

## Nuevos sentidos de μίμησις en la *Poética* de Aristóteles

Virginia Aspe  
Universidad Panamericana

### Introducción

En esta investigación nos proponemos rastrear textos aristotélicos externos e internos a la *Poética*<sup>1</sup>, que nos permitan rebasar la actual interpretación cognitivista del concepto μίμησις. Nos preocupa su reducción pues nos parece que Aristóteles considera la μίμησις en la *Poética* no sólo como simulación<sup>2</sup> o esquematización representativa<sup>3</sup> -es decir como una operación cognoscitiva- sino como capacidad natural de producir y generar imágenes a partir de un modelo y para instaurar nuevos tipos y modelos. La traducción que más se acerca a la que queremos rescatar es la de García Bacca: imitaciones por reproducción. Así lo traduce desde el inicio de *Poética* 1447 a 16: πᾶσαι τυγχάνουσιν οὔσαι μμήσεις τὸ σύνολον.

---

<sup>1</sup> Citaremos la edición directa que confrontamos del griego: RODULFUS, K.: *Aristotelis. De arte poetica liber*. Oxford: Oxford Classical Texts 1965. Utilizamos la traducción al español de García Bacca en ARISTÓTELES: *Poética*. México: UNAM 2000.

<sup>2</sup> El término "simulación" es, según el análisis de Claudio Veloso, el único significado en que puede interpretarse la *mimesis* en la *Poética*. Cfr. VELOSO, C.: "Il problema dell' imitare in Aristotele", en *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Nuova Serie 65, No. 2, Pisa 2000, pp. 80-82.

<sup>3</sup> En peculiar traducción de DUPONT-ROC, R., LALLOT, J.: *La Poétique d'Aristote*, París: Éditions Du Seuil 1980, p. 145. Cabe mencionar también la traducción que García Bacca hace del término: reproducciones por imitación, en ARISTÓTELES: *Poética*. México: UNAM 1946. Nosotros optamos por poner simplemente μίμησις o representación.

La interpretación del concepto de μίμησις en *La Poética* surgió a raíz de los trabajos de Sörbom<sup>4</sup> quien rastreó el término “desde la literatura griega de Píndaro y Herodoto hasta Platón y Aristóteles pasando por Tucídides y Xenofonte”<sup>5</sup>, separando el término del mimo en el sentido en que, por ejemplo, Koller<sup>6</sup> lo interpretaba, devolviendo al concepto carácter de acción de los personajes y no de representación en escena. Pero la influencia de la interpretación platónica y exclusivamente cognitivista del término en Aristóteles nos parece que se debe al trabajo de Pierre Aubenque<sup>7</sup>. *Grosso modo*, Aubenque sostiene que la μίμησις en Platón y Aristóteles tiene un desarrollo paralelo y que no cabe autonomía alguna del concepto en la *Poética*. Para él, la interpretación artístico-poética del término no es adecuada al espíritu de la filosofía del Estagirita. Considera que el significado aristotélico de μίμησις debe tomarse de las obras de Platón, de allí conectarlo con las obras naturalistas de Aristóteles para, al final, hacer la interpretación del concepto de μίμησις en la *Poética* a la luz de ese significado.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Cfr. SÖRBOM, G.: *Mimesis and Art: studies in the origin and the early development of an aesthetic vocabulary*, Stockholm: Svenska Bokforlaget, Uppsala Univeritet 1966. Sörbom hizo el rastreo completo y adecuado del término a la luz de la familia mi/mhsqai. Le atribuyó al concepto un significado prioritariamente artístico. Nosotros pensamos que la μίμησις en Aristóteles tiene un significado artístico pero también otras significaciones, por ejemplo, la naturalista en *Hist. An.*, 597 b 24. Aristóteles nunca da un sentido estricto al concepto de μίμησις.

<sup>5</sup> Cfr. XENOFONTE: *Memorabilia*. 3.10. 1 – 3. En dicha obra Sócrates le pregunta a Parasio si la pintura involucra la reproducción de apariencias visuales, a lo que Parasio accede. Sócrates después le pregunta si el arte puede mostrar imágenes de los caracteres del alma de los hombres, a lo que Parasio contesta que no, que sólo puede haber μίμησις de las cosas físicas y sus atributos visuales. Pero Sócrates le demuestra que el pintor imita con los gestos faciales el carácter y la emoción del alma de los personajes en las pinturas. El diálogo prueba que desde Xenofonte ya hay una conciencia de – al menos – una doble distinción del término μίμησις: como representación visual y como representación de caracteres y atributos no materiales. Este último es el sentido que caracteriza a Platón, aunque incluye otros sentidos en su filosofía. Stephen Halliwell ha vuelto a rescatar este planteamiento en: *Aristotle's on Poetics*. Univ. of Chicago Press, 1998. “Mimesis” pp. 109 – 138.

<sup>6</sup> Cfr. KOLLER, H.: *Die Mimesis in der Antike*. Bern: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, A. Francke 1954.

<sup>7</sup> AUBENQUE, P.: *El Concepto del Ser en Aristóteles*. Madrid: Ed. Taurus 1984.

<sup>8</sup> Cfr. AUBENQUE, P.: *El Concepto del Ser en Aristóteles*. p. 82.

Influídos por esta perspectiva se encuentran autores como León Golden<sup>9</sup>, Dupont-Roc y Lallot,<sup>10</sup> y Claudio Veloso<sup>11</sup> que se apartan de la interpretación de Ross<sup>12</sup> y Gerald Else<sup>13</sup>. Estos últimos consideran que la μίμησις tiene también sentido artístico.

En términos generales, aunque precisando diferencias significativas entre ellos, los cognitivistas rechazan que la μίμησις en la *Poética* tenga un sentido artístico. Para ellos, el único sentido en que puede tomarse el término μίμησις es desde la perspectiva del conocimiento. Es nuestra convicción que para Aristóteles la μίμησις no sólo se entiende gnoseológicamente sino como una facultad generativa. Esta precisión implica entender el concepto a la luz de la teoría del acto y la potencia, es decir, concebir la μίμησις como una capacidad activa, generadora de funciones análogas a las de la naturaleza. En la *Poética*, Aristóteles no sólo concibe el concepto como representación de modelos sino en un sentido dinámico y causal. Por eso hemos titulado nuestra investigación "Nuevos sentidos de μίμησις..." porque consideramos que se ha restringido la interpretación del concepto en la *Poética* y que es menester volver sobre los otros sentidos del ser que establece *Met.* VI., 3 y 4<sup>14</sup>, recuperando la auténtica significación del término.

<sup>9</sup> GOLDEN, L.: *Aristotle's Poetics*. New Jersey: Englewood Cliffs, Prentice Hall 1968.

<sup>10</sup> DUPONT-ROC et LALLOT : *La Poétique d'Aristote*.

<sup>11</sup> VELOSO, C.: "Il problema dell' imitare in Aristotele", op. cit. y "La Poetica: Scienza produttiva o logica" en LANZA, D. (comp.) Pisa: Univ. degli Studi di Pavia 2003.

<sup>12</sup> ROSS: *Aristotle's Poetics*. Oxford 1965.

<sup>13</sup> ELSE, G.: *Aristotle's Poetics: The argument*. Cambridge: Harvard Univ. Press 1963.

<sup>14</sup> Por sentidos del ser Aristóteles señala cuatro λεγόμενον:

1. τὸ κατὰ συμβεβηκός
2. τὸ ὡς ἀρηθές, κς τὸ μὴ ὄν ὡς τὸ ψεῦδος
3. ἔτι παρὰ ταῦτα παντα τὸ δυνάμει και ἐνεργεια
4. κατηγορίας

Por significados de ser Aristóteles entiende la quiddidad y algo determinado: *Met.*, VII-1, 1028 a 11: σημαίει γάρ τὸ μὲν εἶ ἔστι και τότε τι.

Tanto para Platón como para Aristóteles, la μίμησις es un concepto análogo; pero Aristóteles, en la *Poética* otorga al término una cierta independencia frente a su maestro. Esta autonomía del concepto consiste en superar la dependencia pasiva a modelos y paradigmas para, en cambio, representar la función teleológica de los seres vivos mediante ritmo y armonía.

Es en esta peculiar vertiente, en que consideramos que en la *Poética* el tema clave que se desarrolla es la redefinición del concepto de μίμησις frente a Platón. No por ello otorgamos al término una significación estética muy lejana al interés griego; pero sí intentamos probar que el término μίμησις rebasa las condiciones cognitivistas que le otorgó Platón en la *República*: allí, la μίμησις artística se entendía como copia de la copia, que era la naturaleza; es decir, la μίμησις artística suponía una triple pauperización ontológica por el conocimiento, en cambio, el término μίμησις en *La Poética* denota capacidad activa que produce un movimiento o producción.

