

ISSN EN TRÁMITE

REVISTA DEL COLEGIO DE FILOSOFÍA

A large, stylized green letter 'T' graphic that serves as a background for the title. The 'T' is thick and has a slightly irregular, hand-drawn appearance. The word 'TEORÍA' is written in a dark green, serif font, with the 'T' being the first letter of the word.

TEORÍA

No. 10 JUNIO DE 2000

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

THEORÍA
Revista del Colegio de Filosofía

Directores

Dr. Carlos Pereda
Dra. Lizbeth Sagols

Secretario de redacción

Dr. Crescenciano Grave

Consejo editorial

Dra. Juliana González (UNAM), Dr. José María González (Instituto de Filosofía, CSIC, Madrid), Dr. Osvaldo Guariglia (Universidad de Buenos Aires), Dr. Ricardo Guerra (UNAM), Dr. Carlos B. Gutiérrez (Universidad de los Andes), Dr. Francisco Miró Quesada (Universidad de Lima), Dr. Javier Muguerza (Instituto de Filosofía, CSIC, Madrid), Dr. Manuel-Reyes Mate (Instituto de Filosofía, CSIC, Madrid), Mtro. Alejandro Rossi (UNAM), Dr. Fernando Salmerón† (UNAM), Dr. Adolfo Sánchez Vázquez (UNAM), Dr. Abelardo Villegas (UNAM), Dr. Luis Villoro (UNAM), Dr. Ramón Xirau (UNAM), Dr. Leopoldo Zea (UNAM).

Consejo de redacción

Mtra. Elisabetta Di Castro (UNAM), Dra. Paulette Dieterlen (UNAM), Dr. Bolívar Echeverría (UNAM), Dra. Teresa de la Garza (UIA), Lic. Ricardo Horneffer (UNAM), Mtro. Enrique Hülsz (UNAM), Mtro. Josu Landa (UNAM), Mtro. Efraín Lazos (UNAM), Dr. Gustavo Leyva (UAM-I), Lic. Pedro Joel Reyes (UNAM), Dr. Rodolfo Vázquez (ITAM), Mtra. Margarita Vera (UNAM).

Cuidado de la edición: Miguel Barragán Vargas

Diseño de cubierta: Elizabeth Díaz Salaberría

DR © 2000, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISSN en trámite

Índice

Artículos

Carmen Trueba Atienza, <i>El error poético en Aristóteles</i>	11
Martha Robles, <i>El símbolo de Atenea</i>	23
Greta Rivara, <i>María Zambrano y la actitud filosófica</i>	43
Pedro Enrique García Ruiz, <i>Ética y fenomenología en Emmanuel Levinas</i>	49

Nietzsche

Diego Sánchez Meca, <i>Nietzsche en Deleuze: hacia una genealogía del pensamiento crítico</i>	65
Giuliano Campioni, <i>Nietzsche, Wagner y el Renacimiento italiano</i>	85
Paulina Rivero Weber, <i>Locura y muerte de Dios en la filosofía de Nietzsche</i>	107
Rebeca Maldonado, <i>Nietzsche: creación y sacrificio</i>	117

Discusión

Humberto Schettino, <i>Comentario al artículo “Derecho y poder en la crisis de la soberanía”</i>	129
Antonella Attili, <i>Notas al comentario de H. Schettino</i>	137

Reseñas y notas

Bolívar Echeverría, <i>Hacia una ética disruptiva</i>	145
Josu Landa, <i>La dignidad epistémica de la anécdota</i>	149
Ana María Martínez de la Escalera, <i>Decir el nombre propio</i>	157

Abstracts	163
----------------------------	-----

Colaboradores	169
--------------------------------	-----

*El error poético en Aristóteles**

Carmen Trueba Atienza

La cuestión del error poético (*pit...mhma*)¹ es abordada por Aristóteles en el contexto de su análisis de la mimesis o imitación poética y constituye un elemento clave para la comprensión adecuada de su teoría mimética del arte. Mi propósito es hacer ver, a la luz de los pasajes relevantes de la *Poética* que se ocupan del tema, que la noción aristotélica de error poético asume un sentido específicamente artístico o estético. Sostengo que la noción de error poético permite apreciar que Aristóteles le reconoce al arte cierta autonomía, respecto de la política, la ética y la ciencia.

