

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**FILOSOFIA**  
Y  
**LETRAS**

*REVISTA DE LA FACULTAD  
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

**53-54**

*ENERO-JUNIO*

**1954**

*IMPRESA UNIVERSITARIA*

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

Rector:

DR. NABOR CARRILLO

Secretario General:

DR. EFRÉN C. DEL POZO

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

Director:

DR. EDUARDO GARCÍA MÁYNEZ

# FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA  
UNIVERSIDAD N. A. DE MÉXICO

PUBLICACION TRIMESTRAL

FUNDADOR:

*Eduardo García Máymez*

DIRECTOR:

*Salvador Azuela*

SECRETARIO:

*Juan Hernández Luna*

Correspondencia y canje a Ciudad Universitaria  
Torre de Humanidades, San Angel, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país . . . . .	\$ 15.00
Exterior . . . . .	Dls. 2.50
Número suelto . . . . .	\$ 4.00
Número atrasado . . . . .	\$ 5.00

## Sumario

### ARTICULOS

	Página
Andrés Avelino . . . . .	11
<i>Los problemas antinómicos del Existencialismo Kierkegaardiano . . . . .</i>	
Oswaldo Robles . . . . .	23
<i>Circunstancia e incidencia histórica de la Psicología Clínica. . . . .</i>	
Francisco Larroyo . . . . .	63
<i>Los problemas de la Antropología Filosófica . . . . .</i>	
Leopoldo Zea . . . . .	75
<i>La Historia de Karl Mannheim . . . . .</i>	
Eli de Gortari . . . . .	93
<i>Sobre el método dialéctico materialista . . . . .</i>	
José Villaseñor Tejeda . . . . .	109
<i>Mimesis y creación artística (Comentarios a la Poética de Aristóteles) . . . . .</i>	
Juan A. Ortega y Medina . . . . .	119
<i>La Literatura viajera alemana del siglo XIX sobre México . . . . .</i>	
Fernando Salmerón . . . . .	133
<i>El Seminario de José Gaos sobre el pensamiento de lengua española . . . . .</i>	
Manuel Alcalá . . . . .	149
<i>Alfonso Reyes, el mexicano universal . . . . .</i>	
Agustín Millares Carlo . . . . .	165
<i>Nota sobre Archivología . . . . .</i>	

	Página.
Pedro Urbano González de la Calle . . . . .	<i>De re etymologica</i> . . . . . 183
Sergio Fernández . . . . .	<i>El elevado olvido de Alfonso de Valdés</i> . . . . . 193
Martha Díaz de León de Recaséns . . . . .	<i>El amor y la muerte en el romance castellano</i> . . . . . 213
Eduardo Luquín . . . . .	<i>México frente al europeo</i> . . . . . 225
Abelardo Villegas . . . . .	<i>El cielo y la tierra en "El sueño de Sor Juana"</i> . . . . . 241
Alfredo Leal Cortés . . . . .	<i>Elogio de Mariano Azuela</i> . . . . . 253

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Sergio Fernández . . . . .	<i>El Llano en Llamas</i> (Juan Rulfo) . . . . . 259
Isaías Altamirano . . . . .	<i>Introducción a la Etica</i> (Germán Nohl) . . . . . 269
Eduardo Luquín . . . . .	<i>Tiempo de Arena</i> (Jaime Torres Bodet) . . . . . 272
Andrés Collard . . . . .	<i>Jacques Roumain. Gouverneurs de la Rosse.—Les Editeurs Français Réunis.—Corbeil, 1950. Pág. 72.</i> . . . . . 277
Agustín Millares Carlo . . . . .	<i>Homenaje al insigne bibliógrafo mexicano Joaquín García Icazabalcaeta.</i> (Emilio Valtón) . . . . . 282
Agustín Millares Carlo . . . . .	<i>La biblioteca del obispo Juan Bernal Díaz de Luco</i> (Tomás Marín) . . . . . 284
Aurora Flores Olea . . . . .	<i>Didáctica General</i> (Francisco Larroyo) . . . . . 286
María del Carmen Landero R. . . . .	<i>Freud a distancia</i> (Oswaldo Robles) . . . . . 290
Gustavo Luis Carrera . . . . .	<i>Giraluna</i> (Andrés Eloy Blanco) . . . . . 295
Adriana Cosío Pascal . . . . .	<i>Introducción a la Psicología</i> (Wolff Warner) . . . . . 299
Sergio Pitol . . . . .	<i>La Engañada</i> (Thomas Mann) . . . . . 302
Xavier Tavera Alfaro . . . . .	<i>La génesis de la conciencia liberal en México</i> (Francisco López Cámara) . . . . . 305
J. H. L. . . . .	<i>Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras</i> . . . . . 309

