary and appendixes, Clarendon Press, Oxford, 1968.
8. Schlesinger, E., *Aristóteles, Poética*, traducción y notas. Nota preliminar de José María Estrada, Bs.As., Barlovento editora, 1977.
9. Sinnott, E., *Aristóteles, Poética*, traducción, notas e introducción, Bs. As., Colihue, 2004.

Aristóteles, otras obras consultadas:

1. *Acerca del Alma*, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Barcelona, Planeta De Agostini, 1998.
2. *De L' Ame*, traduction nouvelle et notes par J. Tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1969.
3. *Del sentido y lo sensible y De la memoria y el Recuerdo*, traducción del griego y prólogo de Francisco Samaranch, Bs. As., Aguilar, 1962.
4. *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, introducción de Emilio Lledó Iñigo, traducción y notas de Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 2000
5. *Física I-II*. Traducción, introducción y comentario de Marcelo Boeri. Bs. As., Biblos, 1993.
6. *Metafísica*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1970, Vol. I. y II.
7. *Metafísica*, traducción directa del griego, introducción exposiciones sistemáticas e índices de Hernán Zucchi, Bs. As., Sudamericana, 2000.
8. *Protréptico*, traducción, notas y comentarios por Alberto Buela, Bs. As., Cultura et Labor, 1993.

9. *Retórica*, Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1994.
10. *Tratados de Lógica (Órganon) I: Categorías, Tópicos, Sobre las refutaciones sofistas*, introducciones, traducciones y notas de Miguel Candel San Martín, Madrid, Gredos, 1982.

Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I:*

1. *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Vol. I, traducción de A. Neira, México, Siglo XXI, 1995. [Versión original: *Temps et récit I: l'histoire et le récit*, Paris, Seuil, 1985]

Paul Ricoeur, otras obras consultadas:

1. *Del texto a la acción*, Bs. As., FCE, 2001. [1986].
2. *Historia y Narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.
3. *La memoria, la historia y el olvido*, Bs. As., FCE, 2004. [Versión original: *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000].
4. *La metáfora viva*, traducción de Graziella Baravalle, Bs. As., Ediciones Magápolis, 1977. [Versión original: *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975].
5. *Sí mismo como otro*, traducción de A. Neira, Madrid, Siglo XXI, 1996, [Versión original: *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990].
6. *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Vol. II, traducción de A. Neira, México, Siglo XXI, 1998. [Versión original: *Temps et récit II: la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984].
7. *Tiempo y Narración. El tiempo narrado*, Vol. III, traducción de A. Neira, México, Siglo XXI, 1996. [Versión original: *Temps et récit III: le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985].
8. “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles” en Cassin, B., *Nuestros griegos y sus modernos*, pp. 219-230.

Diccionarios y Léxicos

1. Bonitz, H., *Index Aristotelicus*, Graz, Akademische Druck–U. Verlagsanstalt, 1955. [1870].
2. Camarero, A, *Vocabulario elemental de la Cultura Clásica Griega*, Ba. Bca., U.N.Sur, 1975.
3. Liddell, H.G., Scott, R., Jones, H.S., *Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1996. [1843].
4. Radice, R. (ed.), *Lexicon III Aristoteles*, Milano, Biblia, 2005.

Ediciones digitales

1. Edición *on line* trilingüe de la *Poética*: griego (Kassel)/ latín (Didot)/ alemán (C. Walz) en http://www.gottwein.de/Grie/gr_textstart.htm
2. Página Web del *Perseus Project*: www.perseus.tufts.edu
3. *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG), versión electrónica (CD-ROM)