La noción de “error” va estrechamente ligada a la de “acierto”. Todo juicio acerca de la “corrección” o “incorrección”, y de lo “reprochable” o “censurable”, supone alguna especie de criterio de evaluación. Aristóteles, cuando juzga el logro poético de las distintas obras que analiza o comenta, aplica algunos criterios de excelencia provenientes de la tradición helénica, pero además de ello, y de manera un tanto independiente, desarrolla una teoría general del arte, mediante la cual explica su naturaleza y origen, bosqueja en algunos casos su historia, y ofrece una clasificación de los distintos géneros poéticos y define la función propia de cada uno de ellos. Aquí sólo haré referencia a aquellos aspectos de su teoría más directamente conectados con la cuestión del error poético.

* Este trabajo ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación: “El papel teórico de la silogística en la filosofía de la ciencia, la dialéctica y la teoría de la acción de Aristóteles y los estoicos” (IN 401598), financiado por el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica, de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM. Una versión anterior fue presentada como ponencia en el XIV Congreso Interamericano de Filosofía, celebrado en agosto de 1999, en la ciudad de Puebla.

¹ El término griego *pit...mhma* significa lo censurable en sentido positivo y negativo.

En la *Poética*, Aristóteles menciona y distingue varias fallas censurables, a saber, la imposibilidad (ἀδύατα), la irracionalidad (λόγα), lo dañino (βραβέρ), lo contradictorio (πεναντ...α) y, por último, lo contrario a la corrección del arte (παρ τὸ ἠρῶν τὴν κατὰ τὸν κανόν).² Lo interesante es que, en contra de lo que muchos de sus críticos suelen plantear, el filósofo le concede un peso distinto a cada una de dichas fallas, a partir de una evaluación de orden estrictamente poético.

Mimesis y epítimema

Wladislaw Tatarkiewicz considera justificada la interpretación negativa y restrictiva de la mimesis, a partir de la *Poética* (1460a), en donde, según su lectura, se señala que “el artista debe borrar las huellas personales de su obra”.³ Encontraríamos, sin embargo, elementos textuales suficientes para proponer una lectura distinta, si consideramos el pasaje completo, en lugar de atenernos, como hace Tatarkiewicz, únicamente a la línea aislada del texto, en que Aristóteles dice: “por sí mismo, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador”.⁴ El comentario completo dice así:

Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. *Por sí mismo*, en efecto, *el poeta debe decir muy pocas cosas; pues al hacer esto, no es imitador. Los demás* [poetas] *continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces. Él* [Homero], *en cambio*, tras un breve preámbulo, *introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje, y ninguno sin carácter.*⁵

¿Qué es, pues, exactamente lo que Aristóteles considera poéticamente impropio? ¿Que la imitación presente cualquier rastro o “huella personal” del autor, como interpreta Tatarkiewicz, o más bien que el poeta intervenga como

² Aristóteles, *Poética*, 1461b 24.

³ Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Trad. de F. Rodríguez Martín. 3a. ed. Madrid, Tecnos, 1992, p. 123.

⁴ V. García Yebra traduce el término *auton* como “personalmente”. La traducción que propongo (*i. e.* “por sí mismo”) tiene la ventaja de ser menos ambigua, al mismo tiempo que más próxima al texto.

⁵ Aristóteles, *Poética*, 1468a 5.

“voz poética” haciendo uso de la narración en tercera persona, en vez de “imitar” valiéndose de la narración en primera persona y de los recursos propios de la mimesis, haciendo hablar y actuar directamente a los personajes en la obra?⁶

Paul Woodruff, en “Aristotle on mimesis”, en un empeño por defender la independencia del tratamiento aristotélico de la mimesis, respecto del platónico, se resiste a ver en el pasaje leído una reminiscencia de la distinción entre “narración” e “imitación”, presente en *La República* (392d 5-393b 2).⁷ Su argumento es que “la personificación que interesa a Aristóteles, en el pasaje en cuestión, es una especie de narración, lo cual se aparta del modelo platónico”. Pero es evidente que Aristóteles utiliza allí el término mimesis en el mismo sentido en que Platón lo hace en el pasaje citado, esto es, como una forma específica de hacer intervenir o personificar los caracteres en la narración o en la escena:

—¿No es todo cuanto se narra por los fabulistas o poetas una exposición de cosas pasadas, presentes o futuras?

[...]

—¿Y no realizan esto, bien acudiendo a una narración simple, a una narración imitativa o a una mezcla de ambas?

[...]

