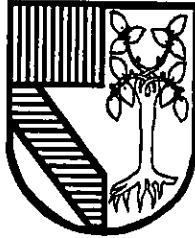


308913

7
2ejc

UNIVERSIDAD PANAMERICANA

FACULTAD DE FILOSOFIA
CON ESTUDIOS INCORPORADOS A LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



ELEMENTOS DE ARGUMENTACION POETICA
EN ARISTOTELES

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN FILOSOFIA
PRESENTA

CECILIA GUADALUPE SABIDO SANCHEZ JUAREZ

DIRIGIDA POR:
DRA. VIRGINIA ASPE ARMELLA

MEXICO, D. F.

1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

308913



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

A Claudia Romero

AGRADECIMIENTO

Si esta tesis dice algo de lo que soy, no lo dice sólo de mí, sino de todos los que hicieron posible su existencia. Quisiera agradecer personalmente a cada uno de los que participaron en mi formación y compartieron este largo proceso. Sin embargo —quienes me conocen lo saben—, haría falta escribir aquí tantas hojas como las de la tesis misma. Me conformaré, entonces, con advertir a quien lea estas líneas que detrás de ellas hay muchos amores, voluntades, esfuerzos y compromisos además de los míos y son la fuente verdadera de cualquier riqueza que puede haber en ellas.

Doy gracias a Dios, a mis padres Fredy y Claudia, y a mi hermano Alex, a quienes amo profundamente y debo lo que soy. Por su aliento, su apoyo constante y su aceptación para mi decisión de estudiar esta licenciatura. Con ellos, a toda mi familia, a mis abuelos, tíos y primos. A mis amigas, Aurora, Conchita, Lorena y Duby; Aristóteles dice que es feliz el hombre que tiene buenos amigos y por ellas puedo decir que es cierto.

A la Facultad de Filosofía de la Universidad Panamericana. A mis profesores y compañeros, al amor por la sabiduría y la complicidad que compartimos por buscar los obvios secretos de nuestra vida y nuestro mundo. Al consejo siempre prudente de la doctora Tatiana Aguilar-Álvarez Bay y a la maravillosa dirección de la doctora Virginia Aspe Armella, que siempre me dio su apoyo y pudo ver en mis inciertas ideas mucho más que yo.

Muy especialmente debo esta tesis a la Compañía de Teatro de la UP y principalmente a Claudia Romero. Fue dentro de su proyecto que surgió la inquietud de estudiar este tema en la *Poética*, le debo las oportunidades que tuve para madurarlo y confrontarlo con la vida práctica y enriquecedora de la creatividad. También agradezco a la licenciada Marialda Caso por enseñarme la pasión y la belleza de la palabra escrita. Finalmente, doy gracias mis amigos Alfonso y Alejandro, y a todos los "teatros" por el tiempo y las experiencias compartidas durante los años universitarios.

Y esto es oficio de la figura excelsa entre todas, la Metáphora. Si el ingenio, y así pues el Saber, consiste en aunar las remotas y separadas Nociones y hallar la semejanza en cosas desemejantes, la Metáphora, entre las figuras la más aguda y peregrina, es la única capaz de producir Maravilla, de la cual nace el Gusto, como de repentine trueque de la escena del teatro. Y si el gusto recopilado de las Figuras es el aprender cosas nuevas sin fatiga y muchas cosas en pequeño volumen, he aquí que la Metáphora, llevando en vuelo vuestra mente de un Género a otro, nos hace ver en una sola palabra más de un objeto.

Eco, Humberto
La isla del día de antes

ELEMENTOS DE ARGUMENTACIÓN POÉTICA EN ARISTÓTELES

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO PRIMERO	
Fundamento lógico de la argumentación poética	14
1. Introducción	15
2. El razonamiento dialéctico poético	18
3. Qué es un razonamiento	22
4. Tipos de razonamiento	24
5. Qué es un razonamiento poético.	30
CAPÍTULO SEGUNDO	
Forma del razonamiento poético	40
1. Estructura formal del razonamiento poético	41
2. Premisas	45
3. Término medio	54
CAPÍTULO TERCERO	
Materia del razonamiento poético	63
1. La dimensión material de todo silogismo	65
2. Dimensión material en el silogismo poético	70
3. Contingencia y posibilidad	74
4. La universalidad de lo posible	78
5. Verosimilitud	80
6. Figuras de semejanza y atribución: metáfora y analogía	82

CAPÍTULO CUARTO

La conclusión poética	88
1. La conclusión del razonamiento	88
2. La conclusión poética	96
3. Contingencia de la conclusión	99
4. Catarsis y pathos	105

CAPÍTULO QUINTO

Verosimilitud: corrección y coherencia	112
1. Elementos de la imitación	113
2. Tipos de error por la naturaleza de la póiesis	115
3. Problemas de elocución	119
4. Problemas de verosimilitud	123
5. Soluciones posibles	126

CONCLUSIONES	128
---------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA	133
---------------------	------------

ELEMENTOS DE LA ARGUMENTACIÓN POÉTICA EN ARISTÓTELES

INTRODUCCIÓN

Lo que ocurre en realidad – escribió Tolkien – es que el hacedor de narraciones se demuestra un exitoso subcreador. Construye un Mundo Secundario al cual otra mente puede acceder. Lo que relata es verdad en su interior; se ajusta a las leyes de este mundo. Por lo tanto uno lo cree cuando está, por así decirlo, dentro de él. En el momento en que aparece la duda, se rompe el hechizo; la magia, o mejor dicho, el arte ha fracasado. Y uno retorna al Mundo Primario, mirando desde fuera el pequeño y abortivo Mundo Secundario.¹

Con mucha más claridad que yo, el autor de *El Señor de los Anillos* expresa en estas palabras la intención que subyace en la presente investigación sobre los elementos argumentativos que participan en la creación artística. *La verdad interior del arte* es el fundamento de nuestro estudio. Se puede decir con Tolkien que esta verdad es accesible a la mente de aquel que acepta introducirse en el mundo que le ofrece nuestro artificio; pero también que depende de un delicado equilibrio que, al romperse, mata ese extraordinario universo. La debilidad de su armonía se debe a que la fuerza con la que ha sido forjado no le es propia; de algún modo se le ha prestado lo que la hace ser: nuestra imaginación, nuestro deseo, nuestro ingenio. Y es precisamente de esto de lo que depende para subsistir. Por eso quiero estudiar los elementos que dan unidad y fortaleza al arte, la razón que puede darle, en su naturaleza fugaz, la permanencia de la belleza.

Hablar sobre la creación artística es uno de los temas más polémicos desde las páginas que le dedica el propio Platón. El misterio y la razón se encuentran frente a frente en las opiniones de los pensadores que se dan a la tarea de indagar, este

¹ J.R.R. TOLKIEN, *Conferencia Andrew Lang*, dictada en la Universidad de St. Andrews en 1939, citado en CARPENTER, H., *J.R.R. Tolkien. Una biografía*, p. 211

problema. Para algunos es cosa sobrenatural; hablar de razón en el arte es, para ellos, cosa casi sacrílega. La inspiración es equiparada a la locura. No debe haber orden ni reglas en el arte porque en ello se jugaría la libertad que lo anima.

Mi atrevimiento de hablar de una argumentación poética —sea en la filosofía de Aristóteles o en cualquier otra— causará extrañeza en no pocos y un franco rechazo en muchos. Cuando les invite a leer las páginas de esta investigación y vean que en las citas a pie de página se encuentran libros como *Analíticos primeros*, *Analíticos segundos*, *Peri hermeneias*, podrán hacer un rápido juicio negativo hacia cualquier cosa que en ellas pueda decirse. ¿Cómo puede ser que los libros de la lógica aristotélica, origen del silogismo especulativo y la filosofía de la ciencia, sean siquiera considerados en un tema estético?

A ellos pido un poco de paciencia. No quiero hacer de este trabajo una devastación de la fantasía en aras de la racionalidad, como tampoco es mi intención negar que la razón participe en la creación artística. En verdad, me parece que si en alguna actividad participan todas las capacidades del hombre es en el arte: la razón y la voluntad, los sentidos y los sentimientos, todo participa de una manera activa o pasiva en la recreación artística. Y también es reductivista excluir a la razón de la parte que juega en el arte.

Me parece que el origen de la discordia se encuentra en el erróneo concepto que tenemos de racionalidad; en creer que sólo hay lugar para ella en la ciencia y, de modo más restringido, la ciencia experimental o la lucubración matemática. Aristóteles propuso en su filosofía una idea mucho más amplia que ésta, pero no por ello menos seria. Para el filósofo de Estagira, la razón tiene la capacidad de realizar distintas operaciones, y el arte tiene tal lugar entre ellas que le merece un libro especial: *La poética*, principal objeto del presente estudio.

Pude leer en los textos de Aristóteles que la razón, capaz de proceder con la exactitud de la ciencia, tiene también la posibilidad de actuar con libertad, de generar con fecundidad nuevas realidades y de dar nuevo sentido a la realidad existente. En determinadas ocasiones, los mismos textos que fundamentan el rigor científico hacen posible la flexible creatividad de la razón. Haber encontrado esta

riqueza en los orígenes mismos de la reflexión sobre la poética me llevaron a plantear algunas ideas que intentaré exponer en las páginas de esta tesis, principalmente, cuáles son los elementos argumentativos propios del peculiar razonamiento que da vida a la poesía.

El procedimiento partirá de un estudio del concepto "razonamiento" en la lógica aristotélica, para intentar fundamentar que el arte procede por un cierto tipo de razonamiento, y como tal, tiene sus principios lógicos, tanto formales como materiales. Para ello, se expondrá el concepto aristotélico de "razonamiento", los tipos de razonamiento que existen y las peculiaridades de la argumentación poética, manifiestas en sus elementos formales (premisas, término medio, procesos racionales y conclusión) y en sus elementos materiales (su carácter opinable, contingente y emotivo).

En primer lugar, como ya se ha dicho, se persigue exponer la actividad poética como un razonamiento, un tipo de argumentación propio de una razón plurioperativa. También se quiere establecer su relación con el razonamiento dialéctico, que Aristóteles trabaja abundantemente, por su participación en las actividades ética y política, además de la estética.

En el primer capítulo se hará una presentación de textos aristotélicos que conceden la existencia a un tipo de razonamiento propio del arte. Se consultará para ello la obra lógica de los *Analíticos primeros*. La importancia que tiene esta investigación es el hecho de que una obra que se atribuye máximamente a la "formalidad científica" no excluye, y llega a incluir *ex profeso*, un tipo de razonamiento basado en lo probable, en lo opinable; lo que no es rigurosamente científico.

A lo largo de los libros de lógica, Aristóteles hace distintas enumeraciones y clasificaciones de los tipos de razonamiento, que se distinguen entre sí por los distintos criterios que aplica. Se pretende encontrar, según estos distintos criterios, el lugar que ocupa la argumentación poética. Entre todas las distinciones, la que parece radical es la que separa el razonamiento científico del dialéctico. Se hará

también un análisis de esta diferencia, pues en uno de ambos grupos se ha de encontrar el razonamiento estético y será importante clasificar el género para acceder a sus especificaciones.

Se intentará dar una definición, lo más clara que sea posible, del razonamiento poético. Concretar lo que se ha venido hilvanando en los incisos anteriores, desde la dudosa afirmación de que este tipo de razonamiento existe hasta la confirmación de su validez dentro de una lógica aristotélica completa.

Por sus propiedades, toda especie se distingue de las otras especies que comparten un género. Por esta razón se tratarán de enumerar las características propias del razonamiento poético. Éstas se encuentran principalmente en los primeros capítulos de la *Poética*, libro que debe ser considerado dentro del *Órganon* en el *corpus* aristotélico. Es importante señalar que estas características se desprenden de la esencia misma del arte, y tal es el objetivo primordial de esta investigación, pero eso ha de ser tratado en un capítulo especial, dedicado al aspecto metafísico de la actividad artística.

El segundo capítulo se dedicará a estudiar los elementos formales del razonamiento poético.

Si se concede al arte un estatuto argumentativo, habrá que analizar las características formales que tiene, tanto por ser razonamiento, como por ser artístico. Es importante distinguir claramente estas dos dimensiones. Lo que hace peculiar al razonamiento artístico no es sólo lo que lo distingue de las demás actividades, sino el que sea lo que es específicamente, dentro de un mismo género. No es absurdo insistir en este punto, porque si careciera de esta radicación serían tantas las diferencias que no podríamos hablar de razón poética, y tampoco de arte como hábito intelectual.

Se trata entonces de establecer la estructura formal. No es fácil si se atiende a las peculiaridades ya mencionadas, por lo que se debe partir de lo fundamental: la estructura de todo silogismo: premisas y conclusión; término medio, mayor y

menor. Después se procederá a explicar de qué manera particular se lleva esto a cabo en una obra artística.

Lo que distingue entre sí a los razonamientos son sus premisas. Aunque pertenece la explicación de su contenido material al siguiente capítulo, hay que explicar las características que otorga a la forma del razonamiento el origen de las premisas y su carácter. Se hará una primera aproximación a la génesis de las premisas artísticas. Sobre todo, partiendo del hecho de que las premisas son nociones previas, preconocimiento.

Después se estudiará un tema primordial de la teoría argumentativa: el término medio, que es en todo razonamiento el que lleva la esencia del mismo. Es el nexo que une lo que ya sabemos y da lugar a un nuevo conocimiento. ¿Cómo es el término medio de la dialéctica? ¿Cómo lo expresan sus premisas si primordialmente se trata de elementos particulares? ¿Cuál es la esencia en el arte? Según Aristóteles, lo que concede unidad al arte es el “mito”, de modo que el término medio tendrá un carácter peculiar en este tipo de razonamiento que no se da en ningún otro, porque, como se verá, es una *causa que se hace* con la obra.

Es difícil establecer diferencias entre la forma y la materia de lo que es un todo. Aristóteles, sin embargo, ha hecho la separación entre los *Analíticos primeros* y los *posteriores*. En el tercer capítulo se intenta terminar de explicar el carácter original del arte. Principalmente, se trata de establecer la naturaleza de las premisas artísticas, continuando la explicación que se hizo con anterioridad de la génesis de las mismas.

Para entender en qué consiste la dimensión material del silogismo, se hará una comparación entre la materia del razonamiento demostrativo y el dialéctico. Para esto, se intentará explicar la relación de los siguientes elementos: definición, género, propio y accidente; de ellos hace depender Aristóteles la estructura de las premisas, como se ha dicho.

Lo contingente y lo probable son características del género dialéctico. Estos dos elementos distinguen la ciencia de la opinión y “son la mayoría de los objetos

de indagación". De ellos se puede tener certeza, más que una verdad demostrada; son realidades cotidianas que el hombre necesita explicar y puede cuestionar. Hay por eso una actividad racional específica para ellas. Por esta misma razón es prudente distinguir los significados que tienen estas nociones, íntimamente involucradas tanto con la dialéctica como con la poética, en la filosofía de Aristóteles.

De estas nociones, además, se derivan distintos grados de certeza. ¿Hay verdad en el arte? Esta pregunta será constante y se repetirá a lo largo de la tesis a partir de distintos enfoques. Aristóteles habla de la "verosimilitud", que es el grado de verdad que podemos encontrar en las proposiciones dialécticas y, por supuesto, en los argumentos. En el presente estudio se expondrá el grado de certeza que confieren al arte las nociones anteriores.