## MIMESIS Y CREACION ARTISTICA

*(Comentarios a la poética de Aristóteles)*

### 1. *Representación y creación*

Se ha dicho que la más valiosa aportación de Aristóteles al campo de la estética radica en la transformación que en sus manos sufrió el concepto de imitación. No cabe duda que esa idealización de La Mimesis Platónica significa uno de los avances más positivos que la filosofía ha dado en la comprensión del arte; pero Aristóteles hizo algo más: comprendió —por primera vez en la historia del pensamiento— que el arte está intrínsecamente construido como una dualidad, en cuanto conocimiento y en cuanto producción de formas bellas. De manera que no es sólo la Mimesis la que sufre radicales modificaciones; notamos también una transformación esencial en el concepto de la Técnica, que de simple catálogo de recetas y formulismos prácticos para bien imitar se convierte en el principio regulador interno de la actividad creadora del espíritu.

Este segundo aspecto, tan extrañamente novedoso, aparece en varios textos de su Poética, dibujado con más o menos precisión; pero hay un párrafo cuyo sentido al respecto no puede ser más tangible y que se nos entrega espontáneamente, sin que tengamos que recurrir a violencias y retorcimientos interpretativos; es además un texto clave, puesto que engloba, contraponiéndolas, las dos fuerzas de cuya confluencia nace el objeto artístico. Dice textualmente Aristóteles: “Se complacen (los hombres) en la contemplación de semejanzas porque, mediante tal contemplación, les sobreviene aprender y razonar sobre qué es cada cosa, por ejemplo: “éste es aquél”, porque si no lo hemos visto anteriormente, la imi-

tación no producirá, en cuanto tal, placer, mas lo producirá en cuanto trabajo (*διὰ τὴν ἀπεργασίαν*), o por el color, o por otra causa de este estilo" (1448 b-15 y sig.). \*

El arte es pues, por un lado, representación (*μίμεις*); por otro lado es creación (*ἀπεργασία*; más adelante dirá *τέχνη*). ¿Qué otra cosa podemos entender cuando Aristóteles nos dice que el objeto artístico produce, además del placer inherente a toda identificación cognocitiva, otro placer diferente "en cuanto trabajo, o por el color, o por otra causa de este estilo"? ¿No es éste el placer específicamente artístico, el placer ante las meras formas? Y si dicho goce específico se produce —según las mismas palabras del Estagirita— independientemente del acto de identificación ("si no lo hemos visto anteriormente"), es decir, independientemente del contenido representativo ¿no se sigue lógicamente la autonomía de las formas artísticas que producen semejante goce autónomo? Se sigue, respondemos nosotros; confesemos sin embargo que Aristóteles no arribó a tan deseable conclusión, atado como estaba por las ligaduras de un sistema de tan inflexible trabazón como era el suyo.