—¿No conoces los primeros versos de la *Iliada*, en los que el poeta dice que Crises suplicó a Agamenón que le devolviese a su hija, y que éste se irritó contra aquel, por lo cual el mismo Crises, convencido de que no lo conseguiría, lanzó sus imprecaciones al dios contra los aqueos?

[...]

—Sabrás también que hasta estos versos:

Y suplicaba a todos los aqueos, *pero especialmente a los dos Atridas, ordenadores de pueblos*, [...] habla el propio poeta y no trata de hacernos creer que sea otro y no él quien se expresa así. Sin embargo, después de ellos, *habla como si él fuese Crises y procura convencernos sin lugar a dudas que no es Homero el dicente, sino el anciano sacerdote*.

⁶ La crítica antigua adoptó este criterio, ya esbozado por Platón en *La República*, para distinguir tres géneros poéticos: el *genus activum* (en que los personajes hablan por sí mismos), el *genus exegetivum* (en que el poeta habla en nombre propio), y el *genus mixtum* (cuando se combinan ambos); cf. Carmen Lozana Guillén, “Franciscus Niger, la gramática exegetica”, en *Humanística Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, vol. XLVI, 1997, p. 7.

⁷ Paul Woodruff, “Aristotle on mimesis”, en Amélie Oksenberg Rorty, ed., *Essays on Aristotle’s Poetics*. Princeton, Universidad de Princeton, 1992, pp. 73-75.

[...]

–[...] *Al expresarse como si fuese otro el que habla, ¿no tenemos que decir que su dicción se asemeja lo más posible a la de aquel que, según ha advertido de antemano, va a hacer uso de la palabra?*

[...]

–*¿Y no es imitar a aquel al cual uno se hace semejante, el reproducirle en su habla y en su apariencia exterior?*⁸

No sólo en los elogios que dirige a Homero, sino en muchas partes de la *Poética* es posible encontrar indicios claros de que Aristóteles entiende por mimesis una operación que no se limita a la mera “imitación” o reproducción de lo real. Como el propio Tatariewicz apunta, el término *mimhsij* “significaba ‘imitación’ en el sentido del actor, no del copista”.⁹

La prescripción aristotélica de “que el poeta no altere los mitos tradicionales y haga buen uso de los recibidos”,¹⁰ podría llevar a pensar que Aristóteles condenó a la poesía trágica, si no a reproducir la realidad, sí en cambio, a repetir el viejo legado mítico; no obstante, su recomendación explícita es que, en lugar de modificar las historias conocidas por todos, el poeta *invente o descubra por sí mismo*: αὐτὸν δὲ εὐρεῖν σκεῖν δεῖ.¹¹

La mayor parte de los intérpretes hace caso omiso de esta clara invitación aristotélica a la creación poética, pues suelen fijar la atención en la opinión vertida en la *Poética* (1454a 9-14), de que las historias de las familias antiguas, como las de Edipo y Agamenón, resultan fácilmente verosímiles a los espectadores y encierran un material patético sumamente rico, que de hecho ya había sido utilizado con éxito para componer tragedias y que le parecía conveniente aprovechar, por su abundancia de situaciones y acciones apropiadas para estructurar los lances patéticos.

A la luz de algunos comentarios aristotélicos acerca de la poesía trágica y épica, resulta infundada la acusación hegeliana de que la concepción mimética del arte excluye de la poesía lo inventivo y lo fantástico, y que lo único que persigue la mimesis es la pobre satisfacción de la rememoración:

[...] es preciso, ciertamente, incorporar en las tragedias lo maravilloso (de μὴ νοητὰ ἢ τραγῳδαίῃ ποιεῖν τὰ θαυμάσια); pero lo irracional (τὸ ἄλογον), que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene

⁸ Platón, *La República*, 392d 5-393b 2.

⁹ W. Tatariewicz, *Historia de la estética*. Trad. de D. Kurzyca. Madrid, Akal, 1987, vol. 1, p. 23.

¹⁰ Aristóteles, *Poética*, 1453b 23.

¹¹ *Ibid.*, 1453b 25.

más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa (δι τὸ μὲν εἰς τὴν πρῆξιν); en efecto, lo relativo a la persecución de Héctor, puesto en escena, parecería risible (γελοῖα), al estar unos quietos y no perseguirlo [...] pero en la epopeya no se nota. Y lo maravilloso es placentero (τὸ δὲ καυμάστιον δὴ); y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar.¹²

En el pasaje anterior, es claro que Aristóteles recomienda la inclusión de lo fantástico en las tragedias, y que su evaluación de la presencia o ausencia de lo fantástico y lo sorprendente (o maravilloso), tanto como de lo inconsistente, se atiene a un criterio literario de índole formal, concerniente a la naturaleza de cada género poético.