Una de las consecuencias más interesantes que tienen la verosimilitud y el grado de certeza para Aristóteles es el hecho de que incluso aquellas cuestiones que son propias de la ciencia, por su necesidad y universalidad, pueden ser tratadas como si fueran opinables. Sobre todo si por alguna razón no queda claro para el contrincante el silogismo que demuestra. Además, el silogismo dialéctico es el único que se puede utilizar para "mostrar" los principios. En la tesis se atribuye esto a una cierta connaturalidad de la razón para proceder dialécticamente. "Ir de lo más evidente para nosotros a lo menos evidente, que suele ser lo más evidente por sí mismo".

Para concluir este capítulo se estudiarán algunas figuras de semejanza y de atribución, como la metáfora, que es posible formular por el carácter material de la poesía y que son la manifestación concreta de cómo procede la argumentación en el arte.

En el cuarto capítulo analizaremos la conclusión del razonamiento poético, partiendo de que la conclusión es lo más importante del razonamiento como el fin (*telos*) de la actividad. La conclusión tiene el mismo carácter que las premisas, pero es un conocimiento nuevo. Podemos decir incluso que la inventiva —íntimamente relacionada con el arte— es condición *sine qua non* de cualquier razonamiento. En

este inciso se pretende explicar cómo se procede de las premisas a la conclusión en los argumentos dialécticos. En el arte, la conclusión es el objeto, la obra; es la manifestación activa del mito.

La conclusión del arte debe tener la característica de pertenecer a lo contingente y a lo probable, pues tal es la materia de sus premisas. También debe ser emotiva si su fin es conmover y tal característica debe hallarse en sus premisas. Hay que distinguir una conclusión *contingente y probable* de una conclusión *de lo contingente y probable*. En concreto, parece que la conclusión de la dialéctica es *de lo contingente y probable*. Pero también parece ser que la conclusión poética es *contingente y probable* por la materialidad de sus premisas. Como se verá, el azar tiene una participación importante en la realización del arte.

En este lugar se examinará un elemento característico de la *póiesis* y determinante en su carácter conclusivo: la emotividad y su finalidad, que es la *catarsis*.

En el último capítulo se hará una breve consideración de lo que podría llamarse la *teoría del error en la argumentación poética*, que se desarrolla en el capítulo 25 de la *Poética*. En este lugar se verán aplicados los elementos que se han estudiado a lo largo de la tesis, se manifestará el modo en que tanto la corrección formal como la coherencia interna hacen posible la verosimilitud, la *catarsis* y, por lo tanto, se dirigen a la finalidad de la actividad poética.

CAPÍTULO PRIMERO

FUNDAMENTO LÓGICO DE LA ARGUMENTACIÓN POÉTICA

Hablar del fundamento lógico de una argumentación requiere de explicar qué es la lógica, y qué se entiende propiamente por argumentación. Hablar del fundamento lógico de una argumentación poética requiere la difícil tarea de explicar qué se entiende, además, por "poética".

Los interlocutores a los que se enfrenta cualquier persona interesada en Aristóteles, en nuestro siglo, reclamarán ya la dificultad de este término, ya su imposibilidad. El lógico dirá que la poesía no es científica y que, por lo tanto, no es objeto de su estudio; también dirá, si es analítico, que las proposiciones poéticas no son formalizables. El artista posmoderno objetará, a su vez, que es la inspiración, la creatividad o, a lo mucho la psicología, la que se manifiesta en su obra. De ningún modo la lógica. Es más, podrá decir que su manifestación artística es, en sí misma, una rebelión contra la lógica. Es posible, incluso, que los mismos estudiosos de Aristóteles digan que no es posible hablar de la *Poética* como una obra lógica, incluida en el *Órganon*.

Al tercer grupo habrá que invitarlo a un diálogo con el mismo Aristóteles, que se intentará desarrollar a lo largo de estas páginas. Para ello se establecerán las relaciones que existen entre los *Analíticos primeros* y los *Tópicos*, con la *Poética*. A los otros dos objetores, en cambio, se les invita a encontrar a Aristóteles y a su modo de entender tanto la lógica como el arte y, a través de ellos, a su explicación de la realidad. Es la respuesta del Estagirita al problema del arte; una de las muchas que se han dado, pero es precisamente su relación con la lógica la que la hace original. Nuestro objetivo es investigar si la argumentación poética satisface los requerimientos tanto filosóficos como antropológicos para ser, además, una teoría válida.

El objetivo de este capítulo es fundamentar que el arte es, para Aristóteles, un cierto tipo de razonamiento, y como tal, tiene sus principios lógicos, tanto formales como materiales. Para ello se expondrá el concepto aristotélico de “razonamiento”, los tipos de razonamiento que existen y las peculiaridades de la argumentación poética, manifiestas en sus elementos formales (premisas, término medio, procesos racionales y conclusión) y en sus elementos materiales (su carácter opinable, contingente y emotivo). Esta exploración nos llevará, además, al problema que presenta la posible existencia de un estatuto de verdad lógica en la obra artística.

1. Introducción

El primero de los problemas a que debemos enfrentarnos es la explicación de por qué opinamos que la *Poética* se puede incluir en los libros lógicos, también llamados del *Órganon*.

En primer lugar, hemos de aceptar que muchos comentaristas y estudiosos de Aristóteles o de la *Poética* misma ni siquiera mencionan la posibilidad de una relación.² En la *Historia del pensamiento* de Giovanni Reale apenas se dedican en el mismo capítulo un espacio a la lógica, la retórica y la poética.³ Sin embargo, Enrico Berti en su libro *La ragioni di Aristotele*,⁴ considera la relación entre arte y *logos* al citar el texto aristotélico: *No hay arte alguna que no sea un hábito productivo acompañado de razón, ni hábito alguno de esta especie que no sea un arte... resulta que son lo mismo el arte y el hábito productivo acompañado de razón verdadera*.⁵ Dice, además, que desde el punto de vista del conocimiento, el arte no se distingue sustancialmente de la ciencia. La única diferencia entre uno y otro es que la

² (Cf. GARCÍA YEBRA, *La poética de Aristoteles*, (trad.) Ed. Gredos y GARCÍA BACCA, *La poética*, (trad. y estudio introductorio) Ed. EMU y CANDELA, *La poética* (trad.) Ed., Aguilar.

³ REALE, *Historia del Pensamiento filosófico y científico I*. Ed., Herder, p. 190 a 200

⁴ BERTI ENRICO *La ragioni di Aristotele*. Ed. Laterza p. 154

⁵ (ἔστι μετα λόγου ἀλεθροῦς ποιητικὴ) *Et. Nic.*, VI-4, 1140 a 10

primera se ocupa de la realidad contingente, como el destino del hombre, mientras la segunda se ocupa de la realidad necesaria.⁶

Tomás de Aquino debió conocer, al menos vagamente, la *Poética*⁷, y la incluye en su *Proemio a los Analíticos posteriores*.⁸ Hay que tomar en cuenta que el Aquinate tiene un conocimiento de Aristóteles que podría definirse como completo y unitario. Y las razones que da para tal división tienen su base en la propia filosofía aristotélica, como veremos a continuación. Primero, por el objeto de la lógica, segundo, por los actos del intelecto, en tercer lugar, por la semejanza de los actos de la razón con los de la naturaleza y en cuarto lugar, por los grados de certeza.

Respecto del objeto de la lógica, el *Proemio* sostiene que la lógica es la ciencia racional que se refiere al acto mismo de la razón como a su materia propia.⁹ Pero el acto de la razón no es unitario, sino plurioperativo, y siendo así, la lógica debe dividirse en partes que correspondan a los diversos actos de la razón. Estos actos, a su vez, se dividen en dos grupos: los que corresponden al intelecto en cuanto intelecto y los que corresponden al intelecto como razón.¹⁰ Al primer grupo corresponden la simple aprehensión o conocimiento de los indivisibles, que corresponde al libro de las *Categorías*; y el juicio que tiene su lugar en el *Peri Hermeneias*; al segundo le corresponde la razón que procede discursivamente, yendo de una cosa a otra y de lo más evidente a lo desconocido.¹¹

La siguiente división que procede es la que surge de la comparación de los actos de la razón con los actos de la naturaleza, principalmente porque éstos son el fundamento real de aquellos. Así, en la naturaleza existe lo que obra con necesidad y no puede fallar y a ello corresponde el proceso racional que actúa con necesidad

⁶ cf. BERTI, *La ragione...* p. 158 cf. también *An. Pos.*, II-19, 100 a 8

⁷ Fue traducida por Guillermo de Moerbeke, entre aquellas que sirvieron al Aquinate para su estudio. cf. GARCÍA YEBRA, *La poética de Aristóteles*. Introducción III, Gredos p. 34

⁸ Ver cuadro: *Proemio a los Analíticos Posteriores*. Esquema. (al final de este capítulo)

⁹ TOMÁS DE AQUINO, *Proemio a los analíticos posteriores*. Trad. Jorge Morán Castellanos. Tópicos 3, p. 121-125

¹⁰ TOMÁS DE AQUINO, *Proemio a los analíticos posteriores*, 4 - 4.3

¹¹ TOMÁS DE AQUINO, *Proemio a los analíticos posteriores* 4.3

y completa certeza, es decir, la ciencia.¹² A ésta le corresponden dos libros: los *Analíticos primeros* que corresponden a la forma o silogismo *simpliciter*¹³ y los *Analíticos posteriores* que se refieren propiamente a la materia del silogismo, sobre todo del silogismo demostrativo.

El siguiente proceso de la naturaleza es aquél que actúa con regularidad, aunque puede fallar; el correlativo racional es aquél en el cual “se alcanza normalmente la verdad sin que tenga la necesidad”.¹⁴ Esta es la razón que el mismo proemio llama “inventiva”, y al ser variable su grado de certeza se escriben al respecto tres libros distintos: los *Tópicos*, que estudian el silogismo de lo probable en general; la *Retórica* que responde a una certeza u opinión incompleta, que no se inclina completamente entre una y otra partes de la contradicción y finalmente la *Poética*, en la cual se inclina una estimación a una parte de la contradicción; así se induce a la virtud por medio de una representación.¹⁵ El último de los procesos que enumera Tomás de Aquino es que la naturaleza falle en lo que debería ser, frente a lo cual la razón no escapa de la posibilidad de fallar por el defecto de alguno de sus principios. A esto se dedica el libro de los *Elencos sofistas*, es decir, una teoría del error.

Después de esta explicación se puede ver que quienes excluyen del *Órganon* la *Retórica* y la *Poética* dejan inconclusa la lógica dialéctica. Omiten la importante característica lógica de lo “probable” que responde a la contingencia de la naturaleza y que se encuentra como elemento esencial tanto en la retórica como en la poética. Además, pueden caer en la peligrosa trampa de perder la plurioperatividad de la razón humana, dejando que la política, la ética y el arte sean manifestaciones anárquicas de mero sentimentalismo. Esta explicación sería reductivista.

¹² TOMÁS DE AQUINO, *Proemio a los analíticos posteriores*, 5.4

¹³ Hay que destacar que dice *simpliciter*, es decir, que corresponde a todo silogismo, no sólo al científico.

¹⁴ TOMÁS DE AQUINO, *Proemio a los analíticos posteriores*, 5.5

¹⁵ TOMÁS DE AQUINO, *Proemio a los analíticos posteriores* 6.6 Esta explicación, que parece un tanto oscura respecto de la “contradicción”, quedará más clara en los próximos capítulos, pero ha sido necesario mencionarla aquí.

Con la conciencia de que esta exposición es insuficiente, esperamos que el desarrollo mismo de la tesis pueda esclarecer al menos, un argumento a favor de incluir la *Poética* (y la *Retórica*) entre los libros del *Órganon*.

2. El razonamiento dialéctico poético

En primer lugar, se persigue exponer la actividad poética como un razonamiento, un tipo de argumentación propio de una razón plurioperativa. Para ello explicaremos su relación con el razonamiento dialéctico, que Aristóteles trabaja abundantemente, por su participación en las actividades ética y política, además de la estética.

¿Es dialéctico el razonamiento poético? De serlo, lo poético deberá tener en sus principios las características que corresponden tanto a todo silogismo, como al silogismo propiamente dialéctico. Esto es, que el arte debe cumplir con unos requerimientos formales (que son los que permiten hablar de razonamiento) así como unos materiales, que lo distinguan del silogismo demostrativo. Y debe, además, tener características propias que lo distinguan de cualquier otro razonamiento, para poder decir que se trata de una especie de argumentación.

La importancia que tiene esta investigación es el hecho de que, una obra que se atribuye máximamente a la "formalidad científica" no excluye, y llega a incluir *ex profeso* un tipo de razonamiento basado en lo probable, en lo opinable; lo que no es rigurosamente científico.

Recordemos cómo Aristóteles considera que la razón alcanza la verdad por distintas operaciones: *Sean en número de cinco las virtudes por las cuales, afirmando o negando, el alma alcanza la verdad, a saber: arte, ciencia, prudencia, sabiduría e intuición.*¹⁶

¹⁶ *Et. Nic.*, VI-3, 1139b, 15-18.

Enseña, además, que la verdad se encuentra en dos objetos distintos del conocimiento: las realidades necesarias y las contingentes,¹⁷ por lo cual podemos decir que, para Aristóteles, la razón se despliega de muchas maneras en el conocimiento de la realidad, porque la realidad misma existe de muchas maneras: *porque para cosas de género diferente la parte del alma adaptada a cada una de ellas debe también ser de género diferente, ya que el conocimiento tiene lugar en esas partes por razón de cierta semejanza y afinidad de cada una con sus objetos.*¹⁸ El arte es una de las operaciones racionales por las cuales el hombre alcanza la verdad y opera de manera peculiar conforme a la verdad misma: *El arte es hábito productivo acompañado de razón verdadera y la falta de arte, por el contrario, un modo de ser productivo acompañado de razón falsa.*¹⁹

En definitiva, en el pensamiento aristotélico entiende que la actividad artística es cuestión de *logos* y como tal, debe tener un procedimiento formalmente discursivo, si bien peculiar como ya dijimos, por el carácter de su materia, su objeto y su finalidad. En la razón inventiva hay un procedimiento formal, distinto en sí mismo del razonamiento científico, pero indispensable para poder llamar a esta operación “razonamiento” y estar de acuerdo con que es uno de los modos por los cuales el hombre conoce la verdad.