Dentro de una concepción filosófica que establece, como núcleo esencial de nuestra naturaleza, la facultad de conocer, toda otra facultad humana —la artística inclusive— tendrá que ser una mera función o aditamento de aquélla, e idéntica suerte correrán sus productos específicos. Ante la inminencia de una contradicción insuperable entre su doctrina general y el nuevo hallazgo estético, Aristóteles retrocede y opta por concederle a este elemento perturbador una beligerancia mínima; y así, le oiremos en otra parte esta medrosa aclaración: "si alguno aplicara al azar los más bellos colores, *no gustara tanto* como si dibujase sencillamente en blanco y negro una imagen" (1450 b-1 y sig.). ¿Por qué así? porque una combinación de colores, por muy hermosa que la supongamos, es mera creación; la imagen, por el contrario, es una reproducción, es decir un conocimiento.

El arte es, pues, representación y creación; en este punto la estética se encuentra en nuestros días en el sitio donde la dejó Aristóteles. Pero los modernos hemos cambiado de lugar los términos, invirtiendo la jerarquía; si para Aristóteles la Mimesis era la primordial, para la teo-

\* Esta cita y las siguientes, siguen la edición de la Poética que preparó Juan David García Bacca para la "Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana", de la Universidad de México.

ría del arte de nuestro tiempo lo primordial es, por ser lo propiamente estético, la creación. Para Aristóteles el arte era un *conocimiento* elaborado por la imaginación; para nosotros es la *elaboración imaginativa* de un material gnoseológico. A la Poética del Estagirita podemos llamarla filosofía del arte —pues se eleva a consideraciones que sobrepasan los límites de la poesía—, pero no nos es lícito considerarla como un tratado de estética: carece de criterio específico.

## 2. La Mimesis

En el fondo del arte alienta un conocimiento, pero ¿qué clase de conocimiento? ¿un conocimiento de la realidad, pero sumamente desvirtuado, un raquíptico reflejo sacado de otros reflejos, como decía Platón? No, para Aristóteles el arte no es un saber degenerado —una imitación de tercera mano— sino un saber de otra índole, y de índole tan noble y elevada que, lejos de merecer la condenación despectiva de su maestro, debe ser considerado como “filosófica y esforzada empresa”: el arte es limitación o conocimiento de lo posible.

“Resulta claro —leemos en la Poética— no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino *cual deseáramos que hubieran sucedido*” (1451 a-36) (el texto griego dice *ola òv yévoito*, un optativo de aoristo, que igual puede traducirse con sentido de deseo, como lo hace García Bacca, o más sencillamente: “cual podían haber sucedido”, con sentido de posibilidad). No se crea, sin embargo, que semejante aseveración excluye del campo del arte la realidad verdadera, no; lo real es también objeto de la imitación artística, pero no en cuanto real ni verdadero, sino en cuanto posible, “que no hubiera sucedido, de no ser posible” (1451 b-16 y sig.)

Vemos aquí esbozada una idea que Croce habrá de redondear con toda precisión, al decirnos que el conocimiento artístico es una intuición pura, entendiéndolo por tal “la unidad no diferenciada de la percepción de lo real y de la simple imagen de lo posible”. Es decir, el objeto del conocimiento artístico es el universo todo visto a través del sentimiento; es un mundo imaginario entrevisto como en sueños, y donde aun la razón no ha intervenido para deslindar las fronteras entre verdad y espejismo. No sin profunda razón, pues, identificó Nietzsche la facultad que produce los sueños con la facultad específicamente artística, con la fantasía crea-



dora: ni la realidad interna, dionisiaca —objeto de la lírica—, ni la realidad exterior —objeto de la épica— se convierten en arte, si antes no han pasado por el tamiz del ensueño apolíneo.

### 3. Necesidad y verosimilitud

Pero este ensueño apolíneo, este mundo de imágenes, de formas ¿no tiene una lógica interna? ¿podemos —cuando dormimos y cuando hacemos arte— soñar libremente lo que nos venga en gana, con tal de que sea algo posible? ¿tan ilimitada es la libertad creadora que sólo se detiene ante lo absurdo? No; aparte de un sin fin de normas de realización externa, más o menos accidentales, la actividad artística tiene una exigencia primordial y absoluta: la unidad. Por encima de todo la obra de arte debe ser una, es decir, armónica y completa en sí misma.