Su posición respecto a lo fantástico en la tragedia, por ejemplo, se sujeta al principio de lo *dramático* y lo *patético*: lo propio de la tragedia no es hacer reír, sino producir, mediante la representación de la acción, cierto temor y compasión en el espectador,¹³ y como lo maravilloso entraña lo irracional, es decir, cierta ruptura con el hilo lógico de la narración o con la coherencia de la representación, y esto último puede suscitar risa o extrañeza en los espectadores, es preciso que el poeta sea muy cuidadoso al hacer intervenir lo fantástico dentro del drama.

Aristóteles insiste en que el poeta trágico no debe pretender provocar cualquier placer, sino el propio de las tragedias, de ahí el cuidado que recomienda tener con la introducción de lo maravilloso en el drama, pues esto último podría ser tan sólo un efecto del espectáculo y consistir en lo portentoso, lo cual no le parece dramáticamente acertado.¹⁴ Los dos medios o recursos que le parecen formalmente adecuados para introducir lo fantástico o maravilloso en el drama trágico son la *anagnórisis* (reconocimiento o agnición) y la *peripécia* (el cambio en sentido contrario de la acción), sobre los cuales también escribe una serie de comentarios y recomendaciones, pues claramente prefiere que sea el argumento mismo el que conduzca al desenlace trágico.¹⁵

A diferencia de Platón, Aristóteles no sólo aprueba que el poeta diga “cosas falsas” y que represente lo imposible (*adunata*), sino que elogia a Homero por su dominio del arte de “mentir”, el cual resulta no ser algo distinto del arte de crear ficciones: “gran maestro de los demás poetas fue también Homero

¹² *Ibid.*, 1460a 12-18.

¹³ El poeta trágico debe proporcionar, mediante la imitación, el placer que le es propio, esto es, el que nace de la compasión y del temor (*ibid.*, 1453b 9-13).

¹⁴ *Ibid.*, 1453b 9-11.

¹⁵ *Ibid.*, 1455a 23-1453b 2-3 y 1455b 25.

en *decir cosas falsas como es debido*".¹⁶ Al referirse de este modo a las ficciones poéticas, Aristóteles emplea el lenguaje de la tradición,¹⁷ declara su admiración por Homero y afirma que el valor del arte es independiente de su naturaleza ficticia o aparente.

Su opinión la vemos más claramente expresada unas líneas adelante: "se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible que no convence",¹⁸ y recomienda incluso optar por lo $\text{d}\dot{\nu}\text{nata}$ e $\text{k}\acute{\omicron}\text{ta}$ ("lo imposible verosímil"), por encima de lo $\text{d}\dot{\nu}\text{nata}$ $\text{p}\dots\text{qana}$ ("lo posible que no convence").

La interpretación del término $\text{d}\dot{\nu}\text{nata}$ $\text{p}\dots\text{qana}$ que aquí propongo, se aparta un poco de la traducción común (*i. e.* "lo posible inverosímil"), que es la propuesta por Valentín García Yebra y por la mayoría de los intérpretes. Hay varias razones en favor de esta otra interpretación:

1. El hecho de que Aristóteles rompa la simetría y no utilice la forma negativa del término eikota (como hace en el caso de $\text{d}\dot{\nu}\text{nata}/\text{d}\dot{\nu}\text{nata}$), constituye una base filológica para conjeturar que, con el uso del término $\text{p}\dots\text{qana}$, se proponía contrastar la oposición en un sentido relativamente distinto al de "verosímil/inverosímil".