Ahora bien, si el objeto y la finalidad del arte dan lugar a distintos tipos de razonamiento. ¿Cómo debe ser el método que les corresponde? ¿Debe ser en todo igual, o sólo en algunas partes, o completamente distinto? Lo primero que encontramos al respecto es que respecto del principio formal del razonamiento, el método es el mismo: *El método subsiste siempre el mismo, ya se aplique a la filosofía, ya al arte, ya a la ciencia. Siempre es preciso reunir en torno a cada sujeto propuesto lo que le es atribuido, y aquello a que él mismo puede serlo; siempre es necesario estudiarlas mediante tres términos, de este punto de vista para refutar la proposición, de aquél otro para asentarla, tomando los atributos verdaderos para razonar con toda certidumbre, y*

¹⁷ cf. *Et. Nic.*, VI-1, 1139a 5-9

¹⁸ cf. *Et. Nic.*, VI-2, 1139a 15

¹⁹ *Et. Nic.*, VI-4, 1140a 19-23

*limitándose en los silogismos dialécticos a la simple probabilidad.*²⁰ Esta cita es importante. No sólo afirma que ya para la ciencia, ya para el arte es necesario seguir un razonamiento, sino que distingue la existencia de un razonamiento propio de las proposiciones opinables: el razonamiento dialéctico. Además, establece la distinción en los atributos que permiten *razonar con toda certidumbre*, en los silogismos científicos y el atributo de probabilidad del silogismo dialéctico, que *permite razonar con una relativa certidumbre.*²¹

¿Qué es entonces el silogismo dialéctico? Aristóteles lo define desde su conclusión diciendo que es el resultado de proposiciones simplemente probables, con lo cual nos remite al fin y a las premisas del silogismo. Después especifica que lo probable es **lo que parece cierto ya a todos los hombres ya a la mayoría, ya a los sabios, ya a todos, ya a la mayor parte, ya a los más ilustres y más dignos de crédito.**²² De alguna manera, no cualquier cosa es materia adecuada al silogismo dialéctico. Esta puede ser una lista de condiciones que no cualquier proposición cumple exitosamente. De tal yerro advierte enérgicamente Aristóteles: **Nada de lo que se llama realmente probable tiene una apariencia puramente superficial de certidumbre.**²³ No se trata de recurrir a la apariencia como quien trata de enmascarar una realidad, sino de partir del hecho de que esa realidad se nos presenta ya enmascarada -- permítaseme el símil-- , y en ocasiones es conveniente establecer la apariencia. De nuevo, no se trata de una apariencia puramente superficial, puesta sin ton ni son, por casualidad o mero capricho. Requiere de un principio riguroso: la coherencia o

²⁰ *An. prim.*, I-30, 46a3-11

²¹ ¿Es por esta "relativa certidumbre", menos valioso el argumento dialéctico? Ciertamente no, ya que se trata de un defecto por parte del razonamiento, como lo es de la materia de la cual parte. Es la contingencia la que impide que la certeza del razonamiento sea absoluta. Este, sin embargo, es un aspecto de la realidad que el hombre necesita estudiar porque forma parte de su existencia cotidiana y máximamente humana. Sólo renunciando a la respuesta infalible, puede el hombre hacerse cargo de su realidad vital y no puede hacerlo de otro modo. A riesgo de caer en un lamentable sistema cerrado donde la libertad no tiene lugar.

²² *Tóp.*, I,1 100b 22-23

²³ *Tóp.*, I,1 100b 26-29

verosimilitud. En los *Analíticos primeros*, Aristóteles expone y explica un ejemplo muy interesante:

No se crea por lo demás que esta exposición de los términos nos conduzca a error; imitamos al geómetra que supone que tal línea tiene un pie de largo, que es recta, y que no tienen latitud, aunque no haya nada de esto, sin que se sirva de todas estas suposiciones para sacar de ellas razonamientos. En general, siempre que no se refiere un término a otro como el todo a su parte o como la parte a su todo, no se puede llegar, hágase lo que se quiera, a demostrar nada, porque entonces no hay silogismo. Nosotros recurrimos aquí por tanto a la exposición de los términos al hablar al discípulo, lo mismo que si apeláramos al testimonio de sus sentidos; pero no decimos que sea imposible hacer una demostración sin este auxilio, como sería imposible formar un silogismo sin las proposiciones de que se deduce.²⁴ El carácter de la ejemplificación puede parecer paradójico ya que consiste en la utilización de ejemplos concretos para la demostración de principios universales. El que utiliza un ejemplo no se refiere a su realidad concreta, individual, sino a sus caracteres generales.

Estos elementos, que se encuentran en el silogismo dialéctico, pertenecen también, por ende, a la poética, como tiene la especie lo que tiene el género: *Porque así, con colores y figuras, representan imitativamente algunos —por arte o por costumbre— ... en las artes dichas, todas ellas imitan y reproducen en ritmo, en palabras, en armonía.²⁵ En otras palabras, el arte representa, ejemplifica. Vuelve a presentar el concepto “con apariencia” de elementos materiales y sensibles. Pero no se trata de una “apariencia puramente superficial”. El arte cumple con la dura sentencia aristotélica: *porque si alguno aplicara al azar sobre un lienzo los más bellos colores, no gustara tanto como si dibujase sencillamente en blanco y negro una imagen.²⁶**

Este es apenas un indicio de lo que queremos expresar al afirmar que existe un razonamiento poético: un silogismo dialéctico, que se vale de la representación o imitación mediante imágenes, que es verosímil y coherente.

²⁴ *An. prim.*, I-41 49b32-50a4

²⁵ *Poét.*, I, 1447a 20

²⁶ *Poét.*, 6, 1450b

3. Qué es un razonamiento

El razonamiento es una enunciación que, en la filosofía de Aristóteles se puede contemplar desde distintos puntos de vista. Tanto psicológico como metafísico, lógico y epistémico; indudablemente antropológico. En el presente contexto, se considera desde el punto de vista principalmente lógico. Podemos partir de la definición que se encuentra en *Tópicos*: *El silogismo es una enunciación en la que, sentadas ciertas proposiciones, se concluye necesariamente una proposición diferente de las proposiciones admitidas, mediante el auxilio de estas mismas proposiciones.*²⁷ Las características que la lógica aristotélica presentan para las proposiciones son las siguientes: *Toda proposición expresa que la cosa es simplemente, o que es necesariamente, o que puede ser.*²⁸

Uno de los problemas que surgen en la interpretación de este texto es el de la distinción "silogismo", "razonamiento", "argumentación". Como es frecuente, Aristóteles los emplea en diversos sentidos y será preciso establecer una significación clara. Generalmente, cuando se habla de silogismo, se piensa en una demostración que es universal, necesaria en sus premisas y conclusión. Sin embargo, encontramos en *Analíticos primeros*: *Más tarde hablaremos de la demostración; pero antes es preciso tratar del silogismo, porque el silogismo es más general que la demostración, que no es otra cosa que una especie de silogismo, mientras que no todo silogismo es una demostración.*²⁹ Es decir que ambos términos no son identificables, sino que uno es más genérico que el otro.

²⁷ *Tóp.*, I-1 100a 25-27

²⁸ *An. prim.*, I-2, 25a 1-5 Es decir, que los objetos de todo razonamiento son distintos. Con lo cual podemos decir que un razonamiento es una enunciación que concluye a partir de una proposiciones que expresan el ser o el modo de ser de una cosa.

²⁹ *An. prim.*, I-4 25b27-30

Una traducción al castellano de συλλογισμοσ es *argumento lógico*.³⁰ En nuestro idioma, se suele considerar que un argumento es un razonamiento que se emplea para demostrar una proposición³¹. Y también “asunto o trama de una obra”.³² Al hablar de un silogismo hablamos, entonces, de un argumento y un argumento es fundamentalmente racional.

¿Qué quiere decir que es fundamentalmente racional? En la introducción de este capítulo se ha mencionado la distinción de dos actividades del intelecto: una en cuanto intelecto y otra en cuanto razón. La diferencia entre estas actividades está dada por una relación temporal: las actividades del intelecto en cuanto intelecto son inmediatas (simple aprehensión y juicio) y las actividades del intelecto en cuanto razón son mediatas.³³ Esto nos lleva a considerar todo razonamiento como un movimiento, un pasar de una cosa a otra: un proceso.

Este proceso racional consiste en el enlace de lo que ya se conoce, las premisas, para llegar a lo que se ignoraba. Lo que enlaza las premisas es un principio esencial que da *fundamento racional* a lo que se concluye y por lo tanto es su causa.

Ahora bien, el razonar es natural en el hombre. Las artes y ciencias en las que se aplican las ciencias han nacido de la necesidad de entender, explicar y actuar en la realidad.³⁴ De aquí que el proceder de los silogismos sea una especie

³⁰ cf. MEYER, *Vocabulario fundamental y constructivo del griego*. UNAM p.176

³¹ El asunto que nos ocupa es complejo. Al respecto dice Miguel Candel en sus notas a los Tópicos: “*Logoi*: argumentos; *sylogismoi*: razonamientos. El término griego *logos* suele designar menos un encadenamiento de juicios con fines conclusivos (como *sylogismos*) que un mero enunciado (aunque no por ello necesariamente exento de complejidad sintáctica y valor argumentativo). Aquí, no obstante – *Tóp.*, 101b12-15– Aristóteles establece entre ellos una simple oposición genérico/específico: razonamiento en general (*logos*)/razonamiento por concatenación de juicios (*sylogismos*).

³² Además García Yebra en su *Poética* N. 5 dice: “Fábula debe entenderse aquí, y siempre en la *Poética*, como “argumento”, es decir, el conjunto de sucesos o momentos esenciales de la acción imitada del poema. Pero traduce *μυθος*, no *συλλογισμοσ*. Sin embargo, la traducción de *μυθος*, según Meyer es la palabra, el discurso, la leyenda, la narración. p. 73

³³ cf. *De anima* III- 6 430b, ss. y 7, 431a,ss.

³⁴ cf. *Met.* I-1, 981a

de "analogía" de lo que ocurre en la realidad en un género distinto a ella, es decir, lógicamente.³⁵

*Como son cosas muy diferentes: existir simplemente, existir necesariamente y existir de una manera contingente, puesto que muchas cosas existen sin existir necesaria y otras no existen ni necesaria ni absolutamente, pero pueden existir, se concibe sin dificultad, que el silogismo será en cada uno de estos casos también diferente, y que los términos no serán semejantes. Y así, un silogismo se compondrá de términos necesarios, otro de términos absolutos, y otro, por último, de términos contingentes.*³⁶ Aristóteles se da cuenta de que la realidad no es unívoca y no se puede explicar de una sola manera: *Es preciso, por tanto, que sepamos ante todo qué suerte de demostración conviene a cada objeto particular; porque sería un absurdo confundir y mezclar la indagación de la ciencia y la del método.*³⁷

Es necesario, por lo tanto, hacer una distinción entre los elementos formales y los elementos materiales del silogismo. El primero corresponde al procedimiento que debe seguir todo silogismo en tanto que silogismo. El segundo considera el contenido de cada razonamiento, según el cual se distinguirán las especies de silogismos entre sí. Para entender lo que es la argumentación aristotélica hay que tomar en cuenta que no es unívoco, sino versátil: existen diversos modos de argumentación: científica, dialéctica, retórica, sofística y poética.

4. Tipos de razonamiento

A lo largo de los libros de lógica, Aristóteles hace distintas enumeraciones y clasificaciones de los tipos de razonamiento, que se distinguen entre sí por los distintos criterios que aplica. De estas distinciones hace un muy buen estudio

³⁵ Una cierta imitación. Esta es una de las razones por las cuales Aristóteles considera que la lógica es un arte y Tomás de Aquino la llama "arte de las artes" en el citado proemio.

³⁶ *An. prim.* I-8, 29b 29-35

³⁷ *Met.* II-3, 995a12-14

Tomás de Aquino, como se ha dicho. Se pretende encontrar, según estos distintos criterios, el lugar que ocupa la argumentación poética. Entre todas las distinciones, la que parece radical es la que separa el razonamiento científico del dialéctico. Se hará también un análisis de esta diferencia, pues en uno de ambos grupos se ha de encontrar el razonamiento estético y será importante clasificar el género para acceder a sus especificaciones.

Si el objetivo del razonamiento es entender la realidad y la realidad no es unívoca, sino que tiene distintos aspectos, la facultad racional ha de desarrollar diversos tipos de razonamiento que correspondan a su objeto cognoscitivo: ... *toda proposición consiste en el hecho de que algo se dé, se dé por necesidad o sea admisible que se dé.*³⁸ Así, piensa Aristóteles que los silogismos son de distintas maneras. Y la primera de las especificaciones que realiza es la que expone la proposición demostrativa y la proposición dialéctica en el contexto de *Analíticos primeros*: *Entre la proposición demostrativa y la proposición dialéctica hay la diferencia de que la proposición demostrativa asienta una de las dos partes de la contradicción; para demostrar, no se hace una pregunta, sino que se asienta un principio. Por el contrario la proposición dialéctica comprende en una pregunta la contradicción toda y entera. Esta diferencia no influye en nada para la formación del silogismo de una y otra proposición.*³⁹

De esta cita podemos extraer varias ideas importantes: la primera gran distinción entre silogismos sigue un criterio que se establece a partir de su relación con la contradicción. El silogismo demostrativo sólo asienta una de las partes de la contradicción y el dialéctico comprende toda la contradicción. Además, esta última se comprende en el razonamiento dialéctico como una pregunta y en el demostrativo se parte de un principio para llevar a cabo la demostración.⁴⁰ Por

³⁸ *An. prim.* 1-2, 25a 1-5 Quiere decir que hay tantas afirmativas y negativas como modalidades de aserción, es decir, tres: puramente asertivas o asertóricas, posibles o problemáticas y necesarias y apodícticas.

³⁹ *An. prim.*, 1-1 24a21 y ss.

⁴⁰ En la demostración se establece claramente una postura a favor o en contra, por ejemplo en la proposición: todo placer es bueno. En la discusión dialéctica, en cambio, se preguntaría: ¿Es todo placer bueno o no?

último, la corrección formal de estos razonamientos no se ve afectada por las diferencias. Resumiendo, descubrimos tres criterios: por la relación con la contradicción; por la formulación de la misma como cuestión o si se asume como principio y, finalmente, la indistinción del valor formal ambas proposiciones en la expresión de los silogismos.

En esta última idea habrá que explicar que, ya se demuestre o se interrogue: *...siempre se forma el silogismo asentando que una cosa es o no es de otra.*⁴¹ Es decir, estableciendo relaciones de conceptos mediante juicios, ya que: *la proposición es silogística cuando afirma o niega una cosa de otra en una de las formas que acabamos de indicar.*⁴² La última diferencia entre ambos tipos de silogismo la describe Aristóteles resumiendo los conceptos anteriormente expuestos, diciendo: *Es demostrativa cuando es verdadera y se deriva de las condiciones primitivamente sentadas*⁴³; *es dialéctica cuando en forma de pregunta comprende las dos partes de la contradicción o cuando bajo la forma del silogismo admite lo aparente o lo probable tal como se ha dicho en los Tópicos*^{44,45}

Detengámonos un momento en la consideración de la dialéctica como un razonamiento que indaga toda una contradicción a partir de una pregunta. ¿Es un procedimiento válido? Veremos que sí lo es. No es científico en el sentido más aristotélico de la palabra, que comprende la ciencia como la demostración, la prueba por las causas. Y en estricto sentido, es verdad, no hay certeza apodíctica

⁴¹ *An. prim.*, I-1, 24a 25

⁴² *An. prim.*, I-1, 24a 27

⁴³ Es decir, que asiente principios indemostrables, axiomas.