En la secuencia: - μίμησις (representación), τέχνη (hábito), ποίησις (producción) -, hay categorías y sentidos extralógicos. Lo probaremos a través de textos externos e internos a la *Poética* que muestran una diferencia crucial frente a Platón: la consideración de una técnica de καλοκάγαθία en el quehacer poético.<sup>15</sup>

Cuando la *Poética* considera así el sentido de μίμησις instauro un modo de discurso y racionalidad distinto al apodíctico, al tópico e incluso al narrativo, pues trata de la capacidad de reconstruir la función interna de la naturaleza mediante imágenes. Esta es la redefinición del concepto de μίμησις que nos interesa recalcar de la *Poética*: el término involucra una participación más activa de la imaginación. Prueba de ello es que el quehacer mimético da lugar a un razonamiento cuyo fin es transitivo. En su conclusión, lo que aparece es una nueva entidad, la obra. En este sentido hablamos de categorías extracognitivas.

<sup>15</sup> En precisa terminología de GARCÍA BACCA Op. cit. p. XVI: "bondad bella de ver".

Esta tesis la demostraremos mediante pasajes internos y externos a la *Poética* en dos frentes:

- Probando la analogía del término y la falacia de interpretarlo de modo univocista-cognitivistá.

- Mostrando el sentido generativo que involucra el concepto cuando Aristóteles establece analogía entre la función mimética y el hilemorfismo natural.

- Separando el significado del término del concepto que le dio Platón en *La República*.

- Probando categorías extralógicas en algunos pasajes claves de la *Poética*.

- Mostrando un desempeño activo de la imaginación que da lugar a un peculiar razonamiento que culmina en producción. Por la producción se rebasan las condiciones exclusivamente cognitivas del concepto.

Concluiremos que la μίμησις en la *Poética* reclama también un sentido extracognitivo; su fin es generar nuevas visiones, no sólo asemejar.

### I. La analogía del término μίμησις en la *Poética*.

Es indispensable comenzar nuestra investigación justificando por qué la μίμησις no puede tener un sentido unívoco sino análogo de interpretación. Para Aristóteles las causas y los principios de las cosas diferentes son, en un sentido, diferentes; pero, en otro sentido, si se habla universal y analógicamente, son los mismos para todas las cosas<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. *Met.*, XII-5, 1070 b 26, 1071 a 18.

La analogía del término *μίμησις* se debe a que Aristóteles entiende al concepto como capacidad; las capacidades se diversifican según sus actos, pero previo a éstos, el término debe interpretarse según la analogía. Lo enfatiza en *Met.*, IX-6, 1047 b 35 y ss: "No es necesario requerir la definición de todo, sino también mirar a la analogía y, por tanto, ver que el construir está con la habilidad de construir en la misma relación en que la vigilia está con el dormir, el ver con el tener los ojos cerrados, la elaboración del material con el material mismo y la cosa formada con la cosa informe"<sup>17</sup>. Se trata de la analogía de proporción que exige distintos sentidos del ser al considerar los términos análogos. La falta de esta precisión metódica ha llevado a algunos intérpretes de la *Poética* a darle al término un sentido exclusivamente cognitivo. Pero, desde el primer capítulo de la *Poética*, Aristóteles anuncia que el arte poético tiene distintas especies; que estas se distinguen porque cada una tiene su propia finalidad<sup>18</sup>, y que lo común a todo arte poético es la *μίμησις*<sup>19</sup>.

Desde el comienzo del tratado Aristóteles muestra la maleabilidad del término; es lo común a todo arte: la epopeya, la tragedia, la comedia, poesía ditirámica, obras para flauta y cítara, etc.,<sup>20</sup> pero, a la vez, la *μίμησις* es lo que las distingue y separa: es lo común y lo específico, en consecuencia, *μίμησις* es un término análogo<sup>21</sup> que visto genéricamente carece de definición<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Cfr. *Met.*, IX-6, 1047 b 35 ss.

<sup>18</sup> Cfr. *Poét.*, 1447 a 8-12.

<sup>19</sup> Cfr. *Poét.*, 1447 a 13-15.

<sup>20</sup> "Todo de estas artes y cada una de ellas es *μίμησις*" *Poét.*, 1447 a 16.

<sup>21</sup> Cfr. *Categ.*, 1, 1 a - 5 a.

<sup>22</sup> En *Categ.*, 1, 1 a, se definen los términos homónimos como "aquellos que solo tienen en común el nombre y la definición que los sigue es diferente." Los términos homónimos en Aristóteles se definen no solo en *Categ.*, 1, 1 a - 10 a, sino en especial en *Perihermeneias*, 13, 23 a 8-10. En dicho pasaje se sostiene que "algunas capacidades son homónimas. Esto quiere decir que se dicen de más de una manera: o porque es verdad en la medida en que están actualizadas, o porque podían actualizarse." El sentido del pasaje consiste en algo implícito: los homónimos son géneros indeterminados cuando son capacidades y sólo se definen al ser actualizados, antes no tienen necesidad esencial. Si la *μίμησις* es capacidad, el término requiere ser dispuesto (*τέχνη*) y activarse (*ποίησις*) para determinarse. Hay una tendencia a separar la homonimia de la analogía en Aristóteles, pero en *Met.*,

El pasaje 1447 a 16 intensifica aún más la analogía del concepto pues sostiene que las distintas artes se distinguen por la μίμησις que cada una realiza; sentencia que las artes se especifican por una triple razón: por los medios con que imitan, por los distintos objetos que imitan y por la diversa manera en que realizan la imitación. La triple especificación de cada arte en Aristóteles prueba la apertura de lo mimético pues hay tantas artes como medios, modos y maneras de representar. Por la μίμησις de cada arte Aristóteles establece la jerarquía entre ellas, siendo la más perfecta la tragedia.

Vemos cómo desde el capítulo primero el término μίμησις carece de significación unívoca. Por eso no nos sorprende que el Estagirita introduzca el término sin precisarlo. En realidad la definición de μίμησις<sup>23</sup> se da hasta la definición de tragedia, es decir, el término μίμησις se define hasta que se especifica en 6, 1449 b 20 -30, y más plenamente se esclarece hasta 9, 1452 a 1-11, pues es allí en donde se introducen todos los elementos de la tragedia. A pesar de ello, ni el capítulo 6 ni el 9 aportan una definición estricta de la μίμησις trágica pues al tratarse la tragedia de una realidad extra - lógica, rebasa el nivel de la conceptualización y sólo puede ser descrita.

Porque la μίμησις en la *Poética* reclama distintos sentidos del ser para interpretarse adecuadamente, pensamos que el concepto se separa del significado prioritariamente cognitivista que le dio Platón.

Los elementos que incorpora Aristóteles respecto de la tragedia en 9, 1452 a 1-10 nos parece que marcan la independencia de la μίμησις frente a Platón. En el capítulo 9 Aristóteles separa la representación del modelo pues pone en la fortuna la causa de los eventos que producen asombro (θαυμάζειν). Aristóteles tiene una visión laica, no religiosa, de la tragedia. Para él, los eventos fortuitos maravillan porque van contra la aspiración humana, no porque se deban a la

---

IX-5, 1047 b 35 dice que estos términos han de mirarse según la analogía cuando no son un acto. Cfr. *Met.*, XII-4, 1070 b 18.

<sup>23</sup> Hay quienes sostienen que Aristóteles nunca define la μίμησις ni en *La Poética* ni en sus otras obras, pero la confusión surge porque la definición de la μίμησις se da en la definición de cada arte en particular, no genéricamente, y esto no lo alcanzan a ver.

intervención de un agente externo al curso de los eventos. Es aquí en donde entra la peculiar consideración activa de la fantasía en Aristóteles. En Platón, el significado genérico de μίμησις era "correspondencia" pero esa referencia estaba siempre relacionada con lo material y lo metafísico, la imagen remitía siempre a una forma. En la μίμησις aristotélica, la noción de imagen, en cambio, pierde esta connotación negativa y no se opone al ente como semi-real o empobrecido pues la producción poética consiste en dar forma en imágenes. Esta formación independiza la imagen del modelo pues la μίμησις consiste en estructurar los eventos de tal manera que parezca que siguen un curso natural para trastocarlo el poeta y producir asombro, temor y piedad ante la visión de algo que parece fortuito, ajeno al curso natural.

