



Trans/Form/Ação

ISSN: 0101-3173

ISSN: 1980-539X

Universidade Estadual Paulista, Departamento de Filosofia

Brandi, Hugo Costarelli; Fagés, Mariano
Naturaleza y ficción en la imitación artística: consideraciones desde Aristóteles
Trans/Form/Ação, vol. 46, núm. 4, 2023, Octubre-Diciembre, pp. 135-158
Universidade Estadual Paulista, Departamento de Filosofia

DOI: <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2023.v46n4.p135>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=384275907012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

NATURALEZA Y FICCIÓN EN LA IMITACIÓN ARTÍSTICA: CONSIDERACIONES DESDE ARISTÓTELES

Hugo Costarelli Brandi¹

Mariano Fagés²

Resumen: El presente artículo aborda el tema de la *mímēsis* artística, e intenta iluminar la discusión contemporánea entre dos posiciones en apariencia inconciliables. La primera, enmarcada en una tradicional interpretación de los textos aristotélicos, considera a la obra de arte como una imitación de la naturaleza, encontrando en ella su única regla. La segunda, apoyada en una interpretación distinta, enuncia que, según el mismo Aristóteles, la creatividad artística es ficcional, es decir, independiente de la realidad natural, y por ende deudora sólo de la subjetividad del artista. Sin embargo, al considerar la analogía entre *téchne* y *phýsis*, dentro de la cosmovisión teleológica de Aristóteles, es posible advertir una suerte de “obra común” que las armoniza. En ese marco, y avanzando sobre la consideración de la *poiēsis mimética*, los textos del filósofo permiten una interpretación que, sin despegarse de la naturalidad originaria del arte y tomándola como guía, abre el horizonte a la creatividad del artista.

Palabras-clave: Aristóteles. Naturaleza. Arte. Mímēsis. Ficción.

INTRODUCCIÓN

Uno de los temas que aún sigue generando debate en el ámbito filosófico es el de la creatividad propia del arte y su relación con lo real, o mejor aún, el

¹ Doctor en Filosofía. Profesor Asociado Efectivo de Estética e Historia de la Filosofía Antigua, Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo), Mendoza – Argentina. Email: hcostarelli@ffyl.uncu.edu.ar. Académico, Escuela de Humanidades, Universidad Gabriela Mistral, Santiago – Chile.  <https://orcid.org/0000-0003-4302-6043>. Email: hugo.costarelli@academico.ugm.cl.

² Profesor y Doctorando en Filosofía. Profesor auxiliar de Filosofía y Epistemología (Universidad Nacional de San Luis), y Antropología Filosófica (Universidad Nacional de Villa Mercedes), San Luis – Argentina.  <https://orcid.org/0000-0001-9865-6128>. Email: mafages@unvime.edu.ar.

<https://doi.org/10.1590/0101-3173.2023.v46n4.p135>



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.

sentido que puede tener la actividad artística *ficcional*. Sea desde la discusión de los distintos movimientos artísticos del siglo pasado, sea desde la literatura más actual, las voces parecen alinearse bajo dos campos bien definidos: o el arte es imitación de la naturaleza (donde *imitación* se entiende como *copia*), o el arte goza de total independencia, legitimándose sólo por el ejercicio de la dimensión creativa (donde la *mímēsis* está referida al artista mismo). La cuestión se enmarca, pues, en la relación entre *naturaleza* y *arte*.

No es la intención de este trabajo dar una respuesta acabada a un problema de aristas tan abundantes. Sin embargo, es posible considerar si los planteos indicados pueden hallar o no fundamento en el pensamiento del Estagirita. En efecto, no son pocos los estudiosos de Aristóteles que destacan la cuestión y parecen inclinarse por uno u otro lado.³

Ahora bien, ocuparse de este tema supone un cuidadoso análisis de los conceptos aristotélicos de naturaleza (*phýsis*), arte (*téchnē*) e imitación (*mímēsis*). En efecto, éste es el punto central que parece generar toda la discusión: la imitación, ¿se refiere a lo natural, o solo a la *subjetividad* del artista? En otros términos: la imitación, ¿es representación o ficción? Y si se tratara de un representar, ¿qué es lo que representa?

En este sentido, el presente trabajo procede en dos momentos. Primeramente, se ocupa de la naturaleza y del arte en cuanto éstas se orientan hacia una finalidad, en lo que juega un rol esencial la imitación. En segundo término, se analiza la noción aristotélica de *mímēsis*, a fin de determinar si la disyunción planteada entre ficción y realidad es posible en el pensamiento aristotélico.

1 LA NATURALEZA Y EL ARTE: SU SENTIDO UNITARIO

Encarnando la tradición científica precedente, Aristóteles busca establecer la causa primera del mundo físico (cf. *Fís.*, 2007b, 194b 20)⁴, arribando a la determinación de cuatro causas del ente, entre las que privilegia a la causa final: “[...] el fin (*télos*), esto es, *aquello para lo cual* (*où héneka*) es

³ Para un estado de la cuestión, cf. Joachim Schummer, (2001); Santiago G. Barbero (2004); Harvey D. Goldstein (1966); Carmen Trueba (2004); Viviana Suñol (2012), cap. 4; Pier Alberto Porceddu Ciloni (2020).

⁴ En su edición española de la *Física* (Madrid: Gredos, 2007b), Echandía considera que «primera» parece tomarse aquí como «próxima», y que además la palabra αἰτίον parece tener para el Estagirita el doble sentido de *razón* y de *causa*, factor explicativo y causa de ser (cf. nota 29 al pasaje aristotélico citado).

algo.” (*Fís.*, 2007b, 194b 23; cf. *Metaf.*, 2011b, 1013^a 24). Esta causa es “[...] el fin o el bien de las cosas, pues aquello para lo cual las cosas son, tiende a ser lo mejor y su fin.” (*Fís.*, 2007b, 195a 24).⁵

La naturaleza y el pensamiento son ámbitos a los que Aristóteles asigna una finalidad, y por tanto excluye de la suerte (*Fís.*, 2007b, 196b 20).⁶ Esta ordenación a un fin permite analizar la relación entre las nociones aristotélicas de *téchne* y *phýsis* en tanto *causas* que determinan *ab initio* el sentido del movimiento.

1.1 LA TELEOLOGÍA DE LA NATURALEZA Y DEL ARTE

Para el Estagirita, la *phýsis* no hace nada en vano (Ét. Nic., 2007a, 1253a 10 y *Protréptico*, 2011c, 23), ya que con toda evidencia opera en orden a un fin (*Fís.*, 2007b, 199b 32). Según comenta Heidegger (2007, p. 205) la *phýsis*, en virtud de ser *arché* del movimiento interno de las cosas naturales, dispone y domina su desarrollo⁷, y lo hace en aras de un fin bien determinado: el despliegue de la forma ya incoada en el principio, tal como sucede con un embrión (cf. ECHANDÍA, in ARISTÓTELES, 2007b, nota 86; *Fís.*, 2007b, 261a 14). En ese sentido, “[...] lo que es posterior en la generación parece ser anterior por naturaleza.” (*Fís.*, 2007b, 261a 14). De allí que las cosas naturales, según reza su misma definición, se orientan a un fin: “[...] las cosas por naturaleza son aquellas que, movidas continuamente por un principio interno, llegan a un fin.” (*Fís.*, 2007b, 199b15). Este fin no es cualquier extremo, sino el mejor (cf. *Fís.*, 2007b, 193b 32), en analogía con la citada definición de causa final (cf. p. 2).

Pero la *phýsis* ha dispuesto que las cosas sean como son:

Pues las cosas están hechas de la manera en que su naturaleza dispuso que fuesen hechas, y su naturaleza dispuso que fuesen hechas de la manera en que están hechas, si nada lo impide. Pero están hechas para algo. Luego han sido hechas por la naturaleza para ser tales como son. (*Fís.*, 2007b, 199a 8).