2. Es más apropiada y exacta la expresión "no convincente" o "no persuasivo" que "inverosímil", en razón de que corresponde directamente al griego $\text{p}\dots\text{qana}$. De hecho, el mismo García Yebra opta por esta traducción en otro lugar de la *Poética*.¹⁹

3. Considerando que lo imposible parece en principio inverosímil, mientras que lo posible suele tener la apariencia de algo verdadero, o difícilmente tiene la de falso, se antojaría extraño que Aristóteles, al contrastar lo $\text{d}\dot{\nu}\text{nata}$ e $\text{k}\acute{\omicron}\text{ta}$ con lo $\text{d}\dot{\nu}\text{nata}$ $\text{p}\dots\text{qana}$, se refiera con lo segundo a lo "posible inverosímil". En cambio, la expresión $\text{d}\dot{\nu}\text{nata}$ $\text{p}\dots\text{qana}$, parece aludir a "lo posible que no convence",²⁰ lo cual introduce un matiz ligeramente distinto, pero significativo en relación al efecto que la obra debe producir en el receptor, el cual tiene que ver más con la manera como es imitado o presentado por el poeta, que con el hecho relativamente trivial de que lo representado sea o no sea posible, ya que lo posible es creíble, pero puede no ser convincente.

¹⁶ *Ibid.*, 1460a 19.

¹⁷ *Vid.* Píndaro, *Odas olímpicas*.

¹⁸ Aristóteles, *Poética*, 1460a 26. García Yebra traduce $\text{p}\dots\text{qana}$ como "inverosímil" o "increíble". *Cf.* p. 222.

¹⁹ Aristóteles, *Poética*, 1461b 10-11: $\text{pr}\acute{\omicron}\text{j te g r t}\acute{\epsilon}\text{n po}\dots\text{hsin a ret}\acute{\epsilon}\text{teron p}\dots\text{qanon d}\dot{\nu}\text{naton } \text{h} \text{ -p}\dots\text{qanon ka d}\dot{\nu}\text{naton}$: "en orden a la poesía, es preferible lo imposible convincente a lo posible inconvincente", pp. 232 y 233.

²⁰ Esta es la acepción del término asentada en Liddle-Scott, *sv.* $\text{p}\dots\text{qanoj}$; véase Aristóteles, *Retórica*, 1406b 14; 1408b 22.

El pasaje sugiere que el acierto poético, esto es, la contundencia poética de la obra o su fuerza persuasiva no puede de ningún modo reducirse ni fundarse de manera exclusiva en que lo representado o imitado sea meramente posible, puesto que gracias a la excelencia poética de “la imitación”, lo imposible puede tornarse verosímil mientras que una mala “imitación” puede hacer que lo posible no nos convenza.

En suma, *lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible inconvincente; (parece imposible) que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior.* En orden a lo que se dice debe explicarse lo irracional; así, y porque alguna vez no es irracional; pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil.²¹

El énfasis de la crítica aristotélica está puesto, según he mostrado, en que la obra de arte sea convincente (p...qanÉ), lo cual modifica las exigencias filosóficas planteadas al arte en la antigüedad; la poesía deja de ser medida con rasero de la “verdad/falsedad”. La estética aristotélica se aparta, con ello, de las concepciones platónica y heracliteana y asume que la esfera de lo poético pertenece por derecho propio al orden de la apariencia, de lo creativo y lo ficticio.

Otro lugar de la *Poética* que, a pesar de su vaguedad, nos proporciona algunos elementos para corregir la interpretación errónea del concepto aristotélico de la mimesis como copia o reproducción de la realidad, es el siguiente: *“Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro productor de imágenes (e konopíŃj), necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser”*.²²

De las tres modalidades de imitación poética que Aristóteles considera en el pasaje citado, sólo la primera correspondería a una representación realista o “naturalista” en sentido estrecho, en tanto que las dos últimas admiten cierto distanciamiento respecto de la realidad “imitada”.

Por lo demás, aunque el comentario no dice nada acerca del grado y el modo específico en que la poesía puede apartarse de “lo que era o es”, algunas opiniones aristotélicas dispersas en la *Poética* pueden orientarnos a ese respecto; por ejemplo, el comentario de que “la poesía es más filosófica

²¹ Aristóteles, *Poética*, 1461b 9-15.

²² *Ibid.*, 1460b 7-11.

y elevada que la historia”,²³ pues mientras la segunda se refiere a lo particular y relata las cosas como fueron, la poesía presenta lo universal y las cosas como podrían ser; al igual que su observación de que las metáforas, las alteraciones del lenguaje, los exotismos y las palabras extrañas, son licencias permitidas a los poetas.²⁴

Aparte de cuestionar la interpretación del arte mimético como arte naturalista, en sentido moderno, es preciso reconocer que la noción poética de la mimesis implica un concepto del arte en general.