El párrafo 1447 a 18-24 nos marca el sentido clave de la μίμησις en la *Poética*:

Así porque algunos acuden a colores y a figuras para representar en imágenes una infinidad de cosas (que se hacen por arte o por costumbre), mientras que otros con la voz, ocurre lo mismo en el caso de las artes que hemos dicho: todas realizan la representación por medio de ritmo, lenguaje o melodía, pero cada uno de estos medios se toman por separado o combinándolos entre sí<sup>24</sup>.

El pasaje hila la representación de imágenes: "ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦται τινες ἀπεικάζοντες (...)" con todas las artes, incluso con las que representan por medio del lenguaje. El énfasis en la relación con las artes gráficas – único pasaje de la *Poética* en que aparece la noción de representar en

---

<sup>24</sup> La traducción de García Bacca en: ARISTÓTELES: *Poética*. México: UNAM 2000, no nos satisface, la citamos a continuación: "Porque así con colores y figuras representan imitativamente algunos - por arte o por costumbre -, otros con la voz. Y de parecida manera en las artes dichas: todas ellas imitan y reproducen en ritmo, en palabras, en armonía, empleadas de vez o separadamente." *Poét.*, 1, 1447 a 19-24.

imágenes<sup>25</sup> – nos parece crucial para el significado de la μίμησις pues indica “hacer ver”, “activar”, “presentar” algo como punto de partida – gestar – a través de modelos. Aristóteles indica con ello que la tarea del arte es “formar una imagen” (ἀπεικάζειν) en donde no se trata sólo de copiar una imagen (εἰκόν), en sentido reflejo del modelo, sino en el sentido en que la imagen produce tipos o modelos. En el capítulo 25, 1460 b 6-10, Aristóteles concluye que el poeta es autor de representaciones como en la pintura es un hacedor de imágenes. Para él, el poeta es un hacedor de imágenes (εἰκονοποιός).

“Formar una imagen”: en general los intérpretes del citado pasaje coinciden en esta traducción. Pero el problema es si se trata de “formar una imagen después de un modelo” o “formar una imagen distinta al modelo y que produce modelos”<sup>26</sup>.

La consideración activa de la fantasía marca una diferencia frente a Platón, quien también relaciona el concepto con la noción de imagen (εἰκόν) y semejanza (ὁμοίως), de donde Aristóteles las toma; pero en Platón el término μίμησις evoluciona de modo diverso.

En el *Timeo*<sup>27</sup> se relata el origen de la actividad mimética: el autor del mundo se alegra al contemplar la imagen de los dioses eternos producidos por él y, en su alegría, quiso hacer su obra más semejante a su modelo. Es así que el universo es un esfuerzo constante de posibilidad de perfección y la μίμησις es semejanza de eternidad o razón de bien constante del mundo (ὄρεξις).

<sup>25</sup> Pues aparece el término otra vez en *Poét.*, 2, 1448 a 6 aunque con connotación diversa. Halliwell, sin embargo, ha realizado un estudio que demuestra que Aristóteles conecta tragedia y pintura en múltiples pasajes.

<sup>26</sup> Nos atrevemos a proponer, o al menos a esbozar o sugerir, la segunda interpretación. La primera es de DUPONT-ROC et LALLOT, en *Aristote. La Poétique*. p. 145. VELOSO depura este sentido con el término “simulación” en *Il problema dell'imitare in Aristotele*. pp 80 – 82. Con ello queremos decir que: la representación artística no sigue paradigmas a priori sino que establece paradigmas a posteriori.

<sup>27</sup> Cfr. PLATÓN: *Timeo*, 39 e 4; 29 c 1.

Esta vertiente mimética de Platón posee un claro sentido teleológico; en el principio, la imagen fue anterior al modelo pues los dioses eternos son imágenes que contempla el hacedor, la imagen la decide asemejar con modelos. La clave del demiurgo está en su ser productivo de imágenes. Aristóteles toma este sentido platónico de μίμησις con clara connotación metafísica para la explicación de los seres naturales y el sentido del universo. La μίμησις aquí planteada es hacedora.

En la *República*, sin embargo, el concepto de μίμησις se empobrece y se concibe en oposición a la verdad o ἀλήθεια:

¿Estarías luego, continué, dispuesto a reconocer que hay una división de lo visible con arreglo a lo verdadero y a lo falso, de modo tal que la imagen es al modelo como lo opinable es a lo cognoscible?<sup>28</sup>

La imagen es semejanza pero la semejanza implica desdoblamiento y pérdida ontológica.

En 510 d 4-8, disciplinas como la geometría, la aritmética, etc., se sirven de las figuras visibles, a las que refieren sus razonamientos, solo que no pensando en ellas mismas, sino en las otras figuras perfectas a que las primeras se asemejan<sup>29</sup>... y “todas estas figuras que moldean o dibujan, y que proyectan sombras o reflejan en el agua sus imágenes, las tratan como si a su vez fuesen imágenes, en su afán de llegar a ver aquéllas figuras absolutas que nadie puede ver de otro modo que por el pensamiento”<sup>30</sup>.

En el mito de la caverna<sup>31</sup> la visión del mundo se equipara con las sombras – imágenes – en la caverna – realidad natural – y se establece la imposibilidad humana de ver directamente la luz.

<sup>28</sup> PLATÓN: *República*, 510 a 8. México: UNAM 2000: ὡς τὸ δοξαστὸν πρὸς τὸ γνωστὸν, οὕτω τὸ ὁμοιωθὲν πρὸς τὸ ᾧ ὁμοιωθῆ.

<sup>29</sup> ἐκείνων πέρι οἷς τὰματα φοιτεῖ.

<sup>30</sup> *República*. 510 e 1 – 4.

<sup>31</sup> *República*. 514 a – 517 b.

Dificultad que sólo puede salvarse mediante la dialéctica pues la falta de luz – inteligibilidad – hace que las sombras o imágenes se confundan con la realidad:

(...) en el criterio de estas gentes, la realidad no puede ser ninguna otra cosa sino las sombras de los objetos fabricados<sup>32</sup>.

La imagen, trasladada de la eternidad al tiempo, deviene en sombra; atada a la sensibilidad se relaciona paulatinamente con limitación humana:

Cuando uno de ellos fuera desatado, y forzado de repente a ponerse de pie, a volver el cuello, a andar y levantar sus ojos a la luz, y cuando al hacer esto sintiera dolor y no pudiera por estar encandilado, contemplar aquellas cosas<sup>33</sup> cuyas sombras veía antes (...) <sup>34</sup>

La imagen adquiere carácter medial, remite siempre a otro.

Platón ata paulatinamente el significado de imagen a la evanescencia de lo sensible, presenta la necesidad de entrar en un mundo de objetos inteligibles, única estabilidad del conocimiento pues esos objetos

son aquellos con que la razón toma contacto por sí misma y por virtud de la dialéctica, tomando la hipótesis no por principios sino por lo que en efecto son: hipótesis, es decir, peldaños y trampolines que le permitan lanzarse hasta lo no hipotético, hasta el principio de todo. Y, una vez que haya tomado contacto con él, irá aprehendiendo la razón, en su camino inverso al descenso, todas las conclusiones, hasta la última, que derivan de aquél principio, y ya sin recurrir en

---

<sup>32</sup> *República*. 515 c.

<sup>33</sup> Antes aquellas cosas eran “imágenes”, ahora son “sombras”.

<sup>34</sup> *República*. 515 c – d.

absoluto a ningún dato sensible, sino tan solo a las ideas en sí mismas, pasando de una a otra y terminando en ideas"<sup>35</sup>.

La noción de representación, atada a lo sensible en Platón, solo es útil como peldaño o trampolín; en la *República* imitar carece de validez propia pues el valor del modelo está en la inteligibilidad del ser al que remite. La imitación platónica, en consecuencia, se reduce a una tarea del conocimiento.

En cambio en el *Timeo* el desarrollo del término μίμησις ha seguido un sentido distinto al de la *República*; nos parece que es el concepto de μίμησις del *Timeo* el que contribuye al punto de partida del concepto de la *Poética*<sup>36</sup>.

A reserva de continuar nuestra investigación sobre las diferencias de la μίμησις en Platón y Aristóteles, consideramos hoy que el diálogo que más se aleja del sentido de μίμησις de *La Poética* es *La República* y que, en cambio quizás sea el *Eutifrón*<sup>37</sup> el que más nos aproxima al significado que influyó en Aristóteles al redactar *La Poética*. El *Eutifrón* sostiene que la cuestión clave de las metáforas consiste en volver a la función de las cosas. Ese nos parece el sentido más fuerte que domina la *Poética*, pues más que enfatizar en la representación de modelos o paradigmas que evidentemente hay, versa sobre la representación de la función de la naturaleza. Se trata de una analogía con la actividad hilemórfica vital; de la manifestación de acciones en el sentido aristotélico de προᾶξις τελεία<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> *República*. 511 b2 - 8.