⁵ τὰ δ' ὡς τὸ τέλος καὶ τὰ γὰρ τῶν ἄλλων, τὸ γὰρ οὗ ἕνεκα βέλτιστον καὶ τέλος τῶν ἄλλων ἐθέλει εἶναι.

⁶ “Es «para algo» (ἕνεκα) cuanto pueda ser hecho como efecto del pensamiento (ἀπὸ διανοίας) o de la naturaleza (ἀπὸ φύσεως). Pues bien, cuando tales hechos suceden por accidente decimos que son debidos a la suerte (ἀπὸ τύχης).”

⁷ Cf. HEIDEGGER, 2007, p. 205.

Por ende, entendida como generación (*génésis*), la naturaleza es un proceso hacia sí misma (*Fís.*, 2007b, 193b 13)⁸. Por eso el filósofo identifica la forma con el fin y el *para qué*, el cual es lo mejor respecto de la sustancia de cada cosa (*Fís.*, 2007b, 198b 9). Es por ello, aclara Seggiaro (2017, p. 170), que la forma es *phýsis* en el sentido de *archē*, principio constitutivo de la cosa, y por eso mismo es fin. En otras palabras, la *phýsis*, en tanto forma, es causa final (*Fís.*, 2007b, 199a 30).⁹

Por su parte, la *téchnē* es también principio de movimiento determinado por una finalidad. En efecto, el filósofo ejemplifica la noción de movimiento (*kínēsis*), aludiendo a productos de la *téchnē*, tales como la construcción, la instrucción y la medicación (cf. *Fís.*, 2007b, 201a 16). Estas últimas presentan una causa final, que determina su sentido y por tanto la generación de sus productos (cf. *Protr.*, 2011c, 11).¹⁰ Por eso el artista siempre puede dar razones de *por qué* y *para qué* obra (cf. *Protr.*, 2011c 12), lo cual, según comenta Dumoulin (1981, p. 120), enriquece la noción aristotélica de *téchnē*, que no es, entonces, imitación ciega de la naturaleza.

Lo propio de la *téchnē* respecto de la *phýsis* radica en que aquella constituye un principio *extrínseco* a sus productos, los cuales, a su vez, por oposición a los productos naturales, se definen justamente por tener el principio de su producción en otra cosa (cf. *Fís.*, 2007b, 192b 30). Con todo, el principio natural permanecerá en ellos, pero no en cuanto *artefactos*, sino *por accidente*, atendiendo a la materia que los compone (cf. *Fís.*, 2007b, 192b15).¹¹

Según esto, la noción de *téchnē* emerge del mismo concepto de *phýsis*. El acto productivo – refiere Porceddu Cilioni (2017, p. 291) –, desde fuera del movimiento natural, “transgrede” el natural devenir de los entes físicos, y es en esta actividad metafísica sobre la naturaleza donde se comprende el

⁸ ἐπι δ’ ἡ φύσις ἡ λεγομένη ὡς γένεσις ὁδὸς ἐστὶν εἰς φύσιν: “la naturaleza entendida como generación es un proceso hacia la naturaleza <como forma>” (traducción y agregado de la citada edición de Echandía, 2007b, p. 134).

⁹ “Y puesto que la naturaleza puede entenderse como materia y como forma, y puesto que esta última es el fin, mientras que todo lo demás está en función del fin, la forma tiene que ser causa como causa final”.

¹⁰ “[...] de las cosas que se generan, unas nacen de una planificación y de un arte, como una casa o una nave (pues un arte y una planificación es causa de estas dos cosas)”.

¹¹ “[...] una cama, una prenda de vestir o cualquier otra cosa de género semejante, en cuanto que las significamos en cada caso por su nombre y en tanto son productos del arte, no tienen en sí mismas ninguna tendencia natural al cambio; pero en cuanto que, accidentalmente, están hechas de piedra o de tierra o de una mezcla de ellas, y sólo bajo este respecto, la tienen”.

origen del “arte”. Así pues, la cuestión de la tecnicidad del movimiento o de la artificialidad de una cosa es considerada inmediatamente en conexión con una teoría de la *phýsis* (cf. PORCEDDU CILIONI, 2020, p. 4).

Ahora bien, si en algún sentido puede hablarse figurativamente de una “transgresión” del principio de la *phýsis* por la *téchnē* en tanto ésta irrumpe sobre el movimiento natural de la materia y la orienta hacia una forma y un fin externos, no obstante, es preciso advertir que el mismo Aristóteles sostiene que los seres humanos son generados por naturaleza y conforme a ella (cf. *Protr.* 2011c, 16), y que por tanto son en cierta manera también un fin de la *phýsis* (cf. *Protr.*, 2011c, 14). En ese marco, el hombre, por naturaleza, utiliza las cosas naturales como si todas ellas existieran para sus propósitos (cf. *Fís.*, 2007b, 194a 35). En este sentido, más que de *transgresión*, debería hablarse de una *naturalidad originaria del arte*.

En efecto, la *téchnē* es enmarcada por el filósofo dentro de las disposiciones o hábitos (*héxeis*) “[...] por las cuales el alma posee la verdad cuando afirma o niega algo.” (Ét. Nic., 2007a, 1139b15). La misma naturaleza del alma, ordenada a la visión intelectual, da lugar a la *téchnē* como modo virtuoso de producción (*poiēsis*): “[...] el modo de ser productivo acompañado de razón verdadera.” (Ét. Nic., 2007a, 1140a 10).¹² Ella es la encargada de poner la medida de la razón, de la naturaleza racional (cf. *Pol.*, 1988, 1253a 10)¹³, en las obras humanas externas. He aquí pues la *phýsis*, en el origen y en el proceso de la *téchnē*.

Así como la *phýsis*, la finalidad de la *téchnē* es también *lo mejor* (cf. *Protr.*, 2011c, 12), aunque ahora verse sobre la perfección del ente fabricado. Este es el fin que el artista se propone de antemano, pues “[...] a partir del arte se generan todas aquellas cosas cuya forma está en el alma.” (*Metaf.*, 2011b, 1032a 32). Es, comenta Heidegger, el *aspecto previamente visto* (*eídos proairetón*) que da inicio y razón al movimiento artificial, y que en este sentido es la esencia de la *téchnē*, pues es su fin (*télos*), como “[...] completitud determinadora de la esencia.” (2007, p. 209).

Esta idea de finalidad se refuerza en el concepto de *aretē*, con que Aristóteles se refiere no sólo a la excelencia del hombre o de otros seres animados, sino también a las cosas inanimadas e incluso artificiales, según

¹² “[...] ἔστις μετὰ λόγου ἀλεθοῦς ποιητική”.

¹³ “La naturaleza, como decimos, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra”.

comenta Echandía (cf. n. 20 a *Fís.*, 2007b, 246a 10). *Aretē* significa plenitud de una cosa, es decir, ésta en su ser *máximo* (cf. *Fís.*, 2007b, 246a 15). Ahora bien, tal plenitud puede haber sido establecida por la *phýsis* o por la *téchnē*, según sea el principio de generación¹⁴.

1.2 DOS MOVIMIENTOS, UN MISMO SENTIDO

Si bien se ha visto cómo el discurso aristotélico presenta, con fines frecuentemente pedagógicos, una oposición entre *phýsis* y *téchnē*, el filósofo supone más bien una íntima imbricación entre ambos principios, en virtud de su carácter teleológico.