Respecto al primer punto, basta reconocer que el arte griego —que es el que Aristóteles tiene presente y toma como modelo cuando se refiere al arte—²⁵ nunca se ciñó al principio de representar la naturaleza y las cosas como ellas son, sino que se atuvo siempre a ciertos cánones de belleza y perfección, de ahí su carácter ideal y convencional.

En cuanto a lo segundo, los reparos para aceptar que la noción aristotélica de la mimesis encierra en sí misma un concepto del arte en general, parten de que, en la *Poética*, Aristóteles omite el tratamiento de otras artes, a excepción de algunas alusiones dispersas a la pintura, las cuales según algunos autores, no representan más que una vaga analogía.²⁶ Cabe replicar, junto con Ingemar Düring, que la omisión de las otras artes imitativas, en la *Poética*, puede atribuirse a que el tratado aristotélico se concentra exclusivamente en el análisis de la poesía y de los distintos géneros poéticos conocidos (epopeya, tragedia, comedia, ditirámica, aulética y citarística), pero esto no quita que su clasificación de los diferentes géneros poéticos se ciñe de hecho a criterios que, por su amplitud y generalidad, resultan aplicables al resto de las artes miméticas (como pudieran ser la pintura y la escultura), ya que señala entre dichos criterios a los *objetos*, los *medios* y los *modos de la imitación*,²⁷ y en especial porque entre dichos medios menciona el ritmo, el lenguaje, la armonía, los colores y las figuras,²⁸ todo lo cual sirve de base para considerar que el término mimesis alcanza en su obra un sentido más general, que comprende lo que nosotros llamamos arte.

²³ *Ibid.*, 1451b 4-5.

²⁴ *Ibid.*, 1460 23-24.

²⁵ Aunque Aristóteles se centra en la poesía, es claro que su noción de po..hsij comprende lo que nosotros llamamos arte, como se verá después.

²⁶ Encontramos ciertos antecedentes de esta noción general del arte mimético en algunos pasajes de los diálogos platónicos: *Cratilo* 423 c-d; *La República* 399 a-c, 401 a; *Político* 306d. Vid. W. J. Verdenius, “Mimesis: la doctrina platónica sobre la imitación artística y su significado para nosotros”, en *Estudios de Filosofía*. Trad. de Ana E. Echeverri. Universidad de Antioquia, núm. 14, 1996, p. 11.

²⁷ Aristóteles, *Poética*, 1447a 15-16.

²⁸ *Ibid.*, 1447a 16.

A mi juicio, la noción aristotélica del error poético es lo que mejor muestra que Aristóteles estuvo lejos de asumir el naturalismo estrecho que sus críticos le reprochan:

*En cuanto a la poética misma, su error puede ser de dos clases: uno propio de ella, y otro por accidente. Pues si eligió bien su objeto pero fracasó en la imitación a causa de su impotencia, el error es suyo; mas si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas, o si el error se refiere a un arte particular, por ejemplo a la medicina o a otro arte, o si ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles, no es propio de ella.*²⁹

El pasaje citado parece una réplica a las críticas socráticas, en el *Ion*, a los errores cometidos por Homero (sobre todo por la alusión a los errores en materia de medicina). Aristóteles, según pudimos advertir, distingue con claridad el error propiamente poético e imputable al poeta, del error accidental o contingente, debido al desconocimiento de un saber especializado sobre el objeto imitado o representado, y que correspondería al experto de alguna *tejné* particular, como pudiera ser la medicina o la estrategia militar.

Epitímema y tejné

Lo que me interesa dejar asentado ahora es que Aristóteles considera inapropiado medir el acierto poético con los parámetros de las distintas ciencias particulares, pues como señala un poco más adelante, los objetos de la mimesis no le pertenecen de manera única o exclusiva al poeta. A diferencia de Platón, el filósofo no considera un error que el poeta haga intervenir lo imposible conforme a un saber particular. Aunque admita que se trata de un error, el hecho es que no juzga esa clase de falla un error estrictamente *poético*.

Aristóteles incluso dice que “en la poesía, es preferible lo imposible convincente, que lo posible que no convence”. Considera un error que el poeta se equivoque en la elección del objeto (como pudiera ser, por ejemplo, la imitación de un carácter noble, en vez de uno innoble en la comedia), pero el error poético más grave consiste, para él, en la impotencia relativa a la manera en que es presentado el objeto por el poeta. Así, podría decirse que, gracias a su maestría, Aristófanes, equivocando la elección en *Las nubes*, acierta poéti-

²⁹ *Ibid.*, 1460b 15-21.

camente al lograr imprimirle un carácter risible y grotesco al personaje Sócrates. Desde el punto de vista poético, lo decisivo es qué tanto y de qué manera el poeta consigue persuadir o conmover apropiadamente con su arte.