⁴⁴ cf. *Tóp.*, I-1, 100a29 y I-10, 104a8

⁴⁵ *An. prim.*, I-1, 24 b13. Por si la traducción deja lugar a dudas, se suscribe la que proporciona la edición de Gredos: "La proposición demostrativa difiere de la dialéctica en que la demostrativa es la suñción de una de las dos partes de la contradicción (pues el que demuestra no pregunta, sino que asume), en cambio la dialéctica es la pregunta respecto de la contradicción. Pero no habrá diferencia ninguna en lo relativo a la formación del razonamiento de cada uno de <esos tipos>: en efecto, tanto el que demuestra como el que pregunta razonan asumiendo que se da o no se da unido a algo. De modo que la proposición de un razonamiento sin más será la afirmación o negación de algo unido a algo, de la manera ya dicha, mientras que será demostrativa si es verdadera y obtenida a través de los supuestos de principio y será dialéctica, para el que averigua, como pregunta <acerca> de la contradicción y, para el que argumenta, como asunción de lo aparente y lo plausible, tal como se ha dicho en *Tópicos*".

de la sensación, el azar, lo contingente y lo particular, a menos que se conozcan desde sus razones universales. Pero éstos son justamente los objetos propios de la dialéctica, y ésta la manera de indagar sobre ellos. Ahora bien, ¿es entonces toda pregunta una proposición dialéctica? Aristóteles no ha dicho eso. No pretendemos exagerar el rigor aristotélico ni aligerarlo completamente. Respecto de las cuestiones, Aristóteles advierte claramente: *La tesis es igualmente una cuestión, pero no toda cuestión es una tesis, puesto que hay ciertas cuestiones sobre las cuales no tenemos formado un juicio ni en un sentido ni en otro. Por lo contrario, es evidente que la tesis es verdaderamente una cuestión, puesto que resulta necesariamente de lo que se ha dicho, o que el vulgo está en disenso con los sabios o que los sabios se dividen entre sí lo mismo que el vulgo, siendo la tesis siempre una aserción paradójica.*⁴⁶ Debemos, entonces, considerar que la cuestión que plantea la dialéctica es un problema respecto del cual se emiten juicios encontrados, contradicciones o *paradojas*.⁴⁷

Otra clasificación, concretamente de la argumentación dialéctica, es la que se proporciona en *Tópicos*, a partir de las clases de proposiciones: *Hay tres clases de proposiciones y problemas: unas son proposiciones éticas, otras físicas y otras lógicas. Éticas, pues, las del tipo de si hay que obedecer a los padres o a las leyes, caso de estar en desacuerdo; lógicas, del tipo de si el conocimiento de los contrarios es el mismo o no; físicas: si el mundo es eterno o no. De manera semejante también los problemas. Ahora bien, cómo son cada una de las mencionadas no es fácil explicarlo con una definición sobre ellas, merced a la costumbre adquirida por medio de la comprobación -inducción-, examinándolas de acuerdo con los ejemplos antedichos.*⁴⁸

Respecto de la participación de la inducción en el razonamiento dialéctico, será explicado más adelante. Por lo pronto hemos de limitarnos a la explicación que da

⁴⁶ *Tóp.*, I- 11, 7 104b 29-34

⁴⁷ Además, dicho sea de paso, vale la pena rescatar el hecho de que la *Tesis* surja en lo que se dice, lo que dice la gente o los sabios, etc; al menos con el objetivo de destacar en qué contexto se crean, según Aristóteles, las cuestiones de la dialéctica.

⁴⁸ *Tóp.*, I-14, 105b 20-30

del mismo respecto de las especies de razonamientos dialécticos: *Es preciso determinar el número de las especies de razonamientos dialécticos. Hay dos: la inducción y el silogismo... La inducción es la transición de lo particular a lo universal... la inducción es más persuasiva y más clara, más accesible a la sensación y más conocida del vulgo; el silogismo es más poderoso y más vigoroso para refutar a los contradictores.*⁴⁹ Es prudente sentar que la inducción, tanto como el silogismo, participa en la dialéctica en tanto proceso racional, y desde este momento haremos ver la importancia que la inducción tiene, como forma de razonamiento, en la persuasión y el convencimiento por su accesibilidad⁵⁰. Por lo pronto nos servirá para afirmar que hay un objetivo dentro del estudio de la lógica dedicado a estos dos fines: la persuasión y el convencimiento. Aristóteles continuamente considera en la dialéctica una actitud de "diálogo".⁵¹ El contradictor, el contrincante, el objetor siempre están en la mira de sus consideraciones. Por eso dice también que el silogismo es el más contundente en la refutación.

Por último, citaremos la clasificación de silogismos que se encuentra en el primer capítulo del libro I de los *Tópicos*. Después de definir lo que es un silogismo en general, determina sus especies. En primer lugar, habla de la demostración, que se da cuando el silogismo está formado de proposiciones verdaderas y primitivas o

⁴⁹ *Tóp.*, I-12, 105a 10- 20

⁵⁰ Este punto es delicado y las limitaciones de este estudio no permiten profundizar en él cuanto quisiéramos. Con todo, considero prudente citar aquí algunas reflexiones que dan herramientas para considerar con mayor profundidad la cuestión:

En primer lugar, "Silogismo y epagoge son ambos modos de logos... Con ello se sitúa a la epagoge en el ámbito de la razón, distinguiéndose, en consecuencia, del mero proceso sensorial. Este modo racional es el camino de las cosas singulares o particulares hasta lo universal. (ZAGAL, H., *Retórica, inducción y ciencia en Aristóteles*, p.58) En segundo lugar: "La epagoge no puede ser homologada a una intuición inmediata. El modo de conocer la epagoge implica un carácter procesual, una articulación, por lo tanto una temporalidad. Es un camino donde hay una salida y una meta". (ZAGAL, H., *Retórica...* p.59) En ambas citas encontramos que la inducción pertenece a la razón como a su género y naturaleza. Es cierto que el texto que dice que la inducción es el argumento más convincente y accesible a la sensación puede tentar una rápida solución diciendo que la poética es inducción. Sería un error que no queremos en modo alguno cometer. Nuestra intención es mostrar la calidad racional de la poética en cuanto a la lógica de su formulación y creemos que los textos citados aproximan la idea a desarrollar sin agotarla en modo alguno.

⁵¹ Sea permitida la redundancia en virtud de los distintos significados que ha tenido la palabra *dialéctica* a lo largo de la historia del pensamiento.

que se derivan de ellas y a las cuales deben su certidumbre. En efecto, las proposiciones científicas tienen en sí mismas su principio de certeza y por eso son axiomas indemostrables.

En segundo lugar, se refiere al silogismo dialéctico, del cual recordaremos que llega a su conclusión partiendo de proposiciones probables. En este sentido, Aristóteles llama probable a lo que parece cierto, *ya a todos los hombres, ya a la mayoría, ya a los sabios, ya a todos, ya a la mayor parte, ya a los más ilustres y más dignos de crédito*.⁵² Ante lo cual el Estagirita reitera aquello que se ha mencionado antes sobre el rigor de la dialéctica: *Nada de lo que se llama realmente probable tiene una apariencia puramente superficial de certidumbre*.⁵³

En tercer lugar, se menciona al silogismo contencioso, también llamado erístico. Éste se saca de proposiciones que *parecen probables*⁵⁴ y que sin embargo no lo son. Razonamientos de este tipo son sólo una apariencia de silogismo, que se deriva de proposiciones probables o que parecen probables, ya que *lo que parece probable no siempre lo es*.

Después menciona los *paralogismos*. Son razonamientos que se forman con los principios propios de algunas ciencias; no saca conclusiones ni de proposiciones verdaderas ni de proposiciones probables. ¿Se trata de un silogismo propiamente? No, porque las suyas no son ni aquellas que tienen en sí mismos el principio de su certeza; ni tienen autoridad alguna que respalde su certeza, como ocurre en el silogismo dialéctico.

Nosotros sostenemos que entre los tipos de silogismo dialéctico se encuentra también el silogismo retórico y el poético, con todas las características de aquél desde la perspectiva formal. La retórica, para Aristóteles, tiene el objetivo de *persuadir*, y dedica un libro a exponer cuáles son los modos y los medios necesarios para hacerlo. En una descripción de este libro, dice Reale: "La retórica, pues, es

⁵² cf. *Tóp.* I, 1 100b 23-24

⁵³ *Tóp.* I, 1 100b 27-28

⁵⁴ Si el silogismo probable parece cierto y el silogismo contencioso parece que es probable, entonces ¿parece que parece cierto? Así, se dice que es mera certeza.

una especie de metodología de la persuasión... desde el punto de vista formal, la *Retórica* se muestra análoga a la lógica, que estudia las estructuras del pensar y del razonar".⁵⁵

La poética es también un tipo de razonamiento desde que se incluye entre las virtudes intelectuales en la *Ética Nicomaquea*. En este lugar se considera dentro de la capacidad "deliberativa" de la razón, que se aplica a lo que admite ser de otra manera. Además, dice que sólo el pensamiento que se dirige a un fin y es práctico es el que se mueve y esto es el principio del *pensamiento productivo*: porque todo el que hace algo lo hace en vista a algún fin, por más que el producto mismo no sea un fin absoluto, sino sólo un fin en relación particular y de una operación particular.⁵⁶ Por último, hay que decir que también la *Poética* puede considerarse prácticamente como una preceptiva, un conjunto de reglas y recomendaciones para los poetas o un breve pero profundo estudio que considera la naturaleza del arte poético. El mismo autor que advierte contra los errores formales en las figuras de los silogismos, llama la atención ante un defecto de coherencia en el argumento de una tragedia.

5. Qué es un razonamiento poético.

En este capítulo se persigue hacer más claro el concepto de "silogismo poético" que encontramos en la filosofía aristotélica. Hemos de concretar lo que se ha venido hilvanando en los incisos anteriores, desde la dudosa afirmación de que este tipo de razonamiento existe hasta la confirmación de su validez dentro de una lógica aristotélica completa.

Aristóteles quiere definir la poética desde sí misma, desde sus especies y la potencia propia de cada una de ellas. En su libro intenta exponer cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien.⁵⁷ Hay

⁵⁵ REALE, *Historia del Pensamiento filosófico y científico*, p. 197

⁵⁶ *Et. Nic.* VI-2, 1139b3

⁵⁷ *Poét.*, 1447a7

que decir que la poética es, sobre todo, imitación; y que la distinción entre sus especies se da en el terreno de la imitación. Pero, ¿qué es imitación? Permanezcamos en el ámbito de nuestro actual estudio de lógica, y antes de adelantar que se trata de una actividad racional, que sería una explicación psicológica, tomemos en cuenta que se trata de un cierto razonamiento. Y esto es claro porque lo primero que a Aristóteles interesa desarrollar, después de la definición de la poética, es cómo construir las fábulas; le interesa que la composición poética resulte bien. Esta construcción, esta composición son una forma específica de razonamiento. Al respecto dice García Yebra: "Composición poética, en sentido activo, entendida como el proceso mediante el cual el poeta construye la fábula o argumento de su obra";⁵⁸ si recordamos que el razonamiento es un proceso mediante el cual se adquiere un nuevo conocimiento, podremos decir que en el pensamiento del Estagirita se acepta la existencia del razonamiento poético, mediante el cual se construye el mito, el argumento de la poesía: ya que toda especie se distingue, por sus propiedades, de las otras especies que comparten un género, trataremos de enumerar algunas características propias del razonamiento poético.

En primer lugar, los tipos de imitación se distinguen de tres maneras: por imitar con medios genéricamente diversos, por imitar objetos diversos y por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son.

Como hemos dicho, la argumentación poética está inserta en la dialéctica como la especie en el género. Se han mencionado aspectos importantes de la dialéctica como un tipo de razonamiento distinto de la ciencia; ahora veremos cómo estos aspectos influyen en el discurrir de la producción artística.

En primer lugar hay que tomar en cuenta que las proposiciones dialécticas tienen un límite y una caracterización. No cualquier proposición es dialéctica. Es

⁵⁸ GARCÍA YEBRA trad. de la *Poética*. Nota 6.

posible caer en el error de pensar que todo lo que no es científico, es dialéctico. Esto es falso, al menos para Aristóteles: *Expliquemos ante todo qué es una proposición dialéctica y qué es una cuestión dialéctica. No toda proposición, y lo mismo sucederá con toda cuestión, debe tenérsela por dialéctica; porque no hay hombre que, estando en el uso de su razón, afirme una idea que nadie puede defender ni apoyar, o que deseche lo que acepta todo el mundo, o cuando menos la mayoría. De una parte, no puede ocurrir la menor duda, y de otra, tales opiniones no son sostenibles.*⁵⁹ No se trata, pues, de una artificiosa salida de nuestro filósofo para incluir en el conocimiento racional aquello que escapa a la necesidad de la ciencia. Aristóteles sabe que la razón dialéctica existe porque así lo requiere alguna parte de la realidad y por ello no la hace coextensiva ni generalizada.

Una característica intrínseca del silogismo dialéctico es la contingencia: *Ser contingente y contingente se dicen de una cosa que no es necesaria, pero cuya suposición no implica ninguna imposibilidad; porque si decimos que lo necesario mismo es contingente, es por homonimia.*⁶⁰ Esto quiere decir que lo contingente no es de ninguna manera lo contradictorio. De serlo, no podría dar lugar a un silogismo. El razonamiento dialéctico parte de una cuestión que contiene una contradicción, como dijimos anteriormente, pero procede a resolverla mediante este principio: “no implica ninguna imposibilidad”. Es la exigencia de verosimilitud manifiesta en la *Poética*⁶¹ y que se encuentra desde la exposición de la finalidad de la dialéctica en *Tópicos*: *El fin de este tratado es encontrar un método con cuyo auxilio podamos formar toda clase de silogismos sobre todo género de cuestiones, partiendo de proposiciones probables que nos enseñe, cuando sostenemos una discusión, a no adelantar nada que sea contradictorio a nuestras propias aserciones.*⁶²

Una vez delimitado el razonamiento dialéctico, atendamos a la amplitud que Aristóteles le concede. En primer lugar, es capaz de indagar los principios de las

⁵⁹ *Tóp.*, I-10 104a 3-8

⁶⁰ *An. prim.*, I-13, I-4 32a20

⁶¹ *Poét.* 1454a33-35

⁶² *Tóp.*, I-1, 100a 1-22

ciencias. Las ciencias no pueden enseñarnos nada absolutamente de estos primitivos, puesto que estos elementos son los principios de todo. La dialéctica investigadora como es, nos abre el camino para llegar a los principios de las ciencias.⁶³

Respecto a los elementos de los que parte el razonamiento dialéctico continua diciendo: *Los elementos de donde salen los razonamientos dialécticos son tantos como los elementos con que se forman los silogismos y se confunden con ellos. Los razonamientos dialécticos proceden de las proposiciones. Los elementos con que se forman los silogismos son precisamente las cuestiones que deben resolverse. Toda proposición, toda cuestión expresa: o el género de la cosa, o lo propio, o el accidente.*⁶⁴ Así, un razonamiento dialéctico puede formarse: materialmente por lo que es propio de la cosa, ya sea que exprese la esencia de la cosa, en cuyo caso será una definición, o algo que le pertenezca sólo a él; o por el género, que expresa atributos esenciales de la cosa y por el accidente, que *verdaderamente se da en la cosa pero que puede darse o no en esta sola y misma cosa.*⁶⁵

Estos mismos elementos dan distinto carácter al silogismo: *Es pues, evidente que siendo los términos universales con las proposiciones contingentes, el silogismo se forma (...) ya sean los términos atributivos, ya privativos; sólo que si son atributivos, el silogismo es completo; y si son privativos, es incompleto.*⁶⁶ Para poder hacer metáforas y analogías, que son los elementos de "elocución" en la representación, es necesario conocer el género, lo propio y aquellos accidentes que pueden darse (o que no pueden darse y por eso llaman la atención); de lo contrario, hay confusión o no hay verosimilitud. El que es capaz de hacer metáforas es un buen artista a juicio del autor de la *Poética*, pues, dice, tiene el talento para conocer la semejanza: *Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y que es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza.*⁶⁷

⁶³ *Tóp.*, I-2, 101b 38-40

⁶⁴ *Tóp.*, I-4, 101b 13-20

⁶⁵ *Tóp.*, I-5, 102b 4-6

⁶⁶ *An. prim.*, I- 14, 33b18-24

⁶⁷ *cf. Poét.*, 1459b, 4-8 y también 1457 b7-32, y 1461 a16-21

Otro elemento primordial en la consideración de la poética como una forma de argumentación, es que le corresponde un cierto grado de certidumbre, como a todo silogismo: *Debemos decir que por medio de las figuras anteriormente expuestas es como se forman, no sólo los silogismos dialécticos y demostrativos, sino también los silogismos de retórica; y que en general por medio de estas figuras es como se funda la certidumbre, cualquiera que sea por otra parte el camino que se tome para conseguirlo. Y es que efectivamente todas nuestras convicciones sólo se adquieren por silogismo o por inducción. La inducción y el silogismo por inducción tienen lugar cuando se concluye uno de los extremos del medio por el otro extremo. Tal es el silogismo de la proposición primitiva e inmediata.*⁶⁸ En este contexto encontramos que la certidumbre se encuentra en los distintos tipos de silogismo y que la razón genera, de alguna manera, la convicción. La poética ¿genera convicciones? No sólo las genera: es uno de los objetivos que persigue, pero de un modo peculiar, porque no sólo quiere generar un convencimiento racional, sino también emotivo, es decir, que se dirija también a la voluntad y al sentimiento: *En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble.*⁶⁹ La verosimilitud, en su carácter de semejanza con lo verdadero, es la que permite que la razón se deje persuadir de tal modo que tenga efecto en él la catarsis: “de tales silogismos que proceden y argumentan mediante lo sentimental y anímicamente verosímil, se forma el conjunto de argumentos servibles para la poética, y las proposiciones que en ellos entren serán proposiciones poéticamente utilizables, en virtud de tales propiedades extralógicas y extrarracionales”.⁷⁰ Aquí surge una paradoja: la razón crea argumentos para engañarse a sí mismo por un fin distinto a la sola razón y la clave para solucionarla se encuentra en la finalidad de tal proceder. En esto consiste, precisamente, la razón como actividad artística.