<sup>36</sup> Cfr. HALLIWELL: *Aristotle's Poetics*. pp. 121-122. Halliwell sintetiza los avances que hace Platón en *El Timeo* respecto del término μίμησις en *Leyes* 668 b; 897 d-e. En dicha obra establece una relación entre arte y μίμησις que no coincide con la del *Timeo*; y en *Critias*. 107 b-d, llega a afirmar que todo lo que decimos y hacemos es μίμησις, tesis ajena al espíritu posterior de Aristóteles.

<sup>37</sup> Agradezco a Gabriela Carone el haberme señalado la importancia de este diálogo.

<sup>38</sup> Cfr. ASPE, V.: *El Concepto de Técnica, Arte y Producción en la Filosofía de Aristóteles*. México: FCE 1994. Define la μίμησις en la *Poética* como una analogía con el modo de ser de la realidad natural: hilemorfismo físico mimético. La interpretación del concepto aristotélico de προᾶξις τελεία en la *Poética* se ve en el

Pero ¿cómo probar al lector que Aristóteles incluye un sentido funcional o de uso en el término μίμησις que rebasa las interpretaciones cognitivistas?

El sentido funcional o de uso en las artes lo elabora Aristóteles en *Física*<sup>39</sup> II-2, 193 b 35-40, 194 a 1-6<sup>40</sup>.

En consecuencia, las artes que gobiernan la materia y que tienen saber de ella son dos: el arte que usa el producto y el arte que dirige su producción. Es por eso que el arte de uso es en un sentido directivo: pero se distingue del otro en que conoce la forma mientras que el arte que es directivo tiene que ver con la materia.

En *Poética* 1447 a 8, Aristóteles retoma el pasaje de la *Física* II-2, 194 b 9, con el desarrollo de la μίμησις: señala que una μίμησις puede hacerse por arte o por costumbre. Al hacer esta consideración, Aristóteles toma la μίμησις en el sentido objetivo de μιμήμα. La μίμησις da lugar a τέχνη, disposición (δύναμις) dianoética cuyo fin está separado del principio, mientras que la συνηθεία carece de intencionalidad humana y refiere al dinamismo natural. En cuanto τέχνη la μίμησις es directiva de la materia pero presupone el uso o finalidad mimética para que la producción pueda darse.

El concepto de μίμησις como "función" es introducido en la *Poética* cuando en el capítulo IV se consideran las dos causas de la

---

mito. Ese es el alma de la tragedia y su finalidad. En fin, en este caso, no se entiende como πέρας sino como τέλος, pues Aristóteles sentencia que las acciones del mito trágico manifiestan felicidad o infelicidad, no cualidades ni pareceres.

<sup>39</sup> *Física*. Tomo la edición de Jonathan BARNES: *The complete works of Aristotle*. V. I, New Jersey: Princeton university press 1984. La traducción es mía. Agradezco a José Alberto Ross la referencia de este pasaje.

<sup>40</sup> El término "uso" significa el acto o el modo de adoptar medios, instrumentos o utensilios, en cambio, el término "función" significa fundamentalmente dos cosas: operación -εργον- y perfeccionamiento: carácter finalista, realizador. Este es el sentido que enfatizamos en nuestra investigación según el criterio de *Met.*, IX-1, 1050 a 21: "la función es el fin y el acto es la función", pero al tratar de artefactos, incluimos el término "uso" según la analogía. Agradezco a José Alberto Ross la referencia a este pasaje de la *Metafísica*.

poesía: la μίμησις y la armonía y el ritmo. Para Aristóteles las causas son connaturales; al poner el principio de la poesía en una cuestión de φύσις, Aristóteles está vitalizando el quehacer del poeta desde el punto de partida, hasta el modo en que se desarrolla, y, por último, en el fin que se persigue. Se trata de la representación de acciones vitales con características específicas.

Aristóteles considera ambas causas connaturales al ser humano, es decir, su argumento es de φύσις.

De esta μίμησις, el Estagirita aporta cinco argumentos; hemos reducido cada uno de ellos a un solo enunciado:

1. Es connatural, el hombre está inclinado a ella.
2. Así es como el hombre aprende sus primeros conocimientos.
3. El hombre es todavía más imitador que los otros animales.
4. La μίμησις produce placer.
5. Toda μίμησις artística va acompañada de armonía y ritmo, a la vez o por separado.

Pero las condiciones aquí enumeradas de la μίμησις se refieren al concepto en cuanto facultad o capacidad -δύναμις- ; en cambio, desde la perspectiva de su acto, cabe preguntarnos cuál es el fin de la μίμησις. Es, en esta segunda dimensión, en que sostenemos que la μίμησις tiene por objeto la función de la naturaleza; esta dimensión es extracognitiva, pues no mira objetos, reproduce funciones.

#### **a) Tragedia e hilemorfismo aristotélico: la μίμησις como función.**

Profundicemos un poco en la noción de "función" en la μίμησις poética para demostrar que el concepto rebasa en Aristóteles las categorías cognitivas.

Es indispensable señalar que, aunque el capítulo 4 relaciona la μίμησις con el conocimiento, no los identifica; la μίμησις es capacidad que dispone y da lugar a un conocimiento, surge de la improvisación y está muy ligada a la experiencia.

Aristóteles aproxima el concepto, a partir del capítulo 4, al funcionamiento de los seres vivos. La analogía que establece la *Poética* entre la tragedia y el organismo vivo le permiten dividirla en partes constitutivas<sup>41</sup>; a la vez permiten que el mito sea el alma o acto perfecto, fin de la tragedia, aquello por lo que se hace y ordena todo lo demás. El Estagirita concluye que “los actos y la trama son el fin de la tragedia, y el fin es lo supremo de todo”<sup>42</sup>. El funcionalismo mimético se establece por la correspondencia con el dinamismo y la teleología natural.

En la *Poética* el criterio fundamental de la μίμησις es el de acción y uso, prueba de ello es la definición del mito como acción inmanente: literalmente la *Poética* define al mito como “el principio mismo y como el alma de la tragedia”<sup>43</sup>, el mito es representación de una acción no mediante relato sino mediante actividad de los personajes. Estas especificaciones de la tragedia la ubican en proximidad analógica con el hilemorfismo natural. El principio que regula la estructura de lo trágico es el de πραγμάτων; la μίμησις es de una acción entera y perfecta que ha de tener magnitud y orden tales que resulte la tragedia bella a la manera de cuerpos y animales<sup>44</sup>.

Aristóteles otorga a la acción trágica un límite natural: “el de mayor amplitud es el más bello, mientras la trama o intriga resulte visible en conjunto”<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Cfr. *Poét.*, 1450 a 8 – 14.

<sup>42</sup> *Poét.*, 1450 a 20 – 23.

<sup>43</sup> “Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχῆ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δευτέρου δὲ τὰ ἤθη.” 1450 a 40. En la tragedia la materia es la acción y la forma el mito, pues el mito es la composición de la acción. *Poét.*, 6, 1450 a 3.

<sup>44</sup> Cfr. *Poét.*, 1450 b 35 – 40.

<sup>45</sup> *Poét.*, 1451 a 1 – 6.

Este límite preciso en la amplitud permite que en la tragedia “puedan trocarse una serie de acontecimientos, ordenados por verosimilitud o necesidad, de próspera en adversa o de adversa en próspera fortuna”<sup>46</sup> sin que por ello se pierda la unidad intrínseca del relato.

Otro punto en el que vemos la analogía aristotélica entre el hilemorfismo natural y la actividad trágica es respecto del arte del poeta<sup>47</sup>: nuestro autor considera a Homero el más apto para dar unidad al mito y considera que la eficacia homérica se puede obtener por arte (τέχνη) o naturalmente (por φύσις).

Sin embargo, lo que en Homero le parece más excelso es haber introducido el drama (πράττειν) o acción en la tragedia; ello prueba desde el capítulo 3, 1448 a 19 que la eficacia de la acción es el criterio-eje que hila todo el tratado. La acción representada directamente en la tragedia es principio y fin de la fábula (μῦθος) porque la imagen o visión surgen de la manera de representar. Aristóteles sostiene la necesidad de que el poeta traslade la acción representada a los personajes; ello opera una extensión visual al auditorio pues mete a los personajes (πράττοντας) en eficacia logrando que manifiesten las acciones directamente. Gracias a ello basta con que se lea la tragedia para que se produzca la κάθαρσις pues los personajes encarnan las acciones y meten en escena al lector sin necesidad del espectáculo.