En la óptica del Estagirita, la *téchnē* es auxiliar de la *phýsis* en la compleción de algunos de sus fines, lo que se advierte con facilidad en el arte agrícola y en muchas artes que el hombre precisa para su supervivencia (cf. *Protr.*, 2011c, 13), para las cuales —afirma— la misma naturaleza le otorga los instrumentos adecuados a ese fin (cf. *Part. Anim.*, 2000, 687^a 5-24).¹⁵ Así sucede también con los médicos y los maestros de gimnasia, los cuales deben ser expertos en relación a la *phýsis*, pues “son artífices (*demiourgoi*) de la excelencia del cuerpo” (*Protr.*, 2011c, 46.). Estos ejemplos patentizan cómo la *téchnē* puede perfeccionar las obras de la *phýsis* siguiendo las determinaciones que ella misma propone.

Según esto, la *phýsis* es causa final, *télos*, esto es, *aquello para lo cual* (cf. *Fís.*, 2007b, 194b 23 y *Metaf.*, 2011b, 1013a 24 ss.) se lleva a cabo la *téchnē*. Al establecer los fines, constituye lo *originario* en el movimiento artístico. En este sentido señala V. Suñol (2017, p. 189) que las artes actúan como una suerte de prolongación de la naturaleza, en tanto que no sólo proceden de su poder y operan sobre su materia, sino que además surgen de la necesidad natural del hombre y la satisfacen.

Así se comprende la afirmación aristotélica de que las obras que son conforme a la *phýsis* tienen una finalidad “mejor o igual” a las obras de la *téchnē*, y como consecuencia, que es ésta la que imita a aquella, y no a la

¹⁴ Cabe aclarar que tanto en las cosas hechas artificialmente cuanto en las naturales suceden errores. El Estagirita propone como ejemplo del primer caso la equivocación en la indicación de una dosis medicinal; y como ejemplo del segundo, los monstruos (cf. *Fís.*, 2007b, 199b 34).

¹⁵ “[...] a quien puede, pues, adquirir el mayor número de técnicas, la naturaleza le ha otorgado la herramienta más útil con mucho, la mano”. Respetamos aquí la traducción de *téchnai* por “técnicas”, de la edición española citada. Sin embargo, Lennox (2001) traduce aquí “arts”.

inversa (cf. *Protr.*, 2011c, 13). Los fines naturales son mejores – comenta C. Megino Rodríguez (n. 22a *Protr.* 2011c, p. 11) – en razón de que la naturaleza es anterior al arte porque es causa del ser humano, que es principio del arte.

La *téchnē*, entonces, no solo auxilia a la *phýsis* para la plenitud de sus obras, sino que también la imita en la lógica de la finalidad (cf. *Protr.*, 2011c, 14).¹⁶ Más aún, algún texto del filósofo parece indicar que esta función de imitación está en orden a aquel auxilio y suplección en cuanto causa final, dándole así su último sentido a la *téchnē* (cf. *Protr.*, 2011c, 13).¹⁷

Esta armonía entre finalidades es ilustrada singularmente por el filósofo:

[...] si una casa hubiese sido generada por naturaleza, habría sido generada tal como lo está ahora por el arte. Y si las cosas por naturaleza fuesen generadas no sólo por naturaleza sino también por el arte, serían generadas tales como lo están ahora por naturaleza. Así, cada una espera a la otra. (*Fís.*, 2007b, 199a13).

Respecto de ello J. Schummer (2001, p. 4) observa una analogía estructural, con la intención de aclarar que la imitación por parte de la *téchnē* (“technology” en su traducción), no significa una copia del producto ni del proceso de la *phýsis*, sino de su teleología, en el nivel general de su capacidad directiva e intencionalidad, es decir, en el de su orientación por determinados propósitos (*purposiveness*).

Retomando el texto de Aristóteles, la *phýsis* “espera” a la *téchnē* para completar lo que aquella por sí sola no puede llevar a término, y la *téchnē* “espera” a la *phýsis* para imitarla en su teleología y así llevar a cabo sus obras; así, sus productos están *uno en función del otro*, tal como propone una posible traducción de la frase aristotélica¹⁸. Esta relación se manifiesta en el ejemplo aristotélico de la medicina (cf. *Fís.*, 2007b, 192b 24), y que Heidegger (2007, p. 209) interpreta advirtiendo que la curación (*hygíasis*) es obra de la *phýsis*, y no del arte médico (*iátreusis*), pero que a la vez éste “le sale al encuentro” en orden al fin naturalmente previsto, es decir, la plenitud física.

¹⁶ “Si el arte, pues, imita a la naturaleza, de ésta proviene para las artes que toda su producción se genere para algo”. cf. también *Fís.*, 2007b, 199a 15-16: “[...] en general, en algunos casos la *téchnē* completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza.”

¹⁷ “[...] pues la naturaleza no imita al arte, sino éste a la naturaleza, y existe para auxiliar a la naturaleza y suplir sus deficiencias.”

¹⁸ En su edición de la *Física*, Radice traduce la frase “ἐνεκα ἄρα θατέρου θάτερον” del fragmento citado con el giro “[...] perché l’un prodotto é in funzione del l’altro.” (2011a, p. 225).

En síntesis, los movimientos naturales y los artificiales parecen confluir en un mismo sentido y en una misma obra: la perfección del ente. Sin embargo, no lo hacen en igualdad de condiciones, pues es la *phýsis* el principio del movimiento originario. Ella genera a la *téchnē* en la naturaleza humana, y a su vez se plantea como su modelo. Respecto a esta necesidad originaria de la *phýsis*, dice Schummer (2001, p. 4):

Dado que la teleología de la naturaleza es más estricta que la racionalidad humana, la primera es ejemplar para la segunda. Sin la ejemplar teleología de la naturaleza no habría ninguna actividad humana intencionada y, por tanto, no habría arte.

Esta continuidad entre lo que es *por naturaleza* y lo que es *por arte*, señala Seggiaro (2017, p. 171), permite la analogía entre ambos, dispositivo que Aristóteles utiliza con frecuencia para explicar los procesos físicos. Por su parte, De Bravo Delorme agrega que dicha analogía se ordena a “[...] hacer constar que a partir de ambos principios el ser acontece y se establece en una obra. En un caso, por tanto, lo que acontece es una *génēsis*, y en el otro una *poiēsis*.” (2009, p. 8).

Ahora bien, dice el filósofo que el éxito alcanzado en la obra natural demuestra que la misma no es producto del azar, sino de una causa final, pues “[...] todo lo que se genera rectamente (*orthós*)¹⁹, se genera para algo”, y ya que “[...] lo que se genera con belleza (*kalós*), se genera rectamente”, se concluye que la patentización del éxito de la *phýsis* es la belleza de la obra, ya que si algo “[...] es generado o ha sido generado todo ello conforme a la naturaleza, lo es con belleza.” (cf. *Protr.*, 2011c, 14). En consecuencia, puede inferirse que la *téchnē*, como imitadora de la *phýsis* en su finalidad, al producir la rectitud de su obra, es decir la conformidad al fin prescripto, produce algo bello.

2 ENTRE LA NATURALEZA Y EL ARTE: LA *MÍMESIS*

Una vez que se ha considerado la cosmovisión aristotélica según la cual naturaleza y arte se imbrican teleológicamente, es preciso avanzar sobre la particular cuestión de la *mímēsis* artística en orden a proponer una posible solución a la supuesta aporía entre la naturalidad y la creatividad del arte.

¹⁹ “ὀρθῶς”. Düring (1961, p. 53) vierte “rightly”. Berti (2008, p. 11) traduce “in modo retto”. Por esta razón se prefiere aquí “rectamente” y no “con éxito”, cual traduce la edición española de Megino Rodríguez (2011, p. 12), y que se utiliza aquí en general.