⁶⁸ *An. prim.*, II-23, 68b8-18 y 30

⁶⁹ *Poét.* 25 1461b11

⁷⁰ GARCÍA BACCA *Introducción a la poética* p. 64 y 71

CUADRO 1

Proemio a los Analíticos Posteriores.

Esquema

1. El género humano vive por el arte y por los razonamientos.

1.1 Razonar es propio del hombre.

*Lo distingue de los demás animales que actúan por instinto.

*El hombre orienta sus actos por medio del *juicio de la razón*.

1.2 Qué son las artes.

***Son una cierta ordenación de la razón por la cual alcanza determinados medios para el fin debido del acto humano.**

*Se sirve de ellas para perfeccionar sus actos con facilidad y orden.

1.3 La razón dirige *su propio acto*.

*Como si se volviera sobre sí misma.

*Es lo propio de la parte intelectual.

>Como si se volviera a sí misma, porque el intelecto se conoce a sí misma.

>La razón puede razonar sobre su propio acto.

1.4 El arte que dirige a la razón.

La razón inventa el arte de construir y el arte de fabricar.

*Al razonar su propio acto.

>Puede proceder más fácil y ordenadamente.

* Tiene que haber un arte que sea directivo del acto mismo de la razón.

>Para proceder ordenada, fácilmente y sin error.

2. La lógica.

Ciencia racional.

*Se refiere al acto mismo de la razón *como a su materia propia*.

3. Arte de las artes.

Dirige el acto del cual proceden las demás artes.

*Hay que dividir las partes de la lógica según *los diversos actos* de la razón.

4. Actos del intelecto.

>Intelecto en cuanto intelecto.

4.1 La inteligencia de los indivisibles.

*Se conoce qué es la cosa (imaginación por medio del intelecto.)

~*Categorías.*

4.2 El juicio.

*Composición y/o división del intelecto.

*Esta presente lo verdadero y lo falso.

~*Peri Hermeneias.*

>Del intelecto en cuanto razón

4.3 Razón: Discurrir de una cosa a otra.

* Del conocimiento de lo más evidente a lo desconocido.

5. El acto de la razón es *semejante* a los actos de la naturaleza.

5.1 El arte imita la naturaleza en lo que puede.

5.2 Triple diversidad:

* Obra con necesidad y no puede fallar

* Actúa con regularidad, aunque puede fallar.

5.3

Doble acto:

> El que se da en la mayoría

> Cuando la naturaleza falla en lo que debe ser.

5.4 Tres situaciones de los actos de la razón.

*Proceso que actúa con necesidad sin posibilidad de defecto en la *verdad*.

>Se adquiere la *certeza* de la ciencia.

5.5 *Proceso en que normalmente se alcanza la verdad *sin* que tenga *necesidad*.

5.6 *Proceso en el cual la razón falla por *defecto en alguno de sus principios*.

6. Iudicativa.

6.1 Parte de la lógica que estudia el primer proceso.

*No se puede hacer un juicio con certeza acerca de los efectos.

>A menos que se disuelva en los **primeros principios**.

~*Analítica.*

6.2 La certeza del juicio por resolución se debe:

* A la FORMA misma del silogismo.

>Silogismo *simpliciter*.

~ *Analíticos primeros*.

* A la MATERIA que asume proposiciones *per se* y necesarias.

>Silogismo demostrativo.

~ *Analíticos posteriores*.

6.3 Inventivo o segundo proceso de la razón.

* No tiene certeza.

>Necesita del juicio para que adquieran certeza.

* Existen varios grados, según su regularidad.

> Se da el más y el menos con respecto a la certeza perfecta.

6.4 Fe u opinión.

*Probabilidad.

>La razón se inclina a una parte de la contradicción.

* El silogismo dialéctico procede de lo probable.

~ *Tópicos*.

6.5 Sospecha.

* Cuando no se produce fe u opinión completa.

> No se inclina totalmente a una de las partes de la contradicción.

~ *Retórica*.

6.6 Por representación.

* Sólo una estimación se inclina a una parte de la contradicción.

> Es propio del poeta inducir a alguien a algo virtuoso por medio de una representación decente.

~ *Poética*.

6.7 Todo esto pertenece a la filosofía racional.

* Pasar de uno a otro es algo propio de la razón.

6.8 Sofística.

* Tercer proceso de la razón.

~ *De los elencos*.

CUADRO 2

Tópicos Capítulo 1

Esquema

El fin de este tratado

encontrar un *método* con cuyo auxilio podamos formar **toda clase de silogismos** sobre **todo género** de cuestiones, partiendo de **PROPOSICIONES PROBABLES** que nos enseñe, cuando sostenemos una discusión, a no adelantar *nada que sea contradictorio* a nuestras propias aserciones.

1. Qué es el silogismo

Es una enunciación en la que, sentadas ciertas proposiciones, se concluye necesariamente una proposición diferente de las proposiciones admitidas, mediante el auxilio de estas mismas proposiciones.

2. Cuáles son sus diferentes especies

a. Es una DEMOSTRACIÓN

cuando el silogismo está formado de proposiciones verdaderas y primitivas, o bien de proposiciones que deben su certidumbre a proposiciones primitivas y verdaderas.

PRIMITIVAS Y VERDADERAS: las que tienen su certidumbre en sí mismas y no la deben a otras proposiciones.

Cuando se trata de los principios que han de darnos la ciencia no hay necesidad de indagar el porqué.

Es preciso, por lo contrario, que cada uno de estos principios sea por sí mismo perfectamente cierto.

b. El SILOGISMO DIALÉCTICO

Saca su conclusión de proposiciones simplemente probables.

PROBABLE: Lo que *parece* tal (cierto),

ya a todos los hombres, ya a la mayoría, ya a los sabios, ya a todos, ya a la mayor parte, ya a los más ilustres y más dignos de crédito.

Nada de lo que se llama realmente probable tiene una apariencia puramente superficial de certidumbre.

c. El silogismo contencioso

Se saca de proposiciones que *parecen probables*,⁷¹
sin embargo no lo son.

Es sólo una apariencia de silogismo el que se deriva de proposiciones
probables o que parecen probables;

lo que parece probable no siempre lo es.

Nada de lo que se llama realmente probable tiene
una apariencia *puramente superficial* de certidumbre
como sucede respecto de los silogismos contenciosos.

3. Paralogismos

Se forman con los principios propios de ciertas ciencias, como en la geometría y en
las ciencias que son del mismo género que ella.

El que traza figuras falsas no saca sus conclusiones ni de proposiciones
verdaderas y primitivas, ni de proposiciones probables;
porque las proposiciones que emplea no entran en nuestra definición

No son aceptadas como tales ni por todos los hombres, ni por la
mayoría de ellos, ni por los sabios; y ateniéndonos a estos últimos,
ni por los más, ni por los dignos de crédito de ellos.

4. Silogismos

- a. En general: Primeros analíticos
- b. La prueba: Segundos analíticos
- c. Dialéctico: Tópicos
- d. Contencioso o Erístico: Refutaciones sofisticas.

⁷¹ Nota: Si el silogismo probable parece cierto y el silogismo contencioso parece que es probable,
entonces ¿parece que parece cierto?

CAPÍTULO SEGUNDO

FORMA DEL RAZONAMIENTO POÉTICO

Si hemos concedido al arte un estatuto argumentativo insertándolo entre las actividades de la razón, tenemos que analizar las características formales que tiene, tanto por ser razonamiento, como por ser artístico. Es importante distinguir claramente estas dos dimensiones. Lo que hace peculiar al razonamiento artístico no es sólo lo que lo distingue de las demás actividades, sino el que sea lo que es específicamente, dentro de un mismo género. En otras palabras, la distinción del arte dentro de un razonamiento no sólo debe hacerse atendiendo a lo que le es peculiar, sino el hecho de que sea, precisamente, un tipo peculiar *de razonamiento*. No es absurdo insistir en este punto, porque si careciera de esta radicación serían tantas las diferencias que no podríamos hablar de razón poética y tampoco de arte como hábito intelectual, como hace el propio Aristóteles en el libro VI de la *Ética Nicomaquea*.

¿Cómo se lleva a cabo este proceso y cuáles son sus partes? Pensar que hay una formalidad en el arte no es cosa sencilla, pero ineludible si se quiere considerar el tema desde la poética. Si en el arte hay estructura y composición debe tener elementos formales que, de una u otra manera se relacionen con los elementos que Aristóteles requiere para todo silogismo: *El método subsiste siempre el mismo, ya se aplique a la filosofía, ya al arte, ya a la ciencia. Siempre es preciso reunir en torno a cada sujeto propuesto lo que le es atribuido, y aquello a que él mismo puede serlo; siempre es necesario estudiarlas mediante tres términos, de este punto de vista para refutar la proposición, de aquél otro para asentarla, tomando los atributos verdaderos para razonar*

*con toda certidumbre, y limitándose en los silogismos dialécticos a la simple probabilidad.*⁷² Además, si entre los últimos capítulos de la *Poética* nuestro filósofo analiza la corrección, es indispensable considerar cómo el arte, espontáneo y libre, es susceptible de corrección. Se trata, pues, de reconocer los elementos formales que pertenecen a la poética y que establece Aristóteles en *Analíticos primeros*. Términos, premisas, conclusión.

Estos son los elementos de todos los silogismos, es verdad, pero ¿qué relación puede tener con ellos la *peripecia* o el *reconocimiento*? En otras palabras, ¿no se puede perder la actividad artística en un excesivo intelectualismo? Subrayamos que no se trata de eliminar la espontaneidad y los elementos irracionales del artista, --mucho menos postular que es el Estagirita quien pretende esto. Sabemos que es peligro muy cercano para quien camina en el territorio de la argumentación formal, pero este peligro disminuye considerablemente a la luz de una filosofía abierta y de un concepto de razón y conocimiento tan amplio como es el propuesto en la obra aristotélica. Nuestra intención se reduce a encontrar *los límites* de la razón en un proceso creativo profundamente humano, cuyos medios están regidos por la libertad y cuyo resultado trae al ser una realidad nueva: como proceso, el arte es un modo de advenimiento de la forma al ser.

1. Estructura formal del razonamiento poético

En la razón inventiva hay un procedimiento formal, distinto en sí mismo del razonamiento científico, pero indispensable para poder llamar a esta operación "razonamiento". Para Aristóteles, el arte es uno de los modos por los cuales el hombre conoce la verdad, y así encontramos en la *Ética Nicomaquea*: *Sean en número de cinco las virtudes por las cuales, afirmando o negando, el alma alcanza la verdad, a saber: arte, ciencia, prudencia, sabiduría, intuición.*⁷³ En este contexto se habla de

⁷² *An. prim.*, I-30, 46a3-11

⁷³ *Et. Nic.*, VI-3 1139b 15-19

virtudes, pero son virtudes por las cuales el alma alcanza la verdad "afirmando o negando", es decir, mediante un procedimiento de enlace judicativo efectuado por la razón.

Estudieemos estos elementos en la actividad artística que se encuentra mejor ejemplificada en la *Poética*, la tragedia: *Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.*⁷⁴ Para poder imitar el proceder de la naturaleza, en primer lugar, hay que considerar la composición poética como algo entero, que tenga principio, medio y final. Entre estos se desarrolla el argumento, ligado por las acciones simples y complejas que componen la obra.

Podemos reconocer en estos elementos de composición trágica dos sentidos distintos de relación con el silogismo: "en el ser o en el devenir" se puede decir que es según el tiempo y según la forma. Según el tiempo lo primero es el inicio, el medio es el punto de relación que causa el movimiento entre una cosa y otra para culminar en un final. Según la forma, el final es la conclusión de una relación entre elementos que se han sentado como premisas.

En *Analíticos primeros*, Aristóteles define el silogismo como: *enunciación en la que, una vez sentadas ciertas proposiciones (juicios) se concluye necesariamente otra proposición diferente, sólo por el hecho de haber sido aquellas sentadas...quiero decir que a causa de las primeras resulta probada la otra proposición.*⁷⁵ Y dice más adelante: *Llamo medio al término que, estando él mismo encerrado en otro, encierra él igualmente otro término, y se hace entonces medio por su misma posición.*⁷⁶ Éste término que relaciona ambas proposiciones es el que lleva a la conclusión. Podemos decir, a partir de

⁷⁴ *Poét.*, 7-1450b27-32 Esta cita, que pareciera de la *Metafísica* o de alguno de los libros de la *lógica*, se encuentra en el capítulo que Aristóteles dedica a la estructuración de los hechos.

⁷⁵ *An. prim.*, I-1, 24b20-25

⁷⁶ *An. prim.*, I-4, 26a5-10

esto, que hay una estructura *principio-medio-fin* en la tragedia tanto como en el silogismo.

Ahora bien, por los elementos formales requeridos, el silogismo puede ser completo e incompleto. Un silogismo completo es aquél en que no hay necesidad de ningún otro dato, además de los previamente admitidos, para que la proposición necesaria, es decir, la conclusión, aparezca en toda su evidencia. Al contrario, un silogismo incompleto es aquél en que se necesitan uno o más datos que pueden ser precisos además de los términos sentados al principio, pero que no han sido formulados de un modo terminante en las proposiciones.⁷⁷ El silogismo poético puede parecer de tipo incompleto de cierto modo, porque hay en él, siempre, necesidad de formular términos “auxiliares” a los principales; datos que den mayor claridad a la conclusión y que no se formulan de un modo *terminante*, sino sutil. Pero estos elementos deben manifestarse de alguna manera, a riesgo de que se incurra en inverosimilitud.