Esto lo sabían ya los griegos mucho antes de Aristóteles, pero el mérito de nuestro filósofo reside en haberse percatado de que semejante exigencia podía verificarse en dos planos muy distintos: en el plano cognositivo y en el plano formal. Así lo dice con toda claridad en el siguiente texto: “La unidad de la frase puede ser de dos maneras: o porque significa una sola cosa (plano cognositivo), o porque muchas con vínculo (plano formal). Y así la Iliada es una por la unidad del vínculo, mientras que la definición del hombre lo es porque significa una sola cosa” (1457 a-28 y sig.)

¿En qué consiste este vínculo de unidad? Aristóteles aborda la cuestión en varios pasajes de la Poética. Por ellos podrá apreciarse la hondura conque el filósofo supo plantear el problema, pero también podrá verse cómo titubeó y se arredró cuando se trataba de dar la solución plenaria. Una vez más nos permitimos aventurar que si Aristóteles no dió ese paso definitivo —tan natural y obvio, puesto que había recorrido ya la totalidad del camino—, si no lo dió, repetimos, fué porque comprendió acaso que semejante doctrina trascendía por completo los límites de su propia filosofía. En consecuencia, en vez de una formulación neta y precisa del arte como realidad espiritual autónoma, con una facultad propia (la fantasía), con su objeto propio (las formas), y con un principio regulador exclusivo (la ley de necesidad), nos encontramos en la Poética una serie de pactos y componendas, con su inevitable secuela de confusiones y contradicciones.

“De lo dicho resulta claro —nos dice— no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos que hubieran sucedido y *tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad*” (1451 a-36 y sig.). En la primera parte del párrafo anterior se nos presenta el objeto material del arte: “lo que es” queda despojado de su irreductible singularidad irracional al transformarse en “lo que puede ser”; en seguida, el objeto recibe dos tratamientos —el racional (verosimilitud) y el artístico (necesidad)— y se convierte en objeto formal. Pero ¿por qué ese dilema tan a todas luces innecesario?

Verosimilitud es el natural enlace entre lo posible y lo verdadero; se trata, pues, de una exigencia del arte, no en cuanto tal, sino en cuanto conocimiento: es un requisito pre-estético indispensable. Necesidad, por el contrario, es el vínculo que ata indisolublemente el todo artístico con las partes y éstas entre sí; es, por tanto, una exigencia puramente formal:

¿Tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad? No, “en arte” no hay más que una manera de tratar lo posible —y aún lo imposible—: según necesidad; porque lo que no es “artísticamente” necesario es estéticamente defectuoso, mejor dicho, es antiestético. Cabe y es preciso tratar lo posible —y lo imposible, repetimos— según verosimilitud, pero en el plano gnoseológico que sirve de subsuelo al arte; y así, lo completamente inconcebible se queda fuera del campo estético porque no llega ni a sus umbrales, o sea, a la Mimesis idealizadora.

No es, pues, válido el dilema aristotélico. Verosimilitud o necesidad, no; sino verosimilitud, como estadio previo, y luego necesidad, como meta definitiva.

#### 4. La necesidad formal.

En las líneas que anteceden hemos llevado a cabo una operación que puede parecer sospechosa: Aristóteles habla en un texto de necesidad, en otro de vínculo formal; nosotros nos hemos permitido identificar ambos conceptos, y ello exige una justificación inmediata.

Hay en la Poética un pasaje admirable que se nos antoja una auténtica revelación dentro de la teoría del arte; es aquél que —refiriéndose en concreto a la Tragedia, pero con una significación de alcance universal— dice así: “debe ser la acción una e íntegra (*μίας τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης*), y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuarte y descomponga del todo,

porque lo que puede estar o no estar en el todo sin que nada se eche de ver, no es parte del todo" (1451 a-32 y sig.). ¿No es ésta una definición de la necesidad puramente formal, puesto que se refiere a la obra artística en cuanto todo orgánicamente estructurado? En efecto, una acción, un vocablo, una imagen, un color, además de su contenido representativo (real o posible), cumplen una función única e insustituible dentro de la unidad armónica que es el todo artístico. La obra de arte es un universo cerrado (*μῆς*) y suficiente (*ταύτης ὄλης*) donde nada sobra ni falta nada; y como todas las partes conspiran al mismo fin, todas, así las más notables como las mínimas, son igualmente necesarias.