2.1 LA MÍMESIS Y SU DESARROLLO NATURAL²⁰

Operando en la misma línea que el *télos* y en relación directa con él, Aristóteles trae el concepto de *mímēsis* para reforzar la analogía entre *phýsis* y *téchnē*.²¹ En efecto, toda actividad *técnica* involucra una *mímēsis* de la *phýsis*, en cuanto se hallan presentes en ella las causas primeras que la definen: materia, forma y fin (cf. *Fís.*, 2007b, 199a 30-33).²² En este sentido, el arte médico se concentrará sobre la naturaleza humana, imitándola para ayudar a alcanzar su fin, es decir la salud, y el arte plástico se vinculará a distintas materias que, suponiendo sus formas singulares, resultarán aptas para recibir un determinado *eídos* que constituirá también su *télos*.²³ Es por ello que la noción de *mímēsis* descubre una similitud constitutiva y estructural entre los productos de la *phýsis* y de la *téchnē* (cf. HUSAIN, 2002, p. 25).

En el caso de las artes plásticas, musicales o literarias, si bien éstas imitan el proceder de la naturaleza y utilizan materiales naturales (*Fís.*, 2007b, 192b 18-20), alumbran una *novedad* que radica en el *eídos*, en esa forma *telética* producida por el artista. Hay allí una nueva *ousía*²⁴, a diferencia, *v.g.*

²⁰ Quizás uno de los primeros problemas que plantea una revisión de la *mimesis* aristotélica sea el de su comprensión global. En efecto, si bien es cierto que el término aparece con marcada asiduidad en la *Poética*, no obstante, ello no significa que el término goce de independencia *poética*, sino que debe encontrarse delimitado por dos coordenadas muy importantes: por una parte debe tratarse de un principio de intelección que sea solidario con los demás conceptos forjados por el autor; pero además, es preciso que adquiera características particulares al ser tematizado en la *Poética*. Esto último suele presentar problemas, ya que las indicaciones hechas en la *Física* deben integrarse con aquellas de la *Ética Nicomaquea*, de la *Política* y sobre todo de la *Poética*. Es en este punto donde conviene proceder desde lo más general a lo particular.

²¹ Tal como se ha indicado en la primera parte de este trabajo, además de la imitación, el arte puede relacionarse con la naturaleza como auxilio para su compleción (cf. *Fís.*, 2007b, II, 8, 199a 15 y *Protr.*, 2011c, 13). Empero, los estudiosos de nuestro tiempo suelen atender exclusivamente a aquel primer aspecto —axioma tradicional del pensamiento estético—, dejando de lado el segundo (cf. SUÑOL, 2017, p. 187).

²² “Y puesto que la naturaleza puede entenderse como materia y como forma, y puesto que ésta última es el fin, mientras que todo lo demás está en función del fin, la forma tiene que ser causa como causa final”.

²³ La materia artística tiene una naturaleza propia que constituye el abanico de posibilidades artísticas, es decir sus límites y potencialidades. Es su propio *télos* lo que establece los contornos dentro de los cuales es posible tal arte, estableciendo así una particular capacidad para recibir la nueva *morphé* generada por el artista.

²⁴ En este punto no puede obviarse que es cuestión discutida si en el sistema aristotélico las formas producidas por la *téchnē* pueden ser consideradas propiamente substanciales. Algunos las consideran solamente diferencias de la materia próxima y simples determinaciones análogas a la substancia propiamente dicha, y por consiguiente con un estatuto intermedio entre la materia próxima y la forma substancial (cf. MOREL, 2017, p. 169-196).

de la medicina que, aplicándose sobre una *ousía* preexistente, no le prescribe un fin distinto al de ella misma, estando más restringida respecto de cualquier innovación (cf. HUSAIN, 2002, p. 26).

A partir de lo anterior es posible advertir dos géneros de *mímēsis*: uno corresponde al campo de las artes útiles, orientadas a las necesidades de la vida (*jresimón*), como la medicina o la cocina; otro, a su adorno, como la música o la poesía (cf. *Metaf.*, 2011b, 981b 17; TRUEBA, 2004, p. 40). Este segundo género es en el que ahora conviene detenerse.²⁵

En efecto, si se toma a la poesía como aquella que realiza de modo más acabado a la *poíesis técnica*, es preciso reconocer con el Estagirita que su origen radica en la natural condición humana de ser mimético, la cual se manifiesta en dos planos (cf. *Poét.*, 1974, 1448b 4).²⁶ El primero es de carácter lógico, ya que es connatural (*symphyton*) a los hombres que el primer aprendizaje se dé por imitación. El segundo es de carácter estético, y a éste corresponde la experiencia contemplativa-placentera de las reproducciones imitativas. En efecto, observa el filósofo que los hombres gozan en la contemplación de imágenes, ya que por medio de ellas sobreviene el aprender y deducir qué es cada cosa (cf. *Poét.* 1448b 4-15). La misma idea es retomada en la *Retórica*:

[...] puesto que aprender y admirarse son agradables, necesariamente serán también agradables tales cosas como el resultado de la imitación, por ejemplo, la pintura, la escultura o la poética, y toda imitación bien hecha, aunque lo imitado en sí sea desagradable; pues no nos alegramos a causa de esto, sino que llegamos a la conclusión de que esto es aquello, de donde resulta que aprendemos algo. (1999, 1371b 4-10).

El aspecto placentero de la actividad mimética se da en todos sus niveles: obrar la *mímēsis* y ver el *mímēma*. Pues tanto la ejecución por parte del artista²⁷ cuanto su descubrimiento por parte del que contempla, implican aprender

²⁵ Existen en este punto interpretaciones diversas, entre las que se cuenta aquella que considera que la afirmación aristotélica de que el arte imita a la naturaleza es extraña a la comprensión de las habilidades artísticas. En este sentido escribe Halliwell (2002, 153 n. 5; 1990, 315-316 n. 5 y 7), quien considera inadecuado comprender la *téchnē poietikē* a partir de aquel principio, pues se trataría de dos significados distintos de *mímēsis*, a pesar de que la tradición las entiende en un sentido unitario. Una lectura interesante hace V. Suñol (2012, cap. 4), proponiendo una interpretación propia que modera la discusión.

²⁶ “En total, dos parecen haber sido las causas especiales del origen de la Poesía, y ambas naturales (*physikai*)”.

²⁷ Nos referimos no sólo al poeta o al pintor que trabajan sobre una determinada materia sino incluso al actor que actúa la obra del primero.

(*manthánein*), deducir (*syllogízesthai*) y admirarse (*thaumázlein*); actividades placenteras por ser propiamente humanas, ya que nacen de una intensa aplicación y descubrimiento *lógicos*.²⁸ En ese sentido, “[...] la importancia (de la *mímēsis*) para el hombre es que implica una experiencia de aprendizaje y que el placer principal que el hombre deriva de la *mímēsis* es el placer de aprender (saber).” (GOLDEN, 1969, p. 146). En ese aprender se revela de repente el universal que, por ser proporcionado al *lógos humano*, es placentero. Por ello, para que este placer sea intenso, se precisa una obra *bien hecha* y un observador preparado.

Tal como los grados del saber culminan en la sabiduría (cf. *Metaf.* 2011b, I,1, 980a-981b), la *mímēsis* parece consumarse en la visión, en la satisfacción del deseo de saber presente a todo momento cognitivo. Sin perjuicio de ello, debe aclararse que la *mímēsis* artística está vinculada al descubrimiento de algo particular, que no es propiamente filosófico. Pero para comprender esto es preciso considerar *lo imitado* por la poética.

2.2 LO QUE IMITA LA POÉTICA

La *mímēsis* poiética tiene como característica el imitar *práxeis*, es decir, *acciones humanas* que implican la libertad de elegir en función de algo conocido. Aristóteles lo destaca justamente al referir el origen de los distintos géneros poéticos:

La poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más graves *imitaban las acciones (emímounto práxeis)* nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores. (*Poét.*, 1974, 1448b 24).