De este modo, formalmente, el poético es un silogismo compuesto, en el que participan diversos elementos y en distintos niveles argumentativos que se reúnen alrededor de una parte central, medular, que constituye en su totalidad un silogismo completo. ¿Por qué la complejidad? Se debe a que la materia de la argumentación poética es contingente, como se dirá en el próximo capítulo, ya que se trata de una realidad material y sensible —en palabras más académicas, es un tipo de “ente móvil”— que no tiene en sí mismo la causa de su existencia, sino que la tiene en otro, es artificial.⁷⁸ Y este otro que es causa de tal realidad (el hombre) la causa con miras a un fin entendido como *telos*, que es dado por una elección; en este sentido tiene algo de racional. Materia sensible, contingencia, libertad, son los

⁷⁷ cf. *An. prim.*, I-1 24b30-35

⁷⁸ cf. *Met.* V-2, 1013b4-9 Un estudio del ser del arte, tanto ontológica como causalmente, se puede realizar desde la metafísica. Son muchas y muy interesantes las referencias que el Estagirita hace al arte y a los artistas cuando habla de los principios, de la causa eficiente y final, de la unidad, de lo continuo etc. En esta tesis nos hemos de constreñir a una revisión de los escasos, pero importantísimos elementos lógicos de la razón poética, dejando el análisis del fundamento metafísico del arte a un estudio posterior.

elementos que dan peculiaridad específica a la razón cuando opera poéticamente; y sin estos, la *poiesis* queda incompleta e imperfecta. Así como no basta que la razón elucubre, en una mera dimensión racional, sobre un objeto artístico, una errónea dirección racional puede ser causa de inverosimilitud. Lo que nos interesa rescatar en este momento es la importancia que tiene la coherencia formal del silogismo poético sobre los diversos elementos que intervienen en él.

Hemos dicho los elementos que se reconocen en la formación de un silogismo: *En efecto, el silogismo, por punto general se compone de proposiciones; y el silogismo relativo a tal cosa se compone de proposiciones relativas a tal cosa; y el silogismo de tal cosa atribuida a tal otra cosa, se compone de proposiciones de tal cosa atribuidas a tal otra cosa. Es preciso que entre ambas haya un término medio que anude las atribuciones para que haya silogismo de tal cosa relativamente a tal otra.*⁷⁹ En la *Poética*, estos elementos se encuentran de alguna manera manifiestos cuando Aristóteles expone los componentes de la trama en una tragedia. Por ejemplo, es preciso que exista al menos un *conflicto* en la trama, pues son los *cambios de fortuna* los que conmueven al espectador.⁸⁰ Este conflicto es la manifestación del término medio, porque presenta la relación entre los términos, y presenta esta relación a modo de "contradicción" como se dijo en el capítulo anterior. Algunos elementos argumentativos de que se vale la razón poética en la tragedia para lograr su fin son las *peripecias* y los *reconocimientos*. Por "peripecia", Aristóteles entiende *inversión de las cosas en sentido contrario, por necesidad o según probabilidad.*⁸¹ y el "reconocimiento" es una *inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o a enemistad de los predestinados a buena o mala ventura...y puede darse reconocimiento de sí uno ha hecho o no tal cosa o tal otra.*⁸² Son partes definitivas para el desarrollo de una tragedia, precisamente por poner de manifiesto la participación de la fortuna; la combinación de ambos elementos, peripecia y reconocimiento, es para Aristóteles la mejor y más adecuada al fin de la trama, puesto que produce

⁷⁹ *An. prim.*, I- 23, 41a 5-9

⁸⁰ cf. *Poét.*, 13, 1452b28-1453a39

⁸¹ *Poét.*, 11, 1452a 22-24

⁸² *Poét.*, 11, 1452a30-35

compasión y temor.⁸³ Todo esto se dice con respecto al término medio. Sobre las premisas, hay que advertir que todo conocimiento parte de un conocimiento preexistente, en cualquier tipo de razonamiento y cualquier arte, tanto si se demuestra o si se trata de una inducción.⁸⁴ Ésta es la función de las premisas en el razonamiento. En el razonamiento poético es indispensable el preconocimiento, *porque si no hemos visto anteriormente los objetos de la semejanza que se contempla en la imitación, ésta no producirá placer.*⁸⁵

2. Premisas

Podemos distinguir las especies de razonamientos desde las proposiciones que las componen. Analizar las características que otorgan las premisas a la razón poética nos permite observar con mayor claridad su propio carácter. Para esto, es necesario saber qué son las premisas en sí, cómo son y cuál es la génesis de las premisas del arte .

Mencionamos que las premisas son lo primero en un silogismo, en el sentido de que son las proposiciones que se asientan para ser relacionadas y alcanzar una conclusión: *Toda enseñanza y todo aprendizaje por el pensamiento se producen a partir de un conocimiento preexistente. Y eso resulta evidente a lo que observan cada una de esas enseñanzas; en efecto, entre las ciencias, las matemáticas proceden de ese modo, así como*

⁸³ cf. *Poét.*, 11, 1452a37

⁸⁴ cf. *An. pos.* 1-1, 71a 1-11

⁸⁵*Poét.*, 4, 1448b 15-17 Aquí puede surgir uno de los problemas más interesantes que no me parecen lo suficientemente claros en la *Poética*. Aristóteles no distingue claramente entre el espectador y el artista, a pesar de que la actividad "poética" de cada uno es distinta. Casi me atrevería a decir que hay dos tipos de actividad poética, una del artista y otra del espectador. ¿La primera como potencia activa y la segunda como pasiva? El problema es interesante, pero deberá tratarse en otro lado. Por lo pronto, quisiera aclarar que el preconocimiento es necesario tanto en el artista como en el espectador por dos razones: en primer lugar, como punto de partida de la producción poética, que es lo que se dice principalmente en este capítulo; la segunda, como elemento necesario de comunicación, que es quizá a lo que se refiere el autor de esta cita. Cuando Aristóteles dice que es necesario haber visto antes los objetos de la semejanza se refiere más bien a lo que el espectador requiere. No obstante, se trata de los mismos elementos de los que parte el artista, como dije. En este punto radica la comunicación indispensable entre el creador y el observador. En otras palabras "el poeta tiene que hablar a su público".

*cada una de las otras artes. De manera semejante en el caso de los argumentos, tanto los que proceden mediante demostración, como los que proceden mediante inducción; pues ambos realizan la enseñanza a través de conocimientos previos... De la misma manera convencen también los (argumentos) retóricos: pues, o bien convencen a través de ejemplos, lo cual es una forma de epagoge, o bien a través de razonamientos probables, lo cual es una forma de silogismo.*⁸⁶ En esta cita, Aristóteles dice mucho de lo que tenemos que analizar: en primer lugar, habla del conocimiento preexistente, es decir, las nociones previas de las cuales se parte en la actividad racional. Si recordamos que la actividad intelectual se conforma por tres distintas operaciones, la simple aprehensión, el juicio y el razonamiento, y distinguimos los dos primeros del tercero por ser unos inmediatos y el otro mediato, tenemos que considerar que el razonamiento no es el primero ni el único modo de conocer. Hay nociones previas en el conocimiento que son fundamento en los razonamientos, que además pueden ser superados por la razón. Así, el conocimiento avanza.

En segundo lugar, tenemos la afirmación de que es una característica genérica a todo razonamiento, sin importar su especie. Demostración o inducción, ciencia o dialéctica, todos parten de nociones previas, ya para demostrar, ya para enseñar o para convencer. En tercer lugar, el Estagirita nos proporciona ya las diferencias entre estos preconocimientos cuando se trata de proposiciones no científicas: si se trata de convencer, se utilizan ejemplos y así se procede por epagoge; o por razonamientos probables, en el caso del silogismo —dialéctico, por supuesto.⁸⁷

Una premisa dialéctica-poética debe formarse, entonces, a partir de elementos que se encuentran en la realidad. No puede ser de otro modo porque antes del proceso creativo, el objeto no existe; aun si derivara de otra creación artística previa, ya se trata de algo anterior al conocimiento y además, que ya se encuentra en la realidad: *Para convencerse de que todos los razonamientos dialécticos se*

⁸⁶ *An pos.*, I-1, 71a 1-11; cf. también *An pos.*, 81a 40-81b9

⁸⁷ De aquí se desprende una nueva pregunta ¿el arte procede por ejemplos o por razonamientos probables? Veremos que procede por ambos, aunque principalmente se trate del primero.

forman con los elementos enunciados (*definición, género, propio y accidente*), que por ellos es como se producen y a ellos se aplican hay un primer medio que es la *inducción*.⁸⁸ En efecto, a partir de las cosas singulares, de la experiencia, de los conocimientos anteriores, adquirimos los elementos que formarán las premisas. Si partimos del hecho de que *todo conocimiento racional, ya sea enseñado, ya adquirido, se deriva siempre de nociones anteriores*,⁸⁹ es necesario saber en qué consiste este preconocimiento del cual parte el razonamiento artístico, es decir, cuáles son sus premisas.

En primer lugar, todo conocimiento racional en el hombre parte de la experiencia: *La experiencia al parecer se asimila casi a la ciencia y al arte. Por la experiencia progresan la ciencia y el arte en el hombre*.⁹⁰ ¿Qué es la experiencia? Los conocimientos particulares que se adquieren por la memoria; por un cúmulo de recuerdos de una misma cosa se tienen nociones previas a la conceptualización. Por la experiencia, además, se sabe que la cosa existe y éste es un conocimiento previo, necesariamente anterior al conocimiento del por qué de su existencia, es decir, de la causa⁹¹. La condición de existencia parece ser indispensable en las premisas de cualquier argumento, ya sea positiva o negativamente. Positivamente si la cosa existe, negativamente si no; también hay que tomar en cuenta su carácter de universalidad, es decir, que se trate de un enunciado universal o particular: *En primer lugar, es necesario que toda demostración y todo silogismo demuestren que el objeto existe o que no existe; que este objeto es particular o universal y que lo demuestren sea ostensivamente (que muestra) o por hipótesis*.⁹²

El problema de la existencia se manifiesta de manera especial en el silogismo dialéctico. ¿Cómo se puede decir que se conoce previamente algo que puede ser y no ser? *Es preciso considerar igualmente como contingentes las cosas que no*

⁸⁸ *Tóp.*, I-8, 103b 1-4 Estos cuatro elementos, definición, género, propio y accidente, no sólo son estudiados lógicamente en *Tópicos*. En el libro 7 de la *Metafísica*, Aristóteles los considera como características de la sustancia en tanto conocida, y en distintos lugares utiliza estos elementos como criterios de estudio de los diversos modos de ser del objeto en cuestión. cf. *Met.*, VII, 1029b 13 y ss.

⁸⁹ *An. pos.*, I-1 71a1

⁹⁰ *Met.*, I-1 980b 29-30

⁹¹ *Met.*, I-1 980b30-35

⁹² *An. prim.*, I-23, 40b24-27

*existen, pero que podrían existir; porque ya se ha probado que el silogismo de lo contingente se forma también con tales cosas.*⁹³ Precisamente por su condición de "posibilidad", lo que puede ser. La experiencia de la vida humana es rica en este tipo de conocimientos, es el ámbito en el que se desenvuelven la mayoría de sus acciones. En este caso, la experiencia que ha de formar la premisa se presenta como opinión (*doxa*): *Además, todo lo que parece darse en todos los casos o en la mayoría de ellos, se ha de tomar como principio y tesis admitida: pues la establecen los que no perciben que en algún caso no sea así. Por otra parte, es útil también escoger de entre los argumentos escritos y confeccionar listas de cada clase, separándolas debajo (de epígrafes). También consignar al margen las opiniones de cada uno, pues cualquiera haría suyo lo dicho por alguien reputado.*⁹⁴ No se trata, entonces, de cualquier opinión, sino de la opinión que tiene mayor autoridad. La enseñanza, la transmisión de conocimientos adquiridos por la experiencia de otros, se incluye dentro de las experiencias propias, los preconocimientos que se manifiestan en las premisas del razonamiento.

Cuando Aristóteles dice que el punto de partida de la tragedia puede ser un antecedente histórico,⁹⁵ da dos razones para ello: la primera es que consideramos "posible" lo que ya pasó, la segunda se deriva de ésta: la categoría de posibilidad la tomamos de la "experiencia". En efecto, lo que se ha vivido ya y se conoce, ya sea por experiencia directa o por testimonio, tiene el valor requerido para servir de premisa a un razonamiento, en este caso, dialéctico y contingente; y es considerado por nuestra razón como posible.

Aristóteles, como buen alumno del autor del *Fedro*, reconoce la originalidad del artista. Podemos formular que las premisas del arte surgen, por un lado de la experiencia y por otro, del orden nuevo orden que esta experiencia adquiere en la imaginación creativa del artista: *Es posible, en efecto, crear ficciones y contemplarlas, como hacen aquellos que ordenan las ideas mnemotécnicamente creando imágenes.*⁹⁶ Son

⁹³An. prim., I- 29, 45b30-35. cf. Peri herm., 12 - 14

⁹⁴ An. prim., I-14, 105b 10-20

⁹⁵ cf. Poét., 9, 1451b15

⁹⁶ De An., III-3, 427b 18

dos los momentos de la creatividad que resalta este texto: la creación de la ficción como ordenación de imágenes, que es el razonamiento poético, y las imágenes creadas para este orden.

La originalidad se manifiesta desde la elección de los elementos que darán lugar a la poesía, porque como el fin no existe aún, no es algo necesario; no hay un criterio previo que ilumine o determine las premisas, como no sea la voluntad del artista y su intencionalidad. La creatividad es, por lo tanto, una de las características que Aristóteles concede a la facultad de la imaginación y en concreto la considera instrumento propio de los poetas: *Convieni que el poeta halle nuevas invenciones y haga buen uso de las recibidas.*⁹⁷ Experiencia como preconocimiento y creatividad. No importa que se trate de una historia que todos ya saben, e incluso es mejor si la gente ya conoce algo del punto de partida: lo que realmente importa es que el artista proponga de ello algo novedoso y valioso: *Y, puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas; éstos, en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos. Así también el poeta, al imitar a hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes.*⁹⁸

Llamamos premisas a las enunciaciones en el contexto del silogismo, éstas enunciaciones son juicios o proposiciones que se expresan para el razonamiento dialéctico como cuestiones, según lo que hemos dicho en el capítulo anterior. Estas proposiciones se componen de términos y su composición se estudia en el libro llamado *Peri Hermeneias* o *De Interpretatione*. Es lo que comúnmente llamamos "juicio" como la segunda actividad del intelecto en cuanto intelecto y es, por lo mismo, un conocimiento inmediato.

⁹⁷ *Poét.*, 14, 1453b25 En el texto griego dice αυτον δε ευρισκειν δει και παραδομενοις χρεισθαι καλωσ, *kalós*, bellamente.