En otro lugar del mismo libro leemos: "no han de componerse argumentos o tramas (*λόγους*) con partes *inexplicadas o inexplicables*; que no tengan, por el contrario, ninguna inexplicada o inexplicable, *a no ser que caiga fuera de la trama*" (1460 a-27-28). García Bacca traduce por "inexplicada o inexplicable" el término *ἄλογον*, literalmente "ilógica, sin logos"; pero hay que hacer notar que Aristóteles habla aquí del logos artístico —según puede verse arriba en el mismo texto— y entiende por tal el argumento mismo; de manera que una parte es *ἄλογον*, no cuando es absurdo racional, sino cuando no encaja dentro del todo unitario que es el argumento, cuando rompe su "lógica" formal; por eso Aristóteles recalca: "a no ser que caiga fuera de la trama".

Es además evidente que nuestro autor no se refiere aquí a la lógica racional, ya que otros textos suyos nos muestran claramente que el absurdo noético tenía para él plena cabida dentro del arte. Tal absurdo —mencionado con los términos *ἄλογον*, *ἄτρονον*, *ἄδύνατον*— es una falta racional "pero falta excusable si da en la finalidad del arte". (1460 b-24); viola las leyes del logos racional, pero resulta todo un acierto si se le presenta conforme a las leyes del logos artístico (*εὐλογωτέρας*) (1460 a-34-36), pues precisamente lo que no tiene explicación racional engendra en el arte lo maravilloso (1460 a-13).

Podemos concluir, por tanto, que Aristóteles llegó a concebir un principio interno de regulación formal en el arte, una lógica propia, distinta de la del intelecto, y que bien podemos llamar *ley de necesidad*. Decimos que se trata de un principio interno, es decir, anterior y rebelde a toda formulación; cuantas veces se ha intentado hacer con él un recetario —Aristóteles mismo lo intentó en la Poética— el resultado ha sido

ahogar el arte bajo el peso de la técnica. ¿Quién, en efecto, sin el don de la intuición puede saber lo que se necesita para dar vida a un *organismo artístico*? ¿y cómo saber lo que sobra y lo que falta, sin una especie de senestecia espiritual que nos mantenga en perfecto equilibrio?

### 5. Necesidad y mimesis.

Hasta este momento nuestra interpretación aparece firmemente apoyada en los textos más elocuentes del Estagirita; no sucede lo mismo cuando intentamos esclarecer —dentro del pensamiento aristotélico— la *génesis* de la estructura artística; en este punto el filósofo se mantuvo en exceso circunspecto, cuando no claramente indeciso. Con mano vacilante le vemos señalar estas tres direcciones como orígenes plausibles de la necesidad poética: la Mimesis, la Naturaleza y el Arte (*τέχνη*). Detengámonos, por lo pronto, en la primera.

“Supuesto que el poeta es imitador —leemos... de tres cosas ha de imitar una: 1) o las cosas tal como fueron y son; 2) o las cosas tal como parece o se dicen ser; 3) o tal como debieran ser” (1460 b-8 y sig.). Ya hemos hecho notar lo *ilegítimo* de tales disyuntivas: el poeta toma lo real en cuanto posible, lo posible en cuanto verosímil, y lo verosímil en cuanto necesario. Aclarado pues, lo anterior, preguntémosnos: ¿cómo puede la imitación producir una estructura perfecta? ¿de qué modelo —real o posible— sacará la copia? Ni la trama de los acontecimientos históricos para el rapsoda, ni el fluir de los sentimientos para el lírico, ni la realidad visual para el artista plástico, ni el mundo de los sonidos para el músico, ofrecen nunca, por sí solos ese carácter unitario, orgánico e integral que distingue a la obra de arte. Si del plano de la realidad nos trasladamos al mundo de lo posible, la cosa se complica mucho más, porque las posibilidades son en cada caso infinitas, y sería indispensable un criterio de selección. No olvidemos, por último, que Aristóteles carece del magnífico expediente que para el caso sería la Idea Platónica. ¿De dónde reciben, entonces, las cosas ese imperativo de necesidad?