Aristóteles ata dos principios fundamentales para la comprensión del concepto de μίμησις en la *Poética*:

a) La correspondencia entre la acción trágica o drama y el hilemorfismo natural, correspondencia que establece la noción de universal y necesario en la *Poética* como la relación orgánica de cada una de las partes de la tragedia con la totalidad.

<sup>46</sup> *Poét.*, 1451 a 10 - 15.

<sup>47</sup> Cfr. *Poét.*, 1451 a 16 - 22.

b) La noción de función – ἔργον - y uso como criterio definitivo de la μίμησις poética. Además aporta autonomía artística al concepto pues la función poética es para entretenimiento y placer, no para lo útil y necesario de la vida.

Esta pertinencia de la interpretación funcionalista de la μίμησις poética radica en que el funcionamiento considera a los procesos y estados mentales definiendo los términos por la relación causal inmanente, y los comportamientos manifestados exteriormente por la relación con otros estados mentales<sup>48</sup>. Pues en los seres naturales la forma es inseparable de la materia<sup>49</sup> y las características de los seres se explican desde sus actividades y funciones. Aristóteles considera que llegar a conocer algo es llegar a la causa primera e inmediata; la causa en el conocer es la esencia y es susceptible de definición. En Aristóteles las definiciones se dan siempre en términos de función, pues conocer una cosa es saber cómo funciona por su forma<sup>50</sup>. Por eso la representación artística en la *Poética* es funcional y considera al poeta trágico un organizador de acciones humanas, tales que cobran sentido en razón de su finalidad. Pero la sola funcionalidad rebasa la dimensión estática del género y la diferencia y ha de explicar al ser de modo descriptivo. Cuando Aristóteles análoga la tragedia a un organismo vivo lo hace porque la μίμησις es la capacidad de representar la función de los objetos imitados; en el caso de las acciones σπουδαίας, objeto de la representación trágica, el poeta representa la función de esas acciones. Por eso, los caracteres se subordinan a la acción<sup>51</sup> y la acción produce tipos o modelos de conducta porque tales sucesos acontecen a tales personajes, que funcionan con sus decisiones y conductas de una determinada manera.

---

<sup>48</sup> Cfr. COHEN, S.: "Hylomorphism and functionalism" en *Essays on Aristotle's De Anima*. Clarendon, Oxford, 1992. p. 58. Es decir, se representan procesos no esencias o modelos.

<sup>49</sup> Cfr. *Del Alma.*, 403 b 3-18.

<sup>50</sup> El ejemplo clave de Aristóteles que explica esto es que se conoce al ojo no por lo que está hecho sino para lo que funciona.

<sup>51</sup> Cfr. *Poét.*, 2 1448 a 1., 34-35; 5, 1450 a 15.

Para penetrar más sobre la esencia del término *μίμησις* de la *Poética* que, como hemos visto, significa acción (*πράττειν*)<sup>52</sup>, conviene mencionar el pasaje 1340 a 18 de *Política* VIII en el que Aristóteles clasifica las distintas especies musicales pues –aunque nuestro interés se centra en la tragedia – el pasaje relaciona el término *μίμησις* con el de semejanza o similitud, concepto que acompaña toda *μίμησις* artística. En dicho pasaje el Estagirita divide la música en representaciones: éticas (*ἠθικαί*), prácticas (*πρακτικαί*) y poseídas (*ἐνθουσιαστικαί*), y otorga a la *μίμησις* el status de semejanza (*ὁμοίωμα*) pues ella asemeja estados interiores del hombre. En 1340 a 11 llega incluso a decir que “la música es armonía y que el alma es cierta armonía”, la armonía estriba en la connaturalidad entre el alma, principio inmanente, y la función teleológica de las acciones representadas. La similitud (*ὁμοίος*) parece ser la explicación última de la connaturalidad de la *μίμησις* y del placer específico de lo poético, aunque, en el fondo, el criterio último es de *φύσις* pues para Aristóteles el arte poético es propio de los bien nacidos o de los locos; los primeros por su capacidad multiforme, los segundos por su potencia de éxtasis<sup>53</sup>. En ambos casos la operatividad es lo que permea el sentido de *μίμησις*, pero opera por semejanzas. En el arte poético la semejanza es ficción que instaura un género artificial en la causación mimética.

Pero ahora, si es que la *μίμησις* rebasa las condiciones cognitivas al representar, conviene detenernos en el significado que da Aristóteles al término semejanza. En *Metafísica* X, 1055 b 20, incluye el concepto de *ὁμοιότητος* para señalar que la semejanza y la desemejanza (*ὁμοιότητος* - *ἀνομοιότης*) son contrarios aunque se caracteriza la desemejanza como privación y se dice que la semejanza no tiene intermedio (como tampoco el número - o es par o impar-).

<sup>52</sup> El sentido de la *μίμησις* en la tragedia es funcional (*ἔργον*), su significado es acción (*πράττειν*).

<sup>53</sup> En frase precisa de García Bacca, En ARISTÓTELES: *Poética*. México: UNAM, 2000.

Aristóteles dice que el término es homónimo como “abierto, sin significado, genérico en el sentido de indeterminado que se opone a κοινόν – común – que significa una misma clase”<sup>54</sup>. El término “semejante”, en cambio, incluye a la forma; pero la forma de la semejanza excluye al individuo particular.

Aristóteles explica la peculiar manera en que él entiende la homonimia o semejanza<sup>55</sup>:

Se llama medicinal el razonamiento y al bisturí; al primero porque procede de la ciencia médica, al segundo por ser útil a ésta<sup>56</sup>. Considera que “de la misma manera esto se aplica a lo sano: a esto porque indica la salud, y a lo de más allá porque la produce”.

Estas sentencias prueban que para Aristóteles la semejanza es prioritariamente diferenciación entitativa.

La operatividad del concepto fue desde el inicio de la poesía pues ella “hubo de desarrollarse hasta encontrar su perfección”<sup>57</sup>. Una vez encontrada su perfección, el arte poético obtuvo un placer específico distinto al del mundo natural. Prueba de que su placer específico no sólo resulta del conocimiento, en que nos agrada contemplar semejanzas entre la representación y el modelo previo “como cuando decimos este es aquél”<sup>58</sup> sino que también encontramos placer por el color o por otra causa de ese estilo<sup>59</sup>, como la maestría en la ejecución o en las figuras representadas.

Citamos los términos y pasajes que nos parecen más relevantes respecto a la interpretación de la μίμησις en la *Poética* en su vertiente funcional, extracognitiva:

<sup>54</sup> *Met.*, XI-3, 1060 b 31-40; 1061 a 1-10. La interpretación de *Met.*, V-9, 1018 a 15-20 es contraria a lo que sostenemos aquí.

<sup>55</sup> Es decir, la analogía de un concepto.

<sup>56</sup> *Met.*, XI-3, 1061 a 3-7.

<sup>57</sup> *Poét.*, 1449 a 15.

<sup>58</sup> *Poét.*, 1448 b 20.

<sup>59</sup> Cfr. *Poét.*, 1448 b 20-23.

1. El pasaje 1452 a 1-9 en que se involucra el término *τὸ θαυμαστόν*:<sup>60</sup> habíamos dicho al inicio de este trabajo que la definición de la *μίμησις* trágica culmina hasta el capítulo 9, en dicho pasaje Aristóteles sentencia que

La reproducción imitativa no lo es tan sólo de acción completa sino de lo tremebundo y de lo miserando, y tremebundo y miserando no lo son superlativamente cuando sobrevienen de manera inesperada, más que cuando por mutua conexión – que las cosas que de esta manera suceden causan mayor maravilla que si sucedieran natural o casualmente, que aun las cosas que por casualidad pasan nos parecen tanto más sorprendente cuanto más a posta parezcan suceder (...) <sup>61</sup>

La primera parte del argumento aporta una diferencia específica a la definición pues introduce el término *θαυμαστόν* como el recurso que permite que se produzca la *κάθαρσις* de temor y compasión. El argumento es psicológico: lo inesperado, lo asombroso se logra concatenando causalmente los hechos de tal manera que no se espere el vuelco. Aristóteles considera que si se presentan los eventos de modo fortuito, estos no asombran tanto. Se trata de trabajar siempre con cuestiones verosímiles<sup>62</sup> pues es mejor en la tragedia el imposible que convence que el posible que no es creíble, se trata de hacer verosímiles hechos concatenados para después revelar lo contrario. En la segunda parte del argumento se establece la función de la representación trágica, producir representaciones específicas: *παθεμάτων κάθαρσιν*.