Al parecer, las fallas en cuanto a la selección o la presentación del objeto pueden deberse a un descuido o a la ignorancia de un saber especializado, pero el error propiamente poético proviene de cierta impericia o impotencia en la manera como es imitado el objeto, que atañe a la contundencia o al poder persuasivo de la imitación, así como al carácter peculiar de la emoción despertada en el lector o espectador: la risa en la comedia, la compasión y el temor en la tragedia.

En cuanto a la incoherencia, señala que se debe evitar la falta de coherencia, a excepción de ciertos casos y específicamente en algunos géneros literarios, en los cuales las contradicciones puedan resultar poéticamente afortunadas porque resulten útiles para producir lo maravilloso, pues esto último le parece un efecto poético deseable.

Respecto a lo dañino, es decir, lo contrario al bien político y moral, Aristóteles apunta escasamente algunos comentarios aislados, tales como “las palabras y los hechos serán buenos si manifiestan una decisión buena, según el género de personas de que se trate (ya sea una mujer, un esclavo, etcétera)”;³⁰ expresa también su preferencia por la tragedia, pues le parece más noble que la comedia, y declara su inclinación por el estilo de Sófocles.

Aristóteles sostiene explícitamente que la corrección poética pertenece a una clase específica e irreductible a lo correcto para cualquier otro arte: οὐκ αὐτὸ ἴσθις τὸ κατὰ τὴν πολιτικὴν καὶ τὴν ποιητικὴν, οὐδὲ ἡ τῆς κατὰ τὴν πολιτικὴν : “no es lo mismo lo correcto de la política que lo [correcto] de la poética; ni lo (correcto) de otro arte, que de la poética”.³¹

Las líneas citadas son una réplica admirable a la tesis platónica sobre el arte poético en *La República X*, en la medida en que Aristóteles considera que el arte mimético, a diferencia de las otras artes (*tejnai*), no apunta a lo útil ni su función es reproducir las cosas como ellas son o como deberían ser.

[En cuanto a las censuras referentes al arte mismo, si] se han introducido en el poema cosas imposibles: *se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte* (pues el fin ya se ha indicado), *si de este modo hace que impresione más esto mismo u otra parte*. [...] Además *si se censura que no ha representado cosas verdaderas, pero*

³⁰ *Ibid.*, 1454a 20-22. A la objeción de que lo anterior se refiere a la *physis*, no al *ethos*, es preciso replicar que, en la tragedia, se trata de caracteres o personas dramáticas, esto es, personajes.

³¹ Aristóteles, *Poética*, 1460b 13-15.

*quizás las ha representado como deben ser, del mismo modo que también Sófocles decía que él representaba a los hombres como deben ser, y Eurípides como son, así se debe solucionar el problema.*³²

Aristóteles, pues, defiende la especificidad de la corrección poética y sostiene la tesis de que el único error propiamente poético es que la obra no alcance su fin propio (τὸ αὐτὸ τοῦ ποιητοῦ), que es el de causar cierta impresión (κινήτικη ἐκτέλεσις) o estremecimiento en el espectador o en el receptor.³³ En la *Poética*, el acierto y el valor poéticos dejan de medirse en función de la proximidad o distancia de la obra respecto a “la realidad” y “la verdad”: la peculiar elocuencia, fuerza expresiva y animación, serán lo que le confiera, primordialmente, su valor a la poesía. De manera que Aristóteles, en contra de lo que suele darse por sentado, compartiría en vez de atacar, la opinión de que “el sello de las obras de arte auténticas consiste en que lo que hacen aparecer no puede ser engaño (en sentido peyorativo), y en que el juicio discursivo no puede ser su verdad, sino que el arte encierra [su] verdad como apariencia”.³⁴

³² *Ibid.*, 1460b 23-26 y 31-35.

³³ *Ibid.*, 1460b 23.

³⁴ Theodor Adorno, *Teoría estética*. Trad. de F. Riaza, revisada por Francisco Pérez G. Madrid, Taurus, 1980, p. 176. Adorno es uno de los críticos que asume la interpretación restrictiva de la mimesis.