Tragedia y comedia tienen en su origen una *mímēsis* de *práxeis*. En el mismo sentido, el Estagirita definirá a la tragedia como “[...] imitación de una acción esforzada y completa (*mímēsis práxeos spoudaías kaí teleías*).” (*Poét.*, 1974, 1449b 24). La tragedia muestra un esfuerzo *práctico* completo, en el que

²⁸ Sobre el tema del placer, cf. Ét. Nic., 2007a, 1174b 15-20: “[...] todo sentido actúa con relación a su objeto, y lo hace perfectamente el que está bien dispuesto hacia lo más excelente que por él puede ser percibido, [...], (por lo tanto) en cada sentido será la mejor la actividad del órgano que esté mejor dispuesto respecto de lo más excelente que cae bajo su radio de acción, y esta acción será a la vez la más perfecta y la más agradable.” Esta apreciación marca las distintas posibilidades psicológicas del placer, ya que éste puede no darse debido a la mala calidad de la obra o a una indisposición en la potencia.

se apreciaba, en una razonable extensión, los orígenes y alcances de las *práxeis* realizadas.

Esta misma idea es extendida por Aristóteles a la música, y en parte a la pintura. Respecto de la primera, advierte que por ser una *mímēsis* tiene la virtud de “[...] provocar sentimientos afines en los oyentes, aún aparte de los ritmos y melodías.” (*Pol.*, 1988, 1340^a 12-13). Es decir que, aunque los ritmos y melodías ya son una imitación, la música se destaca por su *mímēsis* de esos movimientos internos llamados *práxeis*.

[...] y es en los ritmos y melodías donde encontramos las imitaciones más perfectas de la verdadera naturaleza de la vida y de la mansedumbre, de la fortaleza y de la templanza, así como de sus contrarios y de todas las demás disposiciones morales. (*Pol.*, 1988, 1340^a 19-21).

Toda actividad ética, toda *práxis*, es lo mimetizado en la música y, en un grado menor, también en las artes visuales. En consecuencia, será más mimética aquella que mejor y más directamente represente las *práxeis*. Por eso la música es un arte superior, pues “[...] en las melodías mismas hay imitaciones de los estados morales” (*Pol.*, 1988, 1340^a 38-39), mientras que en aquellas artes que involucran a la vista “[...] las figuras y colores son más bien *signos* de esos estados morales.” (*Pol.*, 1988, 1340^a 33-34). Esto explica por qué la *mímēsis* trágica sea el prototipo de toda *mímēsis* artística, al representar una *práxis* esforzada y completa (cf. *Poét.*, 1974, 1449b 24).

La *mímēsis* *práxeos* no persigue una consideración abstracta de tal o cual acción, sino que “[...] la aflicción y el gozo que experimentamos mediante imitaciones están muy próximos a la verdad de esos sentimientos.” (*Pol.*, 1988, 1340^a 24-25). El que contempla se involucra, *re-viviendo* aquella condición en que alguien, entre placeres y dolores, ha de decidir su obrar, y cuyas emociones “[...] son en algún sentido *reimplementadas* por las cualidades de la obra de arte.” (HALLIWELL, 2002, p. 159).²⁹ Pero la acción humana no es sólo emotiva, y por ello la *mímēsis* implica también la *diánoia* y el *ēthos*, causas naturales de la acción (cf. *Poét.*, 1974, 1450a 1-2)³⁰, que la delimitan en su diferencia específica.

²⁹ He aquí el sentido pedagógico de la *mimesis*, que conduce al hombre a poder dolerse y complacerse como es debido, en lo cual consiste para Aristóteles la educación (cf. *Ét. Nic.*, 2007a, 1104b 3).

³⁰ Se ha preferido conservar los términos griegos transliterados debido a la riqueza de sentido que ofrecen. En tal sentido, *diánoia* puede traducirse como *pensamiento* aunque prefiero destacar el aspecto discursivo que media y origina toda *práxis*. Respecto de *ēthos*, su traducción como *carácter*, siendo

Todo lo dicho muestra que, tal como se ha observado respecto de la *téchnē* en general, el arte poiético vuelve a mirar hacia la naturaleza y su finalismo, para imitarlo. Esa determinación a fines, a diferencia del movimiento del ente meramente físico, no es necesaria, sino condicionada por la libertad. Ese drama de la *phýsis* humana, debatiéndose entre sus afecciones y sus facultades superiores en miras de un fin que no es otro que la felicidad, es lo que imita la poética. Y este carácter se esclarece aún más en el caso particular de las narraciones míticas.

2.2.1 EL MÝTHO Y EL UNIVERSAL CONCRETO DE LA MÍMESIS POIÉTICA

Al considerar las *práxeis*, no puede obviarse su profunda vinculación con el *mýtho*, que es el “[...] principio y como el alma de la tragedia.” (*Poét.*, 1974, 1450^a 38-39), ya que “[...] los hechos y el *mýtho* son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo.” (*Poét.*, 1974, 1450^a 21-23).³¹

Para el pensamiento antiguo, el *mýtho* representa aquellas *práxeis* humanas orientadas a los dioses cuyas consecuencias redundan en un mayor o menor grado de humanización y por tanto en el destino mismo del hombre.

Las historias míticas en sentido propio se desarrollan, [...] entre el «aquí» y el «allí», entre la esfera humana y la esfera divina. Tratan de la acción de los dioses en la medida en que tal acción afecta al hombre, y de la acción de los hombres en tanto que se refiere a los dioses. (PIEPER, 1998, p. 9).

El *mýtho* propone el universal de una *práxis* humana en la mirada de los dioses, quienes conocen con precisión el todo, es decir, al hombre, al cosmos y

lícita, puede vincular su significación más bien con un *modo de ser del personaje* asociado a las profundas decisiones cuyas consecuencias despliega una tragedia, epopeya o comedia.

³¹ Llama la atención el hecho del término utilizado en la traducción de *mytho*. Algunas versiones castellanas prefieren *fábula*, mientras que las inglesas usan *plot* que significa *esquema, estructura, trama*. Si bien tales traducciones son correctas desde el punto de vista de su significado, y sobre ella los autores elaboran explicaciones coherentes, no obstante, aparecen algunos puntos oscuros como la relación entre la *fábula* o el *plot* con la *estructuración de los hechos* a los que Aristóteles se refiere más adelante (cf. *Poét.*, 1974, 1450^b 22-25). No es éste el momento adecuado para discutir este tema y baste sólo su mención. Lo cierto es que he querido en este trabajo conservar el sentido originario de *mýthos* en atención a las tragedias que Aristóteles está considerando, donde justamente aparecen relatos míticos.

su relación a lo divino (cf. *Metaf.*, 2011 n, I, 2 983a5-8)³². De allí que premien o castiguen las acciones humanas según la armonía que guarden con ese todo.³³

Sin embargo, el *mýthos*, en su forma concreta, no se propone como un *universal*, al modo de un imperativo, sino como una historia que, portando un universal, lo expresa en una de sus posibles resoluciones singulares.³⁴ La *hýbris*, aquella falta por la que el hombre pretendía ocupar el lugar de los dioses, es singularizada por Sófocles en su *Antígona* en el modo particular que lo puede hacer Creonte; y lo mismo ocurre en el caso de *Edipo Rey*, donde dicha *hýbris* aparece en Yocasta al modo en que ella particularmente puede hacerlo.