El asombro que esto produce no puede identificarse con el asombro de *Metafísica* I – 2, 982 b 12-20<sup>63</sup> que da lugar a la

<sup>60</sup> Cfr. *Poét.*, 1452 a 1 – 9.

<sup>61</sup> *Poét.*, 1452 a 1 – 5.

<sup>62</sup> Cfr. *Poét.*, 1454 a 32 – 35.

<sup>63</sup> He desarrollado el tema de lo *θαυμαστόν* en mi artículo "Lo maravilloso – *to thaumastòn* – un concepto olvidado de *La Poética*." *Signos*, UAM, México, 2002.

filosofía, pues el filósofo se admira al conocer algo y esto lo empuja a buscar la causa de lo conocido.

En cambio, el filómito en la representación trágico-poética trabaja concatenando causalmente eventos para que, trastocados, produzcan asombro cuando no se ve la explicación racional<sup>64</sup>. El poeta maravilla porque va precisamente contra la causalidad natural<sup>65</sup> pero esto lo logra no dejando nada fortuito en los eventos. El asombro del filómito no empuja a buscar la causa sino a producir un entramado de maravillas.

2. El pasaje 1453 a 8-16 que involucra el término ἀμαρτία: Aristóteles considera que los vuelcos y cambios de fortuna deben de ir contra la lógica natural pues eso es lo que especifica al héroe de la μίμησις trágica: debe ser un personaje intermedio en cuanto al vicio y la virtud, es decir, que el drama que le acontezca no sea moral sino por yerro o falibilidad. El modo en que debe interpretarse este pasaje es en orden a la κάθαρσις; se trata de mostrar un tipo de personaje que caiga en desgracia por una acción que realiza pero de la que no tiene plena responsabilidad ética. La ἀμαρτία es recurso para producir ciertas emociones en el auditorio y no debe interpretarse desde un punto de vista intelectual – como error de juicio – ni moral – como falta viciosa –. Sin embargo, es verosímil pues le ocurre a cierto tipo de personajes pues las palabras y obras ponen de manifiesto un cierto estilo de decisión<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Por eso Aristóteles otorga mayor intensidad al asombro en la epopeya porque en ella no aparece ni se manifiesta la causa: Cfr. *Poét.*, 1460 a 11 – 18.

<sup>65</sup> En la μίμησις trágica se revelan sucesos que parecen tener una causalidad extrínseca o meta-racional al modo en que se concatenaron los eventos.

<sup>66</sup> Cfr. *Poét.*, 1454 a 33 – 35. En el yerro se es principio de la acción pero se ignora la circunstancia particular, por ejemplo, cuando Merope cambia a su hijo por el enemigo. Esta falta produce perdón y piedad según Aristóteles en *EN.*, III-1, 1109 b 32. Por eso Aristóteles pone el éxito del trágico en la fortuna o infortuna (εὐτυχία) sin recurrir a elementos religiosos ni mágicos. Se trata simplemente de mostrar que hay eventos que rebasan el control racional de las acciones.

3. El pasaje 1449 b 25 que señala el ἡδυσμένω λόγῳ o lenguaje realzado, sazonado. El pasaje dice: “La tragedia es la representación de una acción noble llevada a justo término en deleitoso lenguaje”. Separa el lenguaje de su manifestación natural pues le exige que tenga su placer propio οἰκίηα ἡδονή. Se trata de un tipo de lenguaje que se ordena más al deleite que a los contenidos esenciales. Por eso dice Aristóteles que “no por haber sucedido dejan de ser las cosas verosímiles o posibles”<sup>67</sup> y que todos al relatar un suceso le añadimos inventiva porque es más deleitoso y agradable a los que escuchan. Este principio lingüístico se aproxima a una categoría estética.

4. Los pasajes 1459 a 18-21 y 1462 b que incluyen el término ἡδονή: la μίμησις deviene en cierta τέχνη, su actividad produce placer. Esta vertiente es la que cambia radicalmente su sentido. El placer correspondiente a la actividad artística – placer que le es propio – es la tarea del poeta. El eje radica en una causación afectiva específica distinta a la de otras artes. El placer propio de esta actividad representativa resulta por dos afecciones específicas: compasión y temor.

#### **b) La μίμησις da lugar a un razonamiento productor.**

Ciertamente nada de lo hasta aquí expresado lo puede lograr el poeta sin la actividad racional. La tarea del arte es un asunto prioritariamente gnoseológico. Aristóteles dice que nada que sea intrínseco a este arte puede considerarse fortuito e irracional. El criterio es de coherencia intrínseca en la acción, y para ello debe componerse y estructurarse la trama. El procedimiento es éste: la capacidad mimética dispone a un conocimiento; éste deviene en producción.

---

<sup>67</sup> Poét., 1451 b 30.

¿Cómo probar esta secuencia de que la μίμησις en la *Poética* tiene un sentido extra-cognitivo? Quienes han sorteado esta paradoja se han apegado a la noción de semejanza y verosimilitud interpretando la tarea mimética como esquematización representada o simulación. De esta manera le otorgan estatuto artístico sin escapar a la tarea racional de coherencia interna que propone Aristóteles. Pero el concepto sigue atado a un asunto exclusivo del conocimiento y deambulan entre interpretaciones morales o francamente intelectualistas pues la semejanza indica siempre la prioridad del modelo.

Nuestra propuesta es que Aristóteles concibe la μίμησις como capacidad hacedora. Ello da lugar a un tipo de razonamiento práctico que trasciende el conocimiento porque la conclusión es un movimiento. De esta manera la μίμησις es racional pero rebasa las condiciones intelectuales.

Aristóteles estudia el razonamiento productor en tratados muy diversos. En *Metafísica* VII - 7, 1032 b 6 - 9 formula la modalidad del silogismo productor en ocasión de la salud. Sostiene que:

a partir del arte se generan aquellas cosas cuya especie está en el alma (...) como la salud es el concepto que está en el alma, y la ciencia; y se produce lo sano habiendo pensado así:

Puesto que la salud es esto necesariamente para que algo esté sano, tendrá que haber esto, por ejemplo, equilibrio; y para que haya esto, calor; y así seguirá pensando hasta llegar a aquello que el puede finalmente producir<sup>68</sup>.

Esta modalidad de razonamiento práctico supone el tránsito entre el conocimiento y la producción. La producción es movimiento y ha suspendido la deliberación. Dice Aristóteles:

---

<sup>68</sup> *Met.*, VII-7, 1032 b 1 - 10.

A partir de aquí, el movimiento tendente a la salud se llama producción<sup>69</sup>.

Ello implica que, en cierto modo, “la salud se genera de la salud, y la casa de una casa”<sup>70</sup>. Es decir, a partir del arte se generan aquellas cosas que están en el alma<sup>71</sup>. Recordemos que en *Política VIII* había manifestado que el alma es cierta armonía y que por eso el arte establecía semejanzas por *μίμησις*, porque la música es también armonía y, entonces, por analogía, se hacen una. Pero de acuerdo a *Metafísica VII-7*, la semejanza no es un desdoblamiento sino que implica producción, sentido acorde con *Metafísica X*, 1061 a 13.

En *Metafísica* 1032 b, Aristóteles distingue entre artes con materia y sin ella. Unas las llama pensamiento y a las otras producción. Las que proceden del principio y de la especie, pensamiento, y la que arranca del final del pensamiento, producción<sup>72</sup>.

El pasaje avanza distinguiendo entre el razonamiento práctico de las ciencias físicas (opuesto al silogismo especulativo cuyo paradigma es la ciencia matemática de *Analíticos Posteriores*)<sup>73</sup> y el de las artes.

Otorga dos modalidades de silogismo práctico para las artes – tarea que aquí nos ocupa–:

- Las artes cuya especie está en el alma: pone el ejemplo de la medicina que ha de conocer la salud para poder producirla.

<sup>69</sup> *Met.*, VII-7, 1032 b 10 – 12. Es menester recordar que este desarrollo se separa tajantemente de la *Poética* en opinión de muchos intérpretes. Para nosotros, la *ποίησις* es un tema obvio de la *Poética*. Cfr. 1447 a 10; 1448 b 23-24; 1449 a 23; 1451 b 10; 1458 a 20; 1459 a 37; 1461 b 10-11.