⁹⁸ *Poét.*, 15, 1454b10-15

No se trata necesariamente de un juicio valorativo: *Una frase es un enunciado que tiene un sentido de convención, y cada una de cuyas partes separada significa por sí algo.*⁹⁹ En esta cita, Aristóteles da los elementos generales de una proposición: que es convencional y que cada una de sus partes significa por sí sola. Más adelante, en el mismo texto, hace una distinción importante entre frases: *No toda frase es enunciativa; sólo aquella en la que hay verdad o error... Una oración es una frase, aunque no sea verdadera ni falsa. Omitimos los demás géneros de frases porque son objeto especial de la retórica o de la poética.*¹⁰⁰ Hay algunos puntos que hay que dejar claros a partir de estas palabras: Las premisas de la poética no son valorativas como los enunciados del silogismo científico. Esto no quiere decir que no haya verdad en ellas, porque *cada una de las partes de la premisa significa algo*; por sí mismos, los términos dicen algo. Además, la "convención" que forma la frase, el criterio que une los elementos, los une para decir algo más. Es el terreno de la predicación aristotélica, que no sólo es lógica, sino ontológica por muchas razones.¹⁰¹ Aristóteles sí cumple con estudiar la enunciación propia de la poética: *Enunciación es una voz convencional significativa, algunas de cuyas partes significan algo por sí mismas; pues no toda enunciación consta de verbos y nombres, como la definición del hombre, sino que puede haber una enunciación sin verbo; pero siempre tendrá alguna parte*

⁹⁹ *Peri herm.*, 4, 16b1

¹⁰⁰ *Peri herm.*, 4, 17a3-7 Debe hacerse una advertencia en este lugar. A lo largo del libro del *Peri hermeneias*, y a partir de esta exclusión expresa, Aristóteles estudia los elementos de las frases enunciativas, las que deben considerarse para deducir la verdad y el error. Estos elementos son afirmación y negación, universal y particular, necesidad y contingencia, y las oposiciones (contariedad, alternación, subalternación, contradicción). Todos ellos se pueden encontrar en el arte de alguna manera. El conflicto en la tragedia, el contraste en la pintura o la escultura, los ritmos en la música, todos estos elementos participan de algún modo en la composición de la representación artística; en la fábula o mito. Quisiera estudiar este punto con mayor detenimiento, pero debo decir con las modestas letras del pie de página que la principal diferencia entre frases debe radicar en el hecho de que como la ciencia indaga la causa, sus juicios deben elaborarse "analíticamente", parte por parte, para hacer más simples todos los elementos y más cognoscibles. En la retórica y sobre todo en la poética, no son enunciados simples, sino complejos, tan complejos como la realidad que imitan, por eso se trata de ejemplos, metáforas, analogías: es mucha la información -significación- que se reúne en una sola proposición estética. No se trata de desvelar el misterio, sino de representarlo como es. En lugar de diseccionar esquemáticamente la realidad, se trata de ponerla en observación activa, otro modo válido de contemplación.

¹⁰¹ Decir cuáles nos llevaría muchas páginas más y nos alejaría del objetivo de esta tesis. Baste con recordar que los accidentes son predicamentos de la sustancia, que se dicen de ella. La predicación

significativa, como <Cleón> en <Cleón camina>. La enunciación es una de dos modos: o bien porque designa una sola cosa, o bien porque consta de varias unidas entre sí; por ejemplo, la *Iliada* es una enunciación por unión, y la definición de hombre, por significar una sola cosa.¹⁰² Hay que destacar de aquí dos puntos: que se repita el hecho de lo “convencional” en la enunciación y que la *Iliada* sea una enunciación por unión o vínculo.¹⁰³

Lo específico de la poética no se encuentra sólo en el silogismo, sino en que parte de sus términos y de sus proposiciones: *Decimos, por tanto, de una manera general y absoluta, que es preciso poner siempre los términos acomodados a la designación directa de los nombres (...)* En cuanto a las proposiciones, es preciso emplear en ellos los diversos casos que exige cada palabra. Así se dice: igual a esto; doble de esto, hiriendo o viendo esto; o también: este hombre, este animal; o, en fin, se toma cualquier otro giro que la palabra exija en la proposición.¹⁰⁴ La razón de esto la da el Estagirita en *Tópicos* claramente: *También es preciso fijarse en los casos de las palabras, en los usos, en la acción, en la realidad de las cosas y en todo aquello de donde ellas proceden; porque todas estas cosas se siguen mutuamente unas de otras.*¹⁰⁵

es expresión de la realidad -ser- en tanto conocida -logos-. Esta idea deberá tomarse en cuenta más adelante.

¹⁰² *Poét.*, 20, 1457a23-30

¹⁰³ Sobre este vínculo, remite García Yebra a dos textos, uno en *Analíticos posteriores* y otro en el libro VIII de la *Metafísica*. El primero dice: *resultaría entonces que al hablar no haríamos más que definiciones y que toda la Iliada, por ejemplo, no sería más que definición*. *An. pos.*, 11-8, 93b35-37. Más claro resulta el segundo texto: *“La causa de la unidad... en cuanto a la definición, es un discurso que es uno, no a la manera de la Iliada a causa del encadenamiento, sino mediante la unidad de ser definido”*. *Met.*, VIII-6, 1045a12-14. Podemos decir aquí que Aristóteles concede a la *Iliada* una especial unidad por encadenamiento (razonamiento) y, además, que tiene un valor enunciativo distinto de una definición

¹⁰⁴ *An. prim.*, 1-36, 48b40-49a5. Es nuevamente una referencia al terreno de la predicación: cada término debe tener una relación con el otro, al menos accidental. Si digo pared, puedo decir de ella que es blanca, o que está derruida. La riqueza se encuentra precisamente en la amplitud de los predicamentos, en todo lo que se *puede* decir de ella. Éste *poder decir* se manifiesta de modo especial en el silogismo de lo contingente.

¹⁰⁵ *Tóp.*, III-3 118a35. Añade un nuevo matiz a la cita anterior: ya no sólo es la designación de los nombres o el empleo de casos, que es ya producto de la mente; hay que fijarse en la acción y, sobre todo, en la realidad de las cosas, porque todo lo que se dice se sigue mutuamente, unas cosas de otras. Más adelante diremos cómo, en el arte, es un logro del artista que las cosas “se sigan mutuamente” a la luz de la verosimilitud. Es en este “seguirse” donde se encuentra la *mimesis*, no en lo que se sigue, sino en la forma de seguir.

En el célebre capítulo 9 de la *Poética*, Aristóteles defiende que la poesía es más universal que la historia. Este texto es, tal vez, uno de los más estudiados y comentados del libro: *La diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular.*¹⁰⁶ En este lugar, lo que nos ocupa es la necesidad de universalidad en las premisas. No puede haber una conclusión universal, como claramente Aristóteles concede al arte, si no hay un término universal en las premisas; más aún, es necesario en todo razonamiento que se de lo universal en uno de los términos: *Es preciso además, en todo silogismo que uno de los términos sea afirmativo y que se dé en él lo universal. Sin universal, o no habrá silogismo, o no lo habrá con relación a la cuestión, o se incurrirá en una petición de principio.*¹⁰⁷

Sin embargo, parece siempre que la poesía es de lo particular, porque vemos o escuchamos o sentimos, y todo esto es sensible y, por lo tanto, particular. Esta paradoja es la que ha dado lugar a las investigaciones alrededor del mencionado pasaje. Pensamos que es verdad el hecho de que el arte se presenta con elementos singulares, particulares, pero no se presentan con una "carga", por así decir, particular, sino universal. Es lo que Aristóteles explica en el mismo lugar, a continuación: *Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a lo personajes.*¹⁰⁸ Podemos decir que, de algún modo, las premisas del arte son conceptualizaciones que se manifiestan, se presentan en la materia.

Esto es lo que Aristóteles llama **ejemplo**: *Es por lo tanto evidente que el ejemplo no es una relación del todo a la parte ni de la parte al todo, sino que es la relación de una parte a otra parte, puesto que los dos términos son los sujetos de un mismo término, sólo que uno es más conocido que el otro.*¹⁰⁹ Sucede, entonces, que el poeta toma al

¹⁰⁶ *Poét.*, 9, 1451b5-7

¹⁰⁷ *An. prim.*, I-24, 41b6-10

¹⁰⁸ *Poét.*, 9, 1451b8-10

¹⁰⁹ *An. prim.*, II- 24 69a 13-15

personaje como ejemplo porque éste es más conocido. Se trata de un recurso, no sólo válido, sino recomendable en la argumentación: *También puede ser más conveniente servirse de una palabra más conocida; por ejemplo, vale más decir que una expresión es clara que no que puede ser exactamente comprendida, y en lugar de actividad es quizá preferible decir amor al trabajo.*¹¹⁰ El poeta sustituye los conceptos de las premisas por lo que el espectador percibe con más claridad (al menos en un principio): lo reviste con imágenes sensibles que no anulan —sino que refuerzan— el carácter del enunciado. Por ejemplo, el hecho de que el hombre sea capaz tanto de virtud como de vicio se manifiesta en el carácter de Edipo, que es sabio pero irascible.

Este recurso nos remite, además, a la creatividad y la habilidad del artista. Hay que saber elegir los ejemplos, escoger bien las premisas y la manera de presentarlas: *También es preciso determinar las cosas que conviene y las que no conviene llamar por los nombres que se les da ordinariamente. Esto es útil, ya para sostener, ya para refutar una aserción. Por ejemplo, puede decirse que es preciso designar las cosas por sus denominaciones ordinarias. Pero en cuanto a distinguir las cosas que tienen tal cualidad y las que no la tienen, es preciso en esta cuestión no referirse a lo que piensa el vulgo. Y así puede muy bien llamarse sano a lo que da la salud, como todo el mundo hace, mas para saber si el objeto en cuestión da o no da la salud, no debemos atenernos al lenguaje del vulgo, sino al del médico.*¹¹¹ Este principio, formulado para la dialéctica en general, adquiere su peso particular en la poética en los siguientes términos: *La excelencia en la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. Ahora bien, la que consta de vocablos usuales es muy clara, pero baja; (...). Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa*

¹¹⁰ *Tóp.*, II-4, 111a8. El ejemplo tiene, además, una cierta ventaja sobre la inducción, porque ésta demuestra, mediante todos los casos particulares, que el extremo es atribuido al medio y no encadena el silogismo al otro extremo, mientras que el ejemplo lo hace y no demuestra mediante todos los casos particulares. cf. *An. prim.*, II- 24 69a16-19

¹¹¹ *Tóp.*, II-2 110a15. Esta nota es importante respecto del lenguaje que debe emplear el arte según el público al que se dirige. Hay cosas que el vulgo entiende y otras que confunde. A menos que la confusión forme parte de la estructura de la obra, como sería el caso de una comedia de enredo o de la peripecia en una tragedia— en cuyo caso tal vez habría que hacerla explícita— se debe evitar. Tiene mucho que ver con la prudencia el determinar el lenguaje que conviene, según los fines. Además, es el fin propio de la obra el que determina toda conveniencia, de donde se sigue que incluso el lenguaje del arte está subordinado a su fin (*telos*).

*voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. Pero si uno lo compone todo de este modo, habrá enigma o barbarismo (...) Por consiguiente, hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas.*¹¹²

En última instancia, las premisas lo son en la composición, como dijimos. A partir de la significación del enunciado, tanto la que tienen cada uno de los términos que lo conforman, como la que pertenece a la frase en toda su unidad. Los enunciados adquieren su función dentro de un razonamiento. Para que esto sea posible, hay que considerar la existencia de un elemento de enlace entre las premisas, un elemento que se encuentra entre sus términos. A éste punto nos dedicaremos ahora.

3. Término medio

El término medio es, en todo razonamiento, el que lleva la esencia del mismo. Es el nexo que une lo que ya sabemos y da lugar a un nuevo conocimiento. Sin la pretensión de encontrar respuestas finales a los problemas que han ocupado la atención de muchos, creemos que un estudio del "término medio" en la razón poética nos puede instalar en el terreno clave para comprender la incipiente, pero firme, estética aristotélica.

Muchos problemas surgen de la mera consideración de un término medio: ¿cómo puede ser un término medio en un razonamiento dialéctico? ¿Cómo lo expresan sus premisas si hemos visto la complejidad existente en ellas si de arte se trata? ¿Si conocemos el término medio conoceremos la esencia en el arte? ¿No es el término medio, primordialmente el principio del razonamiento? ¿Cómo puede ser principio algo que surge con la actividad misma? Las respuestas no son fáciles,

¹¹² *Poét.*, 22, 1458a 18-35

pero nos colocan delante de la tesis de esta investigación: el mito, desde el punto de vista lógico, es la esencia; el término medio del razonamiento.¹¹³

Para poder entender con un poco más de claridad la importancia del término medio, consideraremos qué es un término en un razonamiento. Hemos dicho que un razonamiento se compone de juicios y los juicios, a su vez, se componen de elementos. Estos elementos tienen su origen en el intelecto humano por la capacidad que tiene su conocimiento de "conceptualizar".¹¹⁴ Estos conceptos se expresan con palabras, que son como signos de las cosas que expresan: *Las palabras expresadas por la voz no son más que la imagen de las afecciones que hay en el alma; y la escritura no es otra cosa que la imagen de las palabras que la voz expresa (...) y aquello de lo que estas son semejanzas también son las cosas mismas.*¹¹⁵

Ahora bien, estos elementos son previos al juicio y, por lo tanto, no están aún compuestos con otros: *Los nombres mismos y los verbos aparecen, por tanto, al pensamiento sin combinación ni división, por ejemplo: hombre, blanco, cuando no se añade nada a estas palabras. Aquí, efectivamente, nada es aún verdadero ni falso.*¹¹⁶ Es decir que tienen significados por sí mismos, independientemente del juicio en el que se encuentren, como veíamos en el inciso anterior: *y cada una de cuyas partes separada significa por sí algo.*¹¹⁷ Así, cada parte de un juicio expresa algo distinto en ese enunciado, en virtud del significado que ese mismo término tiene.

Las partes más importantes por el peso específico de su significado son el nombre y el verbo: *Nombre es una palabra que por convención significa algo sin expresar*

¹¹³ Aquí debo hacer una advertencia. En este lugar entramos a uno de los puntos más delicados de nuestro estudio. Puede pensarse que si el término medio es la esencia, se pierde la libertad del arte y su apertura intrínseca. Esto es cierto, si se considera que el término medio es sólo causa eficiente, pero se verá que, como principio, el término medio es concausal. cf. *An. pos.*, II-11 94a 20-25

¹¹⁴ cf. *Met.*, I-1, 980b25-981a30; y *An. pos.*, II-19, 99b3-100b15. Aunque la comprensión de la teoría del conocimiento de Aristóteles es importante para fundamentar su teoría lógica, no haremos aquí una explicación exhaustiva del proceso de la formación de los términos, porque podría ocuparnos un capítulo entero. No obstante, hay que rescatar lo que se dice en *Analíticos posteriores*, en el lugar citado: "Es evidente que la inducción es la que necesariamente nos da a conocer los principios; porque es la sensación misma la que nos da a conocer el universal".