Es en este punto donde el poeta y su arte hallan el lugar adecuado: la composición de *mýthoi*. En efecto, si bien “[...] no es lícito alterar los *mýthoi* tradicionales, [...] el poeta debe inventar por sí mismo y hacer buen uso de los recibidos.” (*Poét.*, 1974, 1453b 23-26). Esta particular invención, no arroja a la *mímēsis poética* fuera de lo real, ya que también ella –análogamente a la filosofía– expresa un universal. En efecto, Aristóteles trata la *mímēsis* artística como una ficción, siempre y cuando se entienda por ella “[...] un mundo cuyo estado es el de un constructo imaginario paralelo al real.” (HALLIWELL, 2002, p. 166); donde *imaginario* indica la suspensión de la verdad literal (histórica), y *paralelo* destaca la coherencia causal derivada esencialmente de la experiencia real. Con ello se distingue a la *mímēsis* poética de la *epistēmē* (donde reina la verdad asertórica), pero sin abstraerla de la lógica propia de lo real.

Es por ello que la *mímēsis* poética presenta un *eídos* en forma de *práxeis* concretas: “[...] es universal (*kathólou*) a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que atiende

³² Hablando de la sabiduría, Aristóteles destaca que ella por ser la más divina es la más apreciable, y esto en dos sentidos “[...] pues será divina entre las ciencias la que tendría Dios principalmente, y la que verse sobre lo divino.” Puesto que, como se advertirá más adelante, la *prōte epistēmē* es el conocimiento de todo en sus causas más profundas y ello compete esencialmente a los dioses, entonces se entiende que ellos sean los más capacitados para guiar los destinos de los hombres.

³³ Un ejemplo de ello puede verse en la *Antígona* de Sófocles, donde Creonte es castigado por su *hýbris* a ver morir su familia por medio del suicidio. De este modo, la acción humana desmesurada del Rey, entendida en el contexto divino, queda tipificada en un *mýthos* que sanciona la *hýbris* de Creonte, pero en ella la de todo hombre, no sólo bajo la forma de no enterrar a los muertos sino en todos aquellos modos que pueda desarrollarse.

³⁴ El *mýthos* “[...] ha adoptado incesantemente la forma de una historia, que es preciso contar. La razón de esto se encuentra en que [...] no se trata expresamente de «verdades de razón necesarias», que puedan derivarse de unos principios abstractos, sino de unos sucesos y actuaciones que proceden de la libertad, tanto de la libertad de Dios como de la libertad del hombre.” (PIEPER, 1998, p. 49).

la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes.” (*Poét.*, 1974, 1451b 7-9).

Hay en los hombres particulares determinadas *práxeis* por hacer según su *ēthos*; este doble límite, la humanidad y el *ēthos*, es el que define lo *posible* en las acciones; éstas pueden seguir distintos caminos singulares, según necesidad o según verosimilitud (cf. *Poét.*, 1974, 1451a 40)³⁵, y sin embargo se mantienen dentro de un rango universal que las contiene. En efecto, “[...] el clímax o fin (de la *mímēsis*) es un conocimiento profundo o inferencia desde la representación artística individual hacia una verdad universal.” (GOLDEN, 1969, p. 148). La verdad es presentada como un universal *concreto*. Así, Aristóteles confiere a la *mímēsis* artística el rol de profundizar nuestra comprensión de ciertos aspectos esenciales de la vida humana (cf. GOLDEN, 1969, p. 148).

En consecuencia, la referencia a la naturaleza humana que tiene el arte poético se muestra con mayor profundidad en la cosmovisión mítica de las obras trágicas, ya que éstas representan las decisiones concretas pero universales del ser humano en relación con los dioses, con la consiguiente perfección o decadencia de su *phýsis* específica.

2.3. LOS LÍMITES DE LA ORIGINALIDAD POÉTICA

Debe retomarse ahora el problema que motivó este trabajo: si la obra de arte es representación de la realidad, resultando así normada por ella, o si de modo independiente puede crear realidades alternativas con códigos propios (cf. BARBERO, 2004, p. 55).

La cuestión ha suscitado posiciones antagónicas. Unas se inclinan a reconocer la dependencia del arte respecto del mundo real, lectura heredada por el neoclasicismo, mientras que otras han establecido, sobre la misma doctrina de la *mímēsis*, la autonomía del arte, posición que ha fijado la escuela crítica de la Universidad de Chicago (cf. GOLDSTEIN, 1966, p. 567). Esta segunda posición se apoya en al menos dos pasajes de la *Poética* que ahora conviene considerar.

El primero de ellos, reconoce que Homero incorpora oportunamente lo *maravilloso*, al proponer eventos que no responden a una causa racional

³⁵ “[...] no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad.”

sino a una irracional (cf. *Poét.* 1459b 5-6), y que con ello se ha constituido en “[...] el gran maestro de los demás poetas en decir *cosas falsas* como es debido.” (*Poét.*, 1974, 1460^a 18-19). Y aunque el filósofo se aplica a revelar la raíz del error lógico contenido en las *mentiras* artísticas de Homero, no las discute en su ilogicidad, sino sólo en cuanto a su funcionalidad respecto de la obra, pues – dice – “[...] se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble.” (*Poét.*, 1974, 1460^a 26-27).

El segundo texto a considerar aborda los problemas de la actividad artística, recordando que si el poeta es *imitador* representará las cosas de tres modos: como eran o son, o como se cree que son, o como deben ser (*Poét.*, 1974, 1460b 8-11). Sobre esta base destaca que si “[...] se han introducido en el poema *cosas imposibles*: se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte [...], si de este modo hace que impresione más esto mismo u otra parte.” (*Poét.*, 1974, 1460b 22-25). Aristóteles vuelve a tolerar aquello que no puede realizarse, siempre y cuando cumpla la condición de promover el fin del arte: que la *mímēsis poiética* produzca un conocimiento iluminador. Pero si ello puede alcanzarse sin aducir lo imposible, entonces hay que tomar ese camino.

Con todo, los textos inducen a la preferencia de lo imposible verosímil (*adýnata eikon*) frente a lo posible pero increíble (cf. *Poét.*, 1974, 1461b 10-11). En general, aquellos autores que están a favor de la presencia de una *ficción* en Aristóteles, donde la obra queda regulada “[...] por la «necesidad interna» y no por parámetros que le son extrínsecos” (BERBERO, 2004, p. 112), atienden a estos textos como el eje de sus argumentaciones (TRUEBA, 2004, p. 21).

No obstante, la consideración de estos fragmentos en el corpus aristotélico permite valorar la cuestión en un triple marco.

En primer lugar, la *mímēsis poiética* es de acciones que son *katá phýsin* – pues de lo contrario no serían humanas³⁶ –, y en virtud de ello pueden considerarse en su aspecto universal. La naturaleza marca el campo según el cual una acción imitada se puede decir *humana* por la necesidad o verosimilitud de su acontecer.

En segundo lugar, el otro eje que delimita la *mímēsis poiética* tiene que ver con la exposición de *mýthoi*. Aristóteles precisa en un primer momento

³⁶ Esto permite apreciar que incluso cuando en una obra mimética se inventaran personajes ajenos a nuestro universo, lo que siempre se destacaría es un gesto humano trasladado a tal personaje.

que “[...] no es lícito cambiar los *mýthos* tradicionales.” (*Poét.*, 1974, 1453b 23). Sin embargo, en otro pasaje de la *Poética* dice, respecto de algunas tragedias, que no agradan menos por contener nombres o hechos ficticios, y en ese sentido “[...] no se ha de buscar a toda costa atenerse a los *mýthoi* tradicionales sobre los que versan las tragedias.” (*Poét.*, 1974, 1451b 21-24).