<sup>70</sup> *Met.*, VII-7, 1032 b 13.

<sup>71</sup> Cfr. *Met.*, VII-7, 1032 a 29 – 35.

<sup>72</sup> Cfr. *Met.*, VII-7, 1032 b 15 – 17.

<sup>73</sup> Cfr. *An. Post.*, II-11, 94 a 20 – 35 a 95 a 3 – 9. El tema lo desarrollé en: “La demostración por la causa final y argumentaciones analógicas en la *Poética* de Aristóteles.” Congreso Iberoamericano de Filosofía. Puebla, 2000.

- Las artes que surgen espontáneamente, proceden de aquello que es principio de su operación (para el que opera a partir de un arte). Recordemos que la tragedia surgió de la improvisación: cita el ejemplo de la construcción de una casa, “(...) de la casa que la produce a partir de las piedras”, pues es evidente que en las generaciones siempre pre-existe una parte “y que la materia, en efecto, es tal parte”<sup>74</sup>.

Esta modalidad del razonamiento se caracteriza por concluir en una producción. Decíamos al inicio que la μίμησις es capacidad hacedora: en cuanto a la δύναμις que surge de ella es τέχνη, un conocimiento que surge espontáneamente y al final encuentra su οὐσία o perfección. Semejante conocimiento puede denominarse simulación como correspondencia con el hilemorfismo natural.

Dijimos también que la μίμησις en Platón está atada esencialmente a un modelo, y que en Aristóteles, en cambio, hay prioridad de la visión sobre los tipos y modelos representados. Pues la vertiente cognoscitiva de la μίμησις consiste no solo en asemejar la función de la tragedia a un organismo vivo natural, sino en producir específicas afecciones. Dijimos también que la μίμησις rebasa las condiciones del conocimiento, culmina en una producción que produce placer por esas emociones.

Hay un término en la *Poética* que se dice, como de paso en la definición de tragedia, pero que nos parece clave en la interpretación de la μίμησις, y es el de περαινουσα<sup>75</sup>. Podríamos traducirlo por concepto de “atravesado”. Aristóteles sentencia en esa definición que debe haber algo atravesado o que sea medio a lo largo de la estructuración. Pero ¿cuál es el medio entre lo racional y la causación psicológica, anímica, del acto trágico?

<sup>74</sup> *Met.*, VII-7, 1032 b 25 – 35.

<sup>75</sup> En ocasión de la definición de la tragedia, *Poét.*, 6, 1449 b, 27. δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέον καὶ φόβον περαινουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν

La tragedia versa sobre posibilidades y contingentes, ello es lo que permite la maleabilidad de lo verosímil desde la perspectiva del conocimiento, a la vez, instauro un mundo de ficción y de causación artificial. Para manifestar estas dos esferas con que trabaja el poeta el recurso a la explicación por el razonamiento poético-productor es único pues gesta verdades y mundos con necesidad hipotética<sup>76</sup>.

El razonamiento que culmina en producción tiene un paralelismo formal con el razonamiento deductivo pero materialmente se opone al deductivo porque el término medio no es una esencia: su hilazón o *περάλυσσα* tiene carácter de necesidad pero en el sentido de causa material según los modelos de *Analíticos Posteriores* II-11 en que se condiciona la necesidad de algo a partir de algo: es decir, funciona con necesidad hipotética.

La necesidad hipotética de la realidad poética instauro una lógica autónoma distinta de la del curso natural. En el capítulo 25 Aristóteles sostiene que la tragedia representa las cosas como son, como parece que son, o como deberían de ser. Con ello prueba que la corrección poética es diferente a las otras ciencias. Aristóteles justifica cualquier falta poética siempre y cuando no sean de la representación, considera accidentales – *συμβεβηκός* – errores en los contenidos, los modos y las figuras. La dimensión extra-lógica de lo poético se debe a que el Estagirita prefiere el imposible que convence y el irracional verosímil<sup>77</sup>. Excusa los absurdos del contenido de las metáforas pues de ellas importa el sentido y la función, no el significado literal<sup>78</sup>.

Ello prueba el replanteamiento que hace la *Poética* del concepto de *μίμησις* en la filosofía griega.

---

<sup>76</sup> De acuerdo a *Met.*, V-5, 1015 a 23 – 25; 1015 b 12.

<sup>77</sup> Cfr. *Poét.*, 25, 1461 b 9.

<sup>78</sup> Cfr. *Poét.*, 25, 1461 a 16.

Para Aristóteles es un error accidental – συμβεβηκός – si el artista no representa de modo fidedigno al modelo: ha separado la μίμησις del conocer y del modelo<sup>79</sup>.

La clave de esta consideración no está exclusivamente en un criterio retórico de persuasión en el que sea creíble lo imposible, sino en algo θάυμαζειν: en que se logre sorprender agradablemente<sup>80</sup> pues vale el imposible siempre y cuando siga los fines de la poesía.

La poesía tiene su propia coherencia y legalidad. Aristóteles solo rechaza o considera faltas poéticas que van contra la μίμησις: κατὰ τὲν τέχνην<sup>81</sup> pues estas son ἀμιμητῶς<sup>82</sup>.

Con ello se rebasa la perspectiva del conocimiento en *La Poética*: se comienza por poner el principio de solución a los errores poéticos más en la persuasión (πιθανόν) que en el imposible (ἀδύνατον), lo irracional (άλογον) y las contradicciones (ύπεναντία) pero se pone como último recurso la sorpresa (θαυμάζειν), y el concepto de εκπλεκτικός, perplejidad o suspensión del orden. Con ello, se ha instaurado una lógica distinta a la del acaecer natural. Resta sólo una analogía entre lo natural y lo mimético.

### **c) La φαντασία: conexión entre lo natural y lo racional mimético**

Nos proponemos rastrear ahora la conexión entre teología natural y racional en Aristóteles para comprender mejor la analogía entre tragedia e hilemorfismo natural mediante el razonamiento que deviene en producción.

Un texto que aporta luces en la modalidad de este razonamiento es el *Del Movimiento de los Animales*<sup>83</sup>. Pero no solo conviene acudir a

<sup>79</sup> Cfr. *Poét.*, 25, 1460 b 31.

<sup>80</sup> Cfr. *Poét.*, 24, 1460 a 27.

<sup>81</sup> Cfr. *Poét.*, 25, 1460 b 12-21.

<sup>82</sup> Única ocasión en que utiliza este término. *Poét.* 25, 1460 b 32.

las obras naturalistas; en especial las Éticas y los Analíticos contribuyen a esta solución<sup>84</sup>.

Aristóteles prueba en *Ética Nicomaquea* 1097 b 25 que el bien del hombre está en su función, dice:

Porque para el tocador de flauta, el escultor, cualquier artista, y, en general, para todas las cosas que tienen una función o actividad, el bien y lo 'bueno' se piensa que residen en la función, y lo mismo parece ser para el hombre, si tiene una función.

Dijimos que para el Estagirita, conocer plenamente un objeto es adentrarse en su función.

La función de la vida propia del ser humano es su racionalidad. Pero la racionalidad humana no está separada. Aristóteles tiene una visión inclusiva de la razón pues la buena vida incluye una mínima clase de bienes exteriores, del cuerpo y del alma.

La inclusión se debe a la peculiar caracterización de la vida como sistema que se mantiene a sí mismo "la vida en cuanto vida es la autonutrición del cuerpo, de tal modo que la comida es esencial, no accidental, en relación con el vivir"<sup>85</sup>.

La autonutrición y la generación son la primera capacidad del alma, la primera virtud que pertenece a todo lo que tiene vida; en cambio el conocimiento, en cuanto conocimiento es la función propia del hombre. El Estagirita relaciona conocimiento y teleología

<sup>83</sup> Cfr. *MA.*, 701 a 1 - 8, 10 - 13, 22 - 23, 24 - 25, 33 - 34. Vertiente ya desarrollada por el estudio de NUSSBAUM, M.: *Aristotle's De Motu Animalium*. Princeton Univ. Press 1976, en especial pp 74 - 85, contribuyeron para desarrollar lo que aquí se esboza como conexión posible entre  $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$  - teleología - y razonamiento productor.

<sup>84</sup> La conexión entre la explicación teleológica y  $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$  y  $\tau\acute{\epsilon}\chi\eta\eta$  en Aristóteles se puede rastrear en: *Física*. II-9, 200 a 15; *EN*. 1151 a 16 - 17; *EE*. II-11, 1227 b 28; *EN*. 1112 b 15; *MA*. 701 a 7 - 34.