No encontramos en toda la Poética una respuesta de alcance universal a la presente cuestión; hallamos, sin embargo, una solución para el caso concreto de la Tragedia: el imperativo de necesidad que unifica las acciones de un drama dimanando de la constitución de un carácter o tipo. En

este sentido entendemos la afirmación aristotélica de que la poesía nárra "qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual *por ser tal o cual*" (1451 bb-8-9):

Por carácter entiende Aristóteles *προαίρεσίν τινα*, "una manera de escoger" o, como con gran acierto expresivo traduce García Bacca, "un cierto estilo de decisión" (1954 a-17). Semejante motor psicológico-moral, de funcionamiento uniforme (*ὁμαλόν*), y productos necesarios, no es más que uno de tantos ingredientes de la tragedia, y resulta algo excesivamente simple; y no se olvide que la unidad de una obra de arte no es fruto de simplicidad, sino de complejidad armónica; no es una sarta con cuerda, sino un tejido de trama riquísima.

### 6. *La naturaleza artística.*

Descartada ya como insuficiente la hipótesis de un origen imitativo de la estructura artística, cúmplenos examinar ahora las dos restantes, que no son, en el fondo, sino una sola: arte y naturaleza.

Queriendo Aristóteles presentarnos un arquetipo de necesidad formal, se fija como era de esperarse, en la obra de Homero; pero ante el problema del origen de dicho fenómeno, en vez de una respuesta nos planta ante los ojos esta incógnita alarmante: ¿lo consiguió el poeta por arte o por naturaleza? (*ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν*) (1451 a-24). Semejante perplejidad es para nosotros el indicio más revelador del formidable poder de penetración que en el arte tenía el Estagirita; Aristóteles toca aquí el punto álgido de su pensamiento estético, aquí, en esta incógnita preñada de consecuencias.

Una mentalidad moderna percibe al instante que, para dar forma al nuevo ser que Aristóteles tiene ante sus ojos, son insuficientes los términos de que dispone; ello le obliga a echar mano de un recurso completamente ajeno a su metodología: no pudiendo determinar conceptualmente el término medio —procedimiento tan grato al filósofo— en que concluyen los dos aspectos contrarios de la nueva realidad, opta, al modo de Heráclito, por afirmar los dos contrarios a la vez, aunque haciéndolo en forma disyuntiva.

El término medio que tan afanosamente busca Aristóteles es la *naturaleza artística*, el instinto constructor del hombre. No lo encuentra,

desde luego, porque como una pantalla le impide verlo la tónica especial de la palabra *τέχνη*; ésta como advierte García Bacca ("Introducción Filosófica a la Poética" cap. II), envuelve a la vez los modernos significados de "arte" y "técnica", con un predominio muy marcado del segundo concepto. Así se explica perfectamente la antítesis *τέχνη-φύσις*.

Sin embargo, como hemos podido ver en el transcurso de este trabajo, en Aristóteles se acentúa cada vez más el énfasis sobre la primera de ambas connotaciones, y de allí nace su indecisión entre el arte y la naturaleza como fuentes de la necesidad artística. Si el Estagirita comprendió que la *τέχνη* es un logos —tan logos como el racional—, no andaba muy lejos de concebir que él *τεχνάζειν* es en el hombre tan *φύσις* como *νοεῖν*, y que, al lado de la facultad intelectual, debe haber una facultad específicamente artística: la fantasía creadora.