Bibliografía Complementaria

1. Aspe Armella, V., *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, México, F.C.E., 1993.
2. Auerbach, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 2002. [1942].
3. Baldry, H.C., "The interpretation of 'Poetics' ch, IX" en *Phronesis*, Año 2, Vol 1, 1957, pp. 41-45.
4. Barbero, S., *La noción de mimesis en Aristóteles*, Córdoba, Ediciones del Copista, 2004.
5. Barnes, J., "La Poética de Aristóteles", en AA.VV., *Lecturas sobre Platón y Aristóteles VI*, Bs. As., UBA, 2003.
6. Barrio Gutierrez, J., "Elogio de Helena", en *Gorgias. Fragmentos y Testimonios*, introducción, traducción y notas, Bs. As., Aguilar, 1966, pp. 84-91.
7. Bayer, R., *Historia de la Estética*, traducción de Jas Reuter, México, FCE, 2003.
8. Beardsley, M. y Hospers, J., *Estética: Historia y Fundamentos*, traducción de Román de la Calle, Madrid, Cátedra, 1980.
9. Berti, E., *Guida ad Aristotele*, Bari, editori Laterza, 1997.
10. Bobes, C.; Baamonde, G.; Cueto, M, *Historia de la Teoría Literaria. Vol. I: La antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995.
11. Bosanquet, B., *Historia de la Estética*, traducción y apéndice de José Rovira Armengol, Bs. As., Nova, 1949.
12. Bozal, V., (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La balsa de Medusa-Visor, 1999, Vol. II.
13. Bynum, T. W., "Una nueva consideración de la teoría aristotélica de la percepción", en AA.VV., *Lecturas sobre Platón y Aristóteles VII*, Bs. As., OPFyL, 2004, pp. 5-22.
14. Cappelletti, A., "Kátharsis trágica y *noûs poietikós* en Aristóteles" en *Revista Venezolana de Filosofía*, N° 25, 1989, pp. 47-58.
15. Cappelletti, A., "Memoria y reminiscencia en Aristóteles" en *Revista Venezolana de Filosofía*, N° 22, 1986, pp. 69-129.
16. Cassin, B. (Comp), *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, traducción Irene Agoff, Bs. As., Manantial, 1994.
17. Castro, S., "En defensa del cognitivismo en el arte" en *Revista de Filosofía*, Vol. 30, N° 1, 2005, pp. 147-164.
18. Cilliers-Theron, L., "The Bipartite/Tripartite Object of Imitation in Aristotle's 'Poetics' c. 2" en *Mnemosyne*, ser.4, Vol. 42, fascículo 3/4, 1989, pp. 476-478.
19. Cleary, J. J. "Poesía y Paideia en *República* de Platón" conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Traducción a cargo de María Soledad Basile, inédito.
20. Danto, A. C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Bs. As., Paidós, 2004.
21. Di Camillo, S. G., "El problema del *status* ontológico del universal en Aristóteles" en *Actas del XI Congreso Nacional de Filosofía (AFRA)*, Universidad Nacional de Salta, Salta, 2001

22. Düring, I., *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, México, UNAM, 1990.
23. Eco, U., “De Aristóteles a Poe”, en Cassin, B. (Comp), *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, traducción Irene Agoff, Bs. As., Manantial, 1994, pp. 205-218.
24. Enaudeau, C., *La paradoja de la representación*, traducción de Jorge Piatigorsky, Bs. As., Paidós, 1999.
25. Fraile, G., *Historia de la Filosofía I. Grecia y Roma*, Madrid, B.A.C., 1982.
26. Freud, S., “El ‘block’ maravilloso” en *Obras Completas*, Tomo III: 1916-1938 [1945], traducción directa del alemán por Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2808-2811.
27. Gadamer, H.- G., *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1986.
28. Garcia Berrio, A., Hernandez Fernandez, T., *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis, 1990.
29. Guthrie, W.K.C., *Los filósofos griegos. De Tales a Aristóteles*, traducción de Florentino Torner, México, F.C.E., 1977.
30. Hadot, P., *¿Qué es la filosofía antigua?*, traducción de Eliane Cazenave, México, F.C.E., 1998.
31. Halliwell, S., “Aristotelian Mimesis Reevaluated” en *Journal of the History of Philosophy*, Año 28, Vol. 4 , 1990, pp. 487-510.
32. Halliwell, S., *The Aesthetics of Mimesis. Ancient texts and modern problems*, Princeton University Press, Princeton, 2002.
33. Heath, M., “The Universality of Poetry in Aristotle’s *Poetics*”, en Gerson, Lloyd (ed.), *Aristotle’s Critical Assessments*, vol. IV, London, Routledge, 1999, pp. 356-373.
34. Heidegger, M., *Arte y poesía: El origen de la obra de arte y Hölderlin y la esencia de la poesía*. Traducción y prólogo de Samuel Ramos, México, FCE, 1978.
35. Hofstadter, A., Kuhns, R. (ed.), *Philosophies of Art and Beauty. Selected Reading in aesthetics. From Plato to Heidegger*, New York, The Modern Library, 1964, pp. 78-83.
36. Jaeger, W., *Aristóteles, Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, versión de José Gaos, México, FCE, 1947.
37. Lomba Fuentes, J., *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, Anthropos, 1989.
38. López Farjeat, L. X., *Teorías aristotélicas del discurso*, Pamplona, Eunsa, 2002.
39. Louis, P., “Le mot ‘istoria’ chez Aristote” en *Revue de philologie, de littérature et d’histoire anciennes*, ser. 3, 29, cap.81, 1955, pp. 39-44.
40. Martínez Sánchez, A., “Invención y realidad. La noción de *mimesis* como imitación creadora en Paul Ricœur” en *Diánoia*, Vol LI, N° 57, noviembre 2006, pp. 131-166.
41. Mié, F., *Lenguaje, Conocimiento y realidad en la teoría de las ideas de Platón. Investigaciones sobre los diálogos medios*, Córdoba, El copista, 2004.
42. Mondolfo, R., *El genio helénico. Formación y caracteres*, Bs. As. Columba, 1960