Las expresiones parecen contradictorias, pues se oponen en el trato que debe recibir el *mýthos* en la tragedia, y por extensión en toda *mímēsis*. Para responder a ello debe reconsiderarse lo afirmado sobre el *mýthos*. Como se indicó más arriba, el *mýthos* es “[...] el alma primigenia y originaria que se busca en y desde sí misma, [...] el absoluto naciente de ser sí misma, para sí misma.” (VERSTRAETE, 2009, p. 156). En él las historias ofician como modos tradicionales – heredados desde la antigüedad – de comunicar un mensaje esencial de la mejor manera posible. Es por ello que Aristóteles insiste en la ilicitud de modificar los *mýthoi* tradicionales: en ellos Agamenón debe ser hermano de Menealo y no puede ser su tío. Esto sería un error que conspiraría contra la perfección de la *mímēsis* artística. Sin embargo, tal error puede soslayarse “[...] si se alcanza el fin propio del arte” (*Poét.*, 1974, 1460b 24): la comunicación placentera de un universal concreto a un *lógos* que puede aprenderlo, siempre y cuando no haya un camino mejor para lograr ese fin (cf. *Poét.*, 1974, 1460b 27-28). Este criterio puede llevarse aún más allá, al plano de la elaboración original completa del *mýthos* tradicional. Si es cierto que éste describe singularmente aquellas *práxeis* que dicen en concreto un universal, entonces nada obsta que, *conservándose este universal*, se proceda a la invención de hechos y personajes, en tanto no se vaya contra el sentido del *mýthos*. Esto es lo que parece indicar el Estagirita cuando dice que “[...] el poeta debe ser artífice de *mýthoi* más que de versos, ya que es poeta por la *mímēsis*, e imita las *práxeis*.” (*Poét.*, 1974, 1451b 28-29).

Entendidos en esta clave, los textos aristotélicos citados no presentan contradicción. La *mímēsis* mítica bien puede apelar al relato tradicional, acentuando los aspectos que manifiesten el mensaje *mythikós*, o bien puede realizar una obra original, delimitada por el *sentido* del *mýthos*. Es aquí donde incluso lo *imposible verosímil* puede tener lugar. Un ejemplo de Aristóteles es ilustrador en ese sentido, cuando advierte que “[...] quizás sea imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior.” (*Poét.*, 1974, 1461b 12-13). La aparición de lo imposible no Podría exceder nunca a la naturaleza humana; en todo caso, puede presentar una singular faceta suya puesta en el límite. Aristóteles utiliza

en tal sentido la expresión *adýnata eikóta*, donde lo imposible no es mera ausencia de potencia, ya que permanece matizado por lo *probable* o *verosímil* (*tó eikos*).³⁷

El tercer elemento que ciñe la actividad mimética es la *lógica*. En efecto, si se habla de imitación de *acciones humanas*, ellas han de ser reflejo o expresión de la lógica. En los tres modos de representación de las cosas –como eran o son, como se dice que son, o como deben ser (*Poét.*, 1974, 1460b 8-11) – la lógica de la *phýsis* está presente, ya que sólo a la luz del ser se puede determinar si algo es o no humano, si lo fue, o si una opinión es o no correcta. En este sentido, en un poema dramático “[...] los universales están relacionados a las causas, razones, motivos y arquetipos inteligibles de la vida humana.” (HALLIWELL, 2002, p. 195). En efecto, lo *imposible verosímil* aparece a la luz de la lógica, pues de lo contrario no se percibiría la *imposibilidad* del hecho ni mucho menos su *verosimilitud*.

Lo mismo puede decirse de lo maravilloso. Aristóteles insiste en que “[...] los argumentos no deben componerse de partes irracionales (*alógon*)” (*Poét.*, 1974, 1460^a 27), pero permite su presencia en atención a lo maravilloso: “[...] es preciso, ciertamente, incorporar a las tragedias lo maravilloso; pero lo irracional [...] es la causa más importante de lo maravilloso.” (*Poét.*, 1974, 1460^a 12-13). Sin embargo, maravillarse supone la percepción lógica de que determinado hecho queda fuera de lo razonable, algo que sólo el buen poeta puede incorporar para alcanzar el fin de la *mímēsis poiética*.³⁸

CONSIDERACIONES FINALES

La observación general de la relación teleológica entre *téchnē* y *phýsis*, junto a la investigación especial de la *mímēsis poiética*, parecen inclinarse, según Aristóteles, por el hecho de que la naturaleza es guía y sustento en relación al arte y, específicamente, en relación a las artes libres.

³⁷ Cf. la definición aristotélica de “lo probable” en *Ret.*, 1999, 1357^a 34-36.

³⁸ Hay que advertir que Aristóteles tolera la introducción de lo ilógico, lo que no significa que toda la obra mimética sea un alogismo. Por el contrario, éste puede aparecer en alguna oportunidad (el Estagirita pone como ejemplo el que Edipo, viviendo en Tebas por 20 años junto a Yocasta, no haya sabido las circunstancias de la muerte de Layo (cf. *Poét.*, 1974, 1460^a 29-30), pero como algo racionalmente ubicado en atención a lo maravilloso que no es la obra poética sino como algo que colabora a la manifestación del mýtho.

Un primer momento de este estudio ha querido delimitar el modo en que la *téchnē* y la *phýsis* se unifican en tanto movimientos hacia la perfección del ser, su *obra común*. Ya imitándola, ya auxiliándola o completándola, el arte se mueve siempre en la dirección marcada *ab initio* por la naturaleza. En consecuencia, el arte es siempre acorde a la naturaleza.

El segundo momento ha mostrado a la obra del arte *poiético* como *mímēsis* de las *práxeis*, aquellas acciones que manifiestan el fondo íntimo de la *phýsis* humana: sus emociones, sus pensamientos, sus decisiones, su *ēthos*. Y en el modelo superior de la imitación artística, que es la tragedia, la relación de esa *phýsis* con los dioses constituye la explicación última y sobrenatural de su perfección o degradación.

En síntesis, el pensamiento de Aristóteles propone a la *phýsis* como el *arché* que otorga su sentido pleno a la *téchnē*, pues ésta existe para auxiliar a aquella y completar sus fines, imitándola en su teleología. Cuando esa imitación se libera de la utilidad aparecen las artes poiéticas, cuyo desprendimiento de la necesidad material no las desliga de su originario principio natural. Por el contrario, en la *mímēsis* concreta y singular de lo universalmente humano, es decir, de la naturaleza del hombre –incluida su religiosidad–, adquieren su plenitud.

Este recorrido ha arribado finalmente a la discusión contemporánea concerniente a la distinción del arte como *mímēsis* de la *phýsis* o como ficción independiente de ella, frente a la cual –sin haber necesidad de tomar partido por uno u otro lado– es lícito concluir que Aristóteles se muestra inclinado a otorgar un razonable espacio para la creatividad. El filósofo ha dejado en claro que lo esencial de la *mímēsis poiética* es la imitación de *práxeis* estructuradas en función del *mýthos*, las cuales tienen su raíz última en la naturaleza humana y que por tanto son *lógicas*. Sería, pues, imposible una *mímēsis* apartada de la *phýsis*. Sin embargo, dentro de este marco y en vistas de lo indicado, la *mímēsis* conserva un ámbito *maravilloso* donde la creatividad del poeta encuentra su lugar.

Por lo tanto, la dualidad destacada más arriba parece no tener lugar en la *Poética* aristotélica. Por el contrario, decir que la *mímēsis* depende o no de lo real supone haber dividido previamente a la *phýsis* en sujeto y objeto, lo que no obedece a la mirada unitaria de los antiguos. Trasladado al ámbito del arte, esta perspectiva da como resultado dos mundos escindidos: aquel que es fruto de la actividad artística y aquel que debe su ser a la naturaleza. Éste último

ha recibido el nombre de *real* u *objetivo*, mientras que al primero ha tocado en suerte el de *subjetivo*.³⁹ Desde esta óptica, se entiende que los estudiosos se vean inclinados a optar por uno u otro campo, según quieran acentuar la dimensión “creativa” o la “realista” de la poesía. Pero para la perspectiva aristotélica, la *phýsis* es una y la *mímēsis poiētika* atiende a las *práxeis míticas*, fuera de las cuales ya no es. Cualquier otra imitación que no contemple estos cánones puede ser fruto de la *téchnē*, pero no será *mímēsis poiētika*; en breve, no será, para el Estagirita, una verdadera obra de arte.