La disyuntiva "o por arte o por naturaleza" se resuelve satisfactoriamente en la síntesis "naturaleza artística". La estructura del arte proviene, pues, como de última fuente, de esa tendencia imperiosa de nuestra naturaleza hacia la armonía, que sólo se satisface construyendo, creando "todos" intrínsecamente necesarios.

### 7. El universal artístico.

Aristóteles dá la última mano a su doctrina, determinando el puesto de privilegio que al arte corresponde entre las demás realidades del espíritu. "Y por este motivo —nos dice— la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata *sobre todo* de lo universal y la historia de lo singular. Y háblase en universal cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual, meta a la que apunta la poesía... y en singular cuando se dice qué hizo o le pasó a Alcibíades" (1451 b-5 y sig.). La poesía tiene pues, como objeto, lo universal; el "sobre todo" (*μᾶλλον*) que Aristóteles le añade es una muestra más de sus clásicos y significativos titubeos. ¿Por qué esta nueva perplejidad? porque el arte trata "siempre" de lo universal, y "siempre" de lo singular.

El mismo Aristóteles se olvida en seguida de su momentánea debilidad y pasa a decirnos que el universal artístico es lo verosímil o lo necesario. Y así es, en efecto; sólo que lo verosímil es universal en potencia, mientras que lo necesario es universal en acto. Bajo este nuevo aspecto,

la ilegitimidad del dilema aristotélico se nos revela más patente aún: la verosimilitud nunca puede ser una meta para el arte.

Un ejemplo pondrá en claro lo que queremos decir: "Alcibiades traicionó a su patria", he ahí algo singular en acto; pero como Alcibiades hizo eso por el hecho de ser hombre, tal acción es una posibilidad universal para todo hombre: no es verdad que todo hombre traciona a su patria, pero es verosímil que lo haga. Pues bien: elevar lo singular en acto a universal en potencia, sería el oficio del arte si éste adquiriera su plenitud en lo verosímil. Aristóteles no parece advertir que semejante elevación se consigue despotenciando al objeto, privándolo de la fuerza de su concreta presencia en tiempo y espacio: lo que gana en extensión lo pierde en intensidad. Y no, el arte no es eso; el arte logra, por el contrario, el más sorprendente de los milagros: construir con posibilidades verosímiles una realidad necesaria, elevando lo singular en acto a universal, en acto también; lo individual se convierte en categoría sin perder su concreción, mejor dicho, recuperándola: la pierde en la sublimación de lo posible, la recupera en la encarnación de lo necesario.

Semejante hazaña la efectúa el poder creador, haciendo de lo concreto —la historia de un pueblo, tal proceso psicológico, este paisaje, etc.— un todo orgánico cuyas partes —reales o imaginarias— se encuentren ligadas entre sí por el vínculo indestructible de la necesidad formal. Y esta estructura, donde nada sobra ni falta nada, dá a la obra de arte su valor universal y permanente. Por eso, cuando Aristóteles nos habla de la intriga *compuesta* según verosimilitud (1451 b-12), cabe replicarle: *compuesta* no, sino imaginada libremente conforme a una de tantas verosimilitudes; la composición, que es algo perfecto, es única, forzosa, definitiva: lo primero es —para servirnos de la terminología de Croce— fruto de la imaginación; lo segundo nace de la fantasía.

La estructura necesaria de una obra de arte es una Idea Platónica cuya validez se circunscribe a dicha obra y a ninguna más. En este sentido nos parece que hay que entender la afirmación de Aristóteles cuando nos dice de Homero que "él sólo entre los poetas sabe lo que él *en persona* debe hacer ( *μόνος τῶν ποιητῶν οὐχ ἄγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν* ) (1460 a-6). En nuestros días Ortega y Gasset habrá de decir que toda obra de arte es una fisonomía que "suscita, como en mística forforescencia su propio, único, exclusivo ideal".

JOSÉ VILLASEÑOR TEJEDA