43. Montanelli, I., *Historia de los griegos. La vida cotidiana en la antigua Grecia*, traducción de Domingo Pruna, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1998.
44. Moreau, J., *Aristóteles y su escuela*, Bs. As., Eudeba, 1972.
45. Mudrovcic, M. I., *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en Filosofía de la Historia*, Madrid, Akal, 2005.
46. Mudrovcic, M. I., “El debate en torno a la representación de acontecimientos límite del pasado reciente: alcances del testimonio como fuente”, *Diánoia*, Vol. LII, N° 59, noviembre de 2007, pp. 127-150.
47. Muñoz, E., “Poner ante los ojos (*Poética* 1455 a 22-35)” en *Alcances. Revista de estudiantes de Filosofía*, Vol. 1, N° 1, 2005, pp. 91-99.
48. Nancy, J.-L., *La representación prohibida*, Bs. As., Amorrortu, 2006.
49. Paglialunga, E., “Mímesis, emoción y placer” en Cabrero, M.C., Garelli, M., Iglesias, N. (Coords) *Arva Veritatem. Trabajos en homenaje a Antonio Camarero*, Universidad Nacional del sur, Bahía Blanca, 2002, pp. 71-82.
50. Platón, *República*, traducción de Antonio Camarero, estudio preliminar y notas de Luis Farré, Bs. As., Eudeba, 1998.
51. Prunes, A. J., *Tres cuestiones en Poética de Aristóteles*, Bs. As., Biblos, 1986.
52. Repetto, A. D., *Breve historia de la estética*, Bs. As., Plus Ultra, 1973.
53. Ross, W.D., *Aristóteles*, traducción de Diego Pró, Bs. As., Editorial Sudamericana, 1957.
54. Santa Cruz, M. I., Marcos, G. E., Di Camillo, S. (Comp.), *Diálogo con los griegos: Estudios sobre Platón, Aristóteles y Plotino*, Bs. As., Colihue, 2004.
55. Simpson, P., “Aristotle on Poetry and Imitation” en *Hermes*, 116, 1988, pp. 279-291.
56. Somville, P., “Poética” en Brunschwig, J., Lloyd, G. (Comp.), *El saber griego. Diccionario crítico*, traducción y adaptación de Marie-Pierre Bouyssou y Marcos García Quintela, Madrid, Akal, 2000, pp. 345-353.
57. Suñol, V., *Aprendizaje y placer mimético en la Poética de Aristóteles*, FAHCE, UNLP, 2004, en <http://www.sedici.unlp.edu.ar>
58. Vernant, J.-P., Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Madrid, Taurus, 1987
59. Wieland, W., *La razón y su praxis. Cuatro ensayos filosóficos*, Bs. As., Biblos, 1996.
60. Will, F., “Aristotle and the Source of the Art-work”, en *Phronesis*, Vol. 5, N° 2, 1960, pp. 152-168.