BRANDI, H. C.; FAGÉS, M. Nature and fiction in artistic imitation: considerations from Aristotle. *Transformação*, Marília, v. 46, n. 4, p. 135-158, Out./Dez., 2023.

Abstract: This article addresses the topic of artistic *mímēsis*, and attempts to illuminate the contemporary discussion between two seemingly irreconcilable positions. The first, framed in a traditional interpretation of Aristotelian texts, considers the work of art as an imitation of nature, finding in it its only rule. The second, supported by a different interpretation, states that, according to Aristotle himself, artistic creativity is fictional, that is, independent of natural reality, and therefore debtor only of the artist's subjectivity. However, when considering the analogy between *téchnē* and *phýsis*, within Aristotle's teleological worldview, it is possible to notice a kind of “common work” that harmonizes them. In this context, and advancing on the consideration of the mimetic *poiēsis*, the philosopher's texts allow an interpretation that, without detaching itself from the original naturalness of art and taking it as a guide, opens the horizon to the artist's creativity.

Keywords: Aristotle. Nature. Art. Mimesis. Fiction.

REFERENCIAS

ARISTOTELE PROTREPTICO. **Esortazione alla filosofia** (A cura di E. Berti). Novara: De Agostini Scuola, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. Madrid: Gredos, 1974 (Ed. trilingüe por V. García Yebra).

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Madrid: Gredos, 1982 (Ed. trilingüe por V. García Yebra).

³⁹ Quizás esto obedezca a una serie de lecturas particulares tanto de Kant cuanto de Hegel. Respecto al de Königsberg, se sabe que en la Crítica de la Facultad Discretiva insiste en que el reino de lo bello se da en el sujeto aunque ello no implica que sea algo subjetivo vinculado a una sensibilidad singular -como propusieron los empiristas con Hume (cf. KANT, 1951, §§1-2). Hegel advertiría sobre un doble reino de lo bello al indicar que hay belleza natural y artística (cf. HEGEL, 1958, Introd. §1). Llama la atención que en general haya primado en la modernidad, en vez de la unidad que quiere rescatar Hegel en el arte, la escisión entre ambos aspectos.

ARISTÓTELES. **Política**. Madrid: Gredos, 1988 (Intr., trad. y notas por M. García Valdés).

ARISTÓTELES. **Investigación sobre los animales**. Barcelona: Gredos, 1992 (Intr. por C. García Gual. Trad. y notas por J. Pallí Bonet).

ARISTÓTELES. **Retórica**. Madrid: Gredos, 1999 (Intr., trad. y notas por Q. Racionero).

ARISTÓTELES. **Partes de los Animales**. Madrid: Gredos, 2000. (Intr., trad. y notas por E. Jiménez Sánchez-Escariche y A. Alonso Miguel).

ARISTÓTELES. **Ética a Nicómaco**. Madrid: Gredos, 2007a.

ARISTÓTELES. **Física**. Madrid: Gredos, 2007b (Introducción, traducción y notas de G. R. de Echandía).

ARISTOTELES. **Fisica**. Testo greco a fronte. A cura di Roberto Radice. Milan: Bompiani, 2011a.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Madrid: Gredos, 2011b (Intr., trad. y notas por Tomás Calvo Martínez).

ARISTÓTELES. **Protréptico**. Madrid: Gredos, 2011c (trad. y notas de C. Megino Rodríguez).

ARISTOTELIS PHYSICA. **Recognovit brevique adnotatione critica instruxit** (Ed. W. D. Ross). New York: Oxford University Press, 1950.

ARISTOTLE. **On the parts of animals** (Trad. y com. por J. Lennox). Oxford: Clarendon Press, 2001.

ARISTOTLE'S PROTREPTICUS. **An attempt at reconstruction** (Ed. I. Düring). Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1961.

BARBERO, S. **La noción de mímēsis en Aristóteles**. Córdoba: Ediciones del Copista, 2004.

DE BRAVO DELORME, C. **Phýsis y téchnē**: Una investigación acerca del carácter poiético de la relación entre naturaleza y saber. 2009. 267 p. Tesis doctoral (Filosofía) – Universidad de Chile, Santiago. Disponible en: <http://repositorio.conicyt.cl/handle/10533/178911?show=full>). Acceso en: 10 sept 2022.

DUMOULIN, B. **Recherches sur le premier Aristote**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1981.

GARCÍA GUAL, C. Intr. In: ARISTÓTELES. **Investigación sobre los animales**. Barcelona: Gredos, 1992.

GOLDEN, L. Mímēsis and katharsis. **Classical Philology**, Chicago, v. 64, n. 3, p. 145-153, jul. 1969.

GOLDSTEIN, H. D. Mímēsis and kátharsis reexamined. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Oxford, v. 24, n. 4, p. 567-577, Summer 1966.

HALLIWELL, S. Aristotelian mímēsis reevaluated. **Journal of the History of Philosophy**. **Baltimore**, v. 28, n. 4, p. 487-510, oct. 1990.

HALLIWELL, S. **The Aesthetics of Mimesis**: Ancient Texts and modern problems. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

HEGEL, G.W.F. **De lo bello y sus formas**. Trad. Manuel Granell. Madrid: Espasa Calpe, 1958.

HEIDEGGER, M. **Hitos**. Buenos Aires: Alianza, 2007.

HUSAIN, M. **Ontology and the art of tragedy**. New York: State University of New York, 2002.

KANT, I. **Crítica del Juicio**. Trad. Manuel García Morente. Buenos Aires: El Ateneo, 1951.

LORENZINI, D. **Il Protreptico di Aristotele**: Suggestimenti per un nuovo approccio critico. Pisa: Scuola Normale Superiori di Pisa, 2005.

MOREL, P. M. Substance et artefact: sur Aristote, Métaphysique H. **Revue de philosophie ancienne**. Bruxelles, t. XXXV, n. 2, p. 169-196, 2017.

PIEPER, J. **Sobre los mitos platónicos**. Barcelona: Herder, 1998.

PORCEDDU CILIONI, P. A. Per una rideterminazione della naturalità dell' arte. **Materiali di Estetica**. Milano, n. 4.1, p. 286-303, 2017.

PORCEDDU CILIONI, P. A. Towards an artistic Account of Nature: Morphology, Hylology, Hylomorphism. **Archai**, v. 29, e02907, 2020. Disponible en: https://doi.org/10.14195/1984-249X_29_7. Acceso en: 12 oct 2022.

SCHUMMER, J. Aristotle on Technology and Nature. **Philosophia Naturalis**, v. 38, p. 105-120, 2001.

SEGGIARO, C. M. La relación entre phýsis y téchnē en el Protréptico de Aristóteles y en Física II: sentido metodológico del uso de la analogía. **Páginas de Filosofía**. Neuquén, Año XVIII, n. 21, p. 164-183, ene./dic. 2017.

SUÑOL, V. **Más allá del arte**: Mímēsis en Aristóteles. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata, 2012.

SUÑOL, V. El arte imita (y completa) a la naturaleza: acerca de la función complementaria de la política y de la educación en Aristóteles. **Páginas de Filosofía**. Neuquén, Año XVIII, n. 21, p. 184-197, ene./dic. 2017.

TRUEBA, C. **Ética y tragedia en Aristóteles**. México: Ánthropos, 2004.

VERSTRAETE, M. Mythos y Logos. *In*: GRZONA, M. R. (comp.). **Mímēsis Filosófica**. Mendoza, SS&CC - Centro de Estudios de Filosofía Clásica, 2009.

Recibido: 16/12/2022

Acepto: 24/02/2023