¹¹⁵ *Peri herm.*, 1, 16a 3-6

¹¹⁶ *Peri herm.*, 1, 16a 13-17

¹¹⁷ *Peri herm.*, 4, 16b 27-28

tiempo, y ninguna de cuyas partes separadamente tiene significación por sí misma.¹¹⁸ De esta descripción debemos atender a tres elementos: en primer lugar, que significa algo; después, que no expresa tiempo y, en tercer lugar, su carácter de unidad. A su vez, el verbo es la palabra que, además de su significación propia, abraza la idea de tiempo, y ninguna de cuyas partes aislada tiene sentido por sí misma, siendo siempre el signo de las cosas atribuidas a otras cosas. Digo que abraza la idea de tiempo porque, por ejemplo, la salud no es más que un nombre; está sano, es un verbo, porque expresa además que la cosa se verifica en el momento actual. Al propio tiempo, es siempre el signo de las cosas atribuidas a otras cosas; por ejemplo, de cosas que se dicen de un sujeto o que están en un sujeto.¹¹⁹ Del verbo hacemos notar varias ideas: En primer lugar que su significado *per se* indica ya dos cosas: la acción y el tiempo; en seguida, hay que decir que esta acción da unidad a las atribuciones: es el signo de las cosas atribuidas a otras cosas. Así que, aun expresado sólo, el verbo anuncia ya unión de predicación: *Los verbos tomados aisladamente y en sí mismos son nombres y significan un objeto especial; al pronunciarlos se fija en el pensamiento del que oye, el cual en acto fija en ellos su espíritu. (...) El verbo ser, por sí solo no es nada; sólo indica, además de su sentido propio, cierta combinación, que de ninguna manera puede comprenderse independientemente de las cosas que la forman.*¹²⁰ El verbo, y máximamente el verbo "ser", tienen la función copulativa que une las palabras, los términos de la preposición.

Llama nuestra atención el estudio gramatical que emprende Aristóteles para explicar los elementos de las proposiciones. Como ya se ha dicho, para el Estagirita el "decir" es presentar el signo de las cosas, de modo que cuando decimos cualquier cosa, según el modo que la digamos, diremos cómo son las cosas. También el arte tiene su "gramática", y podríamos decir que es sumamente gramatical, si por ello entendemos precisamente que es la presentación de signos,

¹¹⁸ *Peri herm.*, 2, 16a 19-21

¹¹⁹ *Peri herm.*, 3, 16b 6-11

¹²⁰ *Peri herm.*, 3, 16b 18-26

imágenes que nos anuncian cómo son las cosas; depende *lo que se dice* en el arte, estrechamente, del modo *en que se dicen* las cosas.

En la *Poética*, Aristóteles también considera los términos entre las partes de la elocución: *Nombre es una voz convencional significativa, sin idea de tiempo, de cuyas partes ninguna es significativa por sí misma (...). Verbo es una voz convencional significativa, con idea de tiempo, de cuyas partes ninguna tiene significado por sí misma, como sucede también en los nombres. En efecto, <hombre> o <blanco> no significan cuando, pero <camina> o <ha caminado> añaden a su significado el de tiempo presente en el primer caso y el de pasado en el segundo.*¹²¹ Hago notar aquí la congruencia y semejanza de las definiciones de nombre y verbo, tanto en *Peri hermeneias*, como en la *Poética*.

Los elementos de un enunciado no tienen, pues, un valor indistinto en él. Un elemento significa el sujeto, otro significa la acción y se une con el atributo que se predica de dicho sujeto. En el contexto del silogismo, los elementos del enunciado reciben el nombre de términos: *Llamo término al elemento de la proposición; es decir, al atributo y al sujeto a que aquél se atribuye, ya se una a él, ya se separe, la idea de ser o de no ser.*¹²² Y la relación que hay entre los términos es la que forma propiamente la estructura del silogismo, como se ve en el siguiente texto: *Cuando tres términos están entre sí en tal relación que el último esté en la totalidad del medio y el medio esté o no en la totalidad del primero, es de necesidad que se forme silogismo completo con los extremos. Llamo medio al término que, estando él mismo encerrado en otro, encierra él igualmente otro término, y se hace entonces medio por su misma posición.*¹²³ Aunque el caso citado se refiere específicamente a un silogismo científico, podemos descubrir en él términos que se relacionan según uno medio; estos términos extremos se relacionan de modo distinto con el medio, dando lugar al enlace del silogismo.

¹²¹ *Poét.*, 21, 1457a11-18

¹²² *An. prim.*, 1-1, 24b17

¹²³ *An. prim.*, 1-4, 25b32

Cuando se habla del aspecto formal es muy sencillo perder de vista el contenido de lo que se investiga. Aristóteles expone con claridad la razón de que se den los tres términos en el silogismo: *Siempre es preciso reunir en torno a cada sujeto propuesto lo que le es atribuido, y aquello a que él mismo puede serlo; siempre es preciso el mayor número de estas relaciones; siempre es necesario estudiarlas mediante tres términos... tomando los atributos verdaderos para razonar con toda certidumbre y limitándose en los silogismos dialécticos a la simple probabilidad.*¹²⁴ De este texto tomaremos en cuenta especialmente lo que dice de las atribuciones. Un sujeto que tiene atribuciones y que es él mismo, atribuible de un modo a otro término.

Éste es el carácter del término medio: el proceso que establece el razonamiento requiere que un elemento se relacione con otro y en esa relación nos diga algo más, algo nuevo, algo que queremos **demostrar, descubrir o inventar**. Cuanto más se conozcan los atributos del sujeto, más pronto se encontrará la conclusión o, en el caso del arte, más fácilmente quedará conmovido el espectador por lo que observa, ya que lo entiende.¹²⁵ Es necesario, entonces, que las proposiciones digan algo relativo al sujeto designado, que tengan en cuenta lo que le es propio y, especialmente en el arte, lo que puede acaecerle y lo que no le puede pertenecer.¹²⁶ Digo especialmente porque en orden con esta posibilidad se dará la verosimilitud, pero eso lo veremos en otro sitio.

¿Cuál es entonces la función del término medio en el silogismo? En primer lugar, es una función de enlace: *En las proposiciones que tienen un término medio, el silogismo tiene lugar por este medio; en las que no lo tienen, tiene lugar por inducción. Podría decirse que la inducción es en cierto modo lo opuesto al silogismo: porque éste*

¹²⁴ *An. prim.*, I-30, 46a3-11

¹²⁵ cf. *An. prim.*, I- 27, 43b8-11 "Es preciso observar también entre los consiguientes, los que se refieren a la esencia misma de la cosa, y los que son atribuidos, ya como propios, ya como accidentes; y entre estos atributos, cuáles son los sólo supuestos y cuáles los verdaderos; porque cuanto más se conozcan los atributos, tanto más pronto se encontrará la conclusión; y cuanto más ciertos sean, tanto más perfecta será la demostración".

¹²⁶ *An. prim.*, I-27, 43b1-7 " Por tanto, es preciso tomar las proposiciones relativas a cada objeto, sentando primero este objeto mismo, así como sus definiciones y todo lo que le es propio; en seguida, todo lo que le es propio; en seguida, todo lo que es consiguiente a este objeto; después, todo aquello de que es él mismo consiguiente; y, por último, todo aquello que no le puede pertenecer".

demuestra el extremo del tercer término por el medio; mientras que aquél demuestra el extremo del medio por el tercer término. El silogismo que se produce mediante un término medio es por naturaleza anterior y más notorio; pero el que se forma por inducción es más evidente para nosotros.¹²⁷ Esta cita nos dice que el silogismo se da por virtud del término medio. Pero nos presenta un problema de distinción que no podemos eludir, y es el de la diferencia entre el silogismo y la inducción.

No es la primera vez que tal distinción nos salta, pero en esta ocasión la resolución del problema nos dará claves importantes para comprender un poco más del proceso de la creación artística. En primer lugar, es muy fuerte para la intencionalidad del arte la afirmación "el que se forma por inducción es más evidente para nosotros" en tanto que el arte tiene como finalidad *conmover* -- y por lo tanto *conmover a otro*--. ¿Es el arte silogismo o inducción? Nos parece que hay un doble proceso y que la clave que explica el por qué de ese doble proceso y la razón de que a pesar de parecer doble no pierde en modo alguno su unidad, se encuentra en la consideración profunda de lo que es el término medio¹²⁸.

Cuando queremos averiguar si una cosa es otra cosa, o simplemente que existe, investigamos si hay un término medio para esta cosa o si no lo hay; una vez que sabemos que la cosa es tal o que existe, si queremos saber por qué existe, indagamos cuál es este medio.¹²⁹ La búsqueda del término medio parece ser aquí la búsqueda del qué, de la existencia de la cosa o su relación y su indagación es la búsqueda de por qué, es decir, de la causa de tal cosa o de tal relación. Visto así, el medio es el enlace causal del silogismo y se puede encontrar por inducción, si se indaga su existencia o aplicar en la demostración, si es un silogismo: *La causa que hace que una cosa es, no tal o cual cosa, sino que ella sea absolutamente sustancia, o que si no es absolutamente es uno de los atributos esenciales o accidentales, éste es el medio.*¹³⁰ El término medio confiere, si esto es cierto, unidad al silogismo, porque se corresponde con la unidad de la sustancia que es, en última instancia, el punto de partida para toda

¹²⁷ *An. prim.*, II-23, 68b30-37

¹²⁸ Ver nota 50.

¹²⁹ *An. pos.*, II-2, 89b37-90a2

¹³⁰ *An. pos.*, II-2, 90a12

predicación: *Encontrar las diferencias entre las cosas es útil para formar los silogismos que recaen sobre lo mismo y sobre lo diferente, y para conocer la esencia de cada cosa.*¹³¹

El concepto de causa para Aristóteles es muy rico y amplio. Abarca las cuatro causas y la naturaleza. Analicemos con cuidado la siguiente cita: *La causa es, respecto de las cosas que se hacen, de las que han sido hechas, o de las que se harán, siempre la misma respecto de las cosas que existen; porque la causa es siempre el término medio; sólo que cuando las cosas existen, la causa existe; cuando las cosas se hacen, la causa se hace; cuando las cosas han existido, la causa ha existido; cuando las cosas existirán, la causa existirá.*¹³² Podemos interpretar las palabras del Estagirita diciendo que el término medio tiene el mismo valor causal en las cosas de la naturaleza que en las cosas que se hacen o producen. Pero la manera de presentarse de la causa --y por lo tanto del término medio-- es distinta. De hecho, podríamos adelantar que precisamente la génesis del término medio es lo que diferencia lo que existe, lo que se hace, lo que fue y lo que será. Esto se aplica entonces al estudio de todas las cosas, ya reales, ya posibles, ya presentes, pasadas o futuras. Y en especial, al arte.

Quizá pueda aclararnos las funciones causales del término medio el estudio que de esto hace Aristóteles en el segundo libro de los *Analíticos posteriores*, en la sección que dedica especialmente a la relación entre la causa y el término medio¹³³: *No creemos saber una cosa sino cuando conocemos su causa; ahora bien, hay cuatro causas: la primera se refiere a la esencia de la cosa; la segunda hace que, desde el momento en que existen ciertas circunstancias, sea necesario que la cosa exista; la tercera es para la cosa el principio del movimiento; y la cuarta, por último, que es el fin en vista del cual la cosa tiene lugar. Todas estas causas, sin excepción, sirven para demostrar como términos medios.*¹³⁴

¹³¹ *Tóp.*, I-18, 108b15

¹³² *An. pos.*, II-12 95a 10-14

¹³³ cf. LARROYO, F., *Preámbulo a los Segundos analíticos*, Ed. Porrúa. p. 152

¹³⁴ *An. pos.*, II-11 94a -- Esta cita es importante para elementos que surgirán más adelante y como consecuencia de este mismo inciso. La riqueza de la lógica aristotélica se manifiesta en estas palabras con una fuerza y claridad admirables. Por herencia moderna estamos acostumbrados a considerar como única la causa formal, que es la más apropiada para la ciencia, no obstante, el

El término medio en el arte surge con la actividad misma, se va desarrollando y dando a conocer a medida que se crea. Por esta razón se puede decir que se trata de una cierta inducción que es *más evidente para nosotros*. Esta evidencia sensible es casi un privilegio del arte. Por otro lado, no sólo hay inducción en tanto que, si se trata del *ergon*, es decir, de la obra culminada, el término medio es la causa de su existencia actual: también en la actividad creadora, el artista sólo conoce la causa en la medida en que va causando. En la contemplación de la conclusión, de la obra, el término medio está implícito — como debe ser el carácter del término medio en cualquier argumento. La causa de la conclusión no aparece evidentemente en ella, pero es la que le da unidad. Si se trata de una demostración, la conclusión es evidente gracias al ejercicio del silogismo. La causa se sabe porque es el enlace del proceso. En el arte, esta causa peculiar se manifiesta en el curso de las acciones¹³⁵.

Si en el silogismo se sigue de manera mental o racional un proceso causal como el que se da en la realidad, con mayor razón podemos decir que en el arte el proceso es mimético, reproductor del proceso que se lleva a cabo en la naturaleza. El término medio en el arte es la representación de la vida porque gobierna y da sentido a las acciones. Las ordena y les da coherencia. En otras palabras, la expresión poética del término medio es el *mito*: *Pero la imitación de la acción es el mito, pues llamo aquí mito a la estructuración de los hechos(...)* El más importante de estos

término medio tiene una versatilidad concausal que hace posible tener como nexos en el silogismo a cualquiera de los principios del ser: material, eficiente, formal y final. El mito, como la sustancia, puede estudiarse desde cualquiera de estos cuatro puntos: en la estructura del silogismo será un principio formal, en la conclusión será la causa final, etcétera. Es un concepto complejo y nuestra ambición es poder sentar algunas bases para investigar si esto es posible y concebible en la filosofía aristotélica.

¹³⁵ Tratemos de dar mayor claridad a esta idea: el arte tiene coherencia por su principio causal. Este principio causal es, en cuanto a su calidad argumentativa, el término medio. El término medio es, recordamos de *Analíticos posteriores* el nexo que enlaza los juicios y hace posible la conclusión. No sólo la hace posible. La realiza en acto. Cuando, terminado el proceso, tenemos sólo la conclusión como un juicio novísimo y correcto (probablemente verdadero) y queremos saber qué fundamenta esa conclusión, la respuesta está en el término medio. Es el "secreto" que buscamos cuando indagamos el fundamento de las cosas: el principio que lo hace real y verdadero. Como diremos en los párrafos siguientes, se trata del *mito*, de la "vida" del arte; y adelantando a pie de página lo que la estructura formal de la tesis nos limita, me atrevo a formular que hay en esta cuestión un tema profunda y ambiciosamente metafísico que en algún momento futuro podremos indagar.

*elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad.*¹³⁶

La acción es la esencia de la poesía, la estructuración de los hechos tiene unidad y coherencia por ella: *El mito es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia.*¹³⁷ Además de ser principio, el mito como fin (*telos*) es una acción, lo cual es coherente con lo que hemos dicho anteriormente; la causa del hacer se hace. La acción que es causa del arte es su fin, su conclusión. Pero como término medio, el mito incluye una característica muy importante: el carácter de *pathos*, es decir, el elemento emotivo, conmovedor del arte: *que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.* La *katharsis* o purgación de las afecciones se consigue en el arte mediante la estructuración de los hechos: *Los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y los reconocimientos*¹³⁸. Lo que conmueve al alma es la trama misma, independientemente del espectáculo y de cualquier otro elemento secundario. Hay que aclarar que el mito es *una sola acción* que causa las acciones de los caracteres y da un sentido verosímil a los cambios de fortuna.¹³⁹ Por esta razón hay unidad en el arte.

Es evidente que Aristóteles aplica estos principios a la tragedia, que le parece la más alta de las artes, pero compara también con la música y la poesía, porque el concepto de *mito* en cualquiera de las artes es el mismo en principio, aunque el procedimiento sea distinto según su carácter material. El mito, como término medio, es lo que vivifica al arte.

¹³⁶ *Poét.*, 6, 1450a5, 15-18

¹³⁷ *