<sup>85</sup> *De An.* 412 b 9 - 11 y 416 b 9 - 11.

en el ser humano: el conocimiento es lo específico del hombre, pero en cuanto vivo, el hombre funciona finalizado por su forma o principio. El criterio teleológico aristotélico se formaliza así<sup>86</sup>:

- “x” ocurre porque ocurre “y”; o dicho de otra manera
- la función de “x” es “y”

La defensa de este proceso es contra el reduccionismo atomista que refuta desde:

La defensa de las explicaciones en el nivel formal-funcional y desde la perspectiva de que la vida de los seres es esencialmente la de sistemas orgánicos que se automantienen.

Lo expresa de la siguiente manera:

- Él hace “x” porque “y”. Es decir, “todo animal se mueve gracias a algo.”
- “y” es el fin y esto ocurre tanto en las tendencias naturales de los animales y como componente de aquellos que tienen *lógoi*.
- En estos últimos, en los seres que tienen *lógoi*, “y” es el objeto de deseo<sup>87</sup>.
- Pues el deseo “y” es el primer motor del animal que tiene *lógoi*.

Esta conexión entre teleología natural y racional en el ser humano la establece el Estagirita en *De An.*, III-9-11, donde sostiene que el

---

<sup>86</sup> El modo argumentativo que seguimos aquí es de NUSSBAUM, M.: “Teleología e Intencionalidad”, Ensayo 1. Sobre el movimiento de los animales. Op. Cit. p. 81 – 85.

<sup>87</sup> Cfr. *De An.* 433 a 15.

deseo y la teleología del movimiento comienzan en la fantasía. La percepción explica la intencionalidad animal pues la fantasía del objeto es lo que da razón de sus movimientos y tendencias<sup>88</sup>.

Aristóteles concluye que el alma se define por el automovimiento y la actividad de inteligir y pensar; estos últimos con gran afinidad con la percepción sensible<sup>89</sup>.

Intelecto y percepción son análogos aunque lo que es afirmación y negación en el primero se manifiesta como placer (tendencia) o dolor (huida) en el segundo<sup>90</sup>. La interrelación de ellos da lugar a una función racional finalizada que Aristóteles llama conocimiento práctico:

“en vez de sensaciones, el alma discursiva utiliza imágenes. Y cuando afirma o niega (de lo imaginado) que es bueno o malo, huye de ello o lo persigue. He ahí cómo el alma jamás intelige sin el concurso de una imagen”<sup>91</sup>.

El argumento pone como principio del razonamiento práctico a la imagen. El movimiento se produce una vez que la inteligencia ha vuelto sobre ella. La relevancia de III - 7 en relación con el conocimiento poético o *μίμησις* es crucial. Aristóteles explica su funcionamiento:

La facultad intelectual intelige, por tanto, las formas en las imágenes. Y así como en las sensaciones aparece delimitado lo que ha de ser perseguido o evitado, también se pone en movimiento cuando, al margen de la sensación, se vuelve a las imágenes<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> Cierta percepción y en ciertos animales, había que precisar esto según la interpretación de *De An.* 418 a - 425 b. Cfr. “Intentionality and Physiological processes” de SORABJI, R.: *Essays on Aristotle's De Anima*. Clarendon Paperbacks, Oxford University Press 1999.

<sup>89</sup> Cfr. *De An.* 427 a 18 - 20.

<sup>90</sup> Cfr. *De An.* 431 a 8 - 14.

<sup>91</sup> *De An.* 431 a 14 - 16.

<sup>92</sup> *De An.* 431 b 4 - 8.

Argumento que prueba que la fantasía no es constructiva en Aristóteles (en el sentido esteticista del término) pero que sí es principio del movimiento y producción. Este modo de razonamiento se caracteriza porque concluye con una acción y movimiento:

por ejemplo, cuando uno percibe que la antorcha es fuego, y viendo que se mueve reconoce por medio del sentido común que se trata de un enemigo<sup>93</sup>.

La percepción e imagen son principio del movimiento, lo demás es producción pues el razonamiento práctico se ata al tiempo y contingencias:

delibera comparando el futuro con el presente, como si estuviera viéndolo con ayuda de las imágenes o conceptos que están en el alma.

La paulatina semejanza entre la imagen y el fin es lo que especifica la conclusión operativa, generadora. La acción es conclusión en Aristóteles; la precede la declaración de que "lo que está ahí es placentero o doloroso, al punto que el intelecto lo busca o huye de ello: siempre es así tratándose de la acción"<sup>94</sup>.

Esta explicación nos permite comprender la función mimética. Aristóteles considera que este tipo de razonamientos suponen abstracciones similares a las de la naturaleza pues incluyen la materia: "inteligén del mismo modo que lo chato" pues no separan la concavidad de la carne al modo de los objetos matemáticos que razonan separando la materia y el tiempo<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> *De An.* 431 b 10 – 12.

<sup>94</sup> *De An.* 431 b 13 – 15. Cfr. FREDE, D.: *The cognitive role of phantasia in Aristotle*. Oxford 1992. p. 278. Dice: aunque Aristóteles privilegia como fantasía "lo que aparece", incluye un sentido activo de fantasía con el término εἰδωλοποιούντες (*Del Alma.* 427 b 18 – 20), el sentido del pasaje 428 a 2: κατὰ μεταφορὰν es el de capacidad en Aristóteles ὁ φανταστικόν. Frede remite a NUSSBAUM (1978), 221-69; SCHOFIELD (1979); WATSON (1982); MODRAK (1986–1987).

<sup>95</sup> Cfr. *De An.* 431 b 15 – 20.

La explicación del razonamiento práctico del *Tratado del Alma* conecta con la acción humana de las dos Éticas. En *EE.*, 1227 b 20 – 28 se mantiene el criterio teleológico-funcional de la acción y se presenta la aporía sobre los medios y su relación al fin; las opciones son:

1. Es posible apuntar a un fin recto y errar en los medios conducentes al fin.
2. Es posible errar en el fin y acertar en los medios conducentes a él.
3. Es posible no acertar en ambas cosas.

Aristóteles se pregunta qué es lo περσάγουσα del proceso<sup>96</sup>. ¿Es la virtud la que determina el fin, o los medios conducentes al fin?

Responde que esta ἀρετή es principio, punto de partida del fin “dado que el fin no resulta de un silogismo ni de un razonamiento, sino que debe ser asumido como principio”<sup>97</sup>.

He aquí, nuevamente la explicación de un razonamiento práctico en el que la imagen εἰκόν es principio, punto de partida de la φαντασία para la deliberación:

“El médico, en efecto, no se pone a considerar si el paciente ha de sanar, o no, sino si ha de caminar o no, como tampoco el gimnasta considera si su discípulo ha de estar o no en buena forma, sino si ha de ejercitarse o no en la lucha, y, de manera semejante, ninguna otra disciplina delibera acerca del fin.”

<sup>96</sup> Περάγουσα; nuevamente el concepto de atravesado de *Poética* 6 en la definición de tragedia. Cfr. *EE.*, IX, 1227 b 24.

<sup>97</sup> *EE.*, IX, 1227 b 23 – 27.

Para Aristóteles en las ciencias prácticas – explicación última de la μίμησις en La Poética – el fin es principio e hipótesis, la clave es su producción.

“El fin es el principio del conocimiento de pensamiento, mientras que la conclusión del pensamiento es el principio de la acción”

Ello distingue radicalmente el concepto de μίμησις en Platón y Aristóteles, pues en Platón:

1. La República sostenía que la dialéctica era superar el conocimiento sensible hipotético y conjetural para elevarse a la dialéctica o ciencia sobre lo inteligible.
2. El razonamiento práctico, poético en Aristóteles, procede de modo diverso al conocimiento en Platón, afirma como principio al conocimiento sensible hipotético y concluye con un movimiento que genera artificios.

En consecuencia la μίμησις en ambos autores ha de tomarse en distintos sentidos y, dentro del término μίμησις en La Poética también caben distintos sentidos y significaciones:

- Desde la perspectiva del conocimiento μίμησις indica esquematización representativa o simulación.
- Desde la perspectiva categorial μίμησις es correspondencia con la función hilemórfica.
- Desde la perspectiva del acto y la potencia μίμησις es generación de esencias artificiales o ficticias que son verosímiles por la causación psicológica de ciertas emociones.

El eje está en la comprensión del razonamiento productivo que la posibilita; sólo de esta manera cabe un enfoque inclusivo de la *μίμησις* como conocimiento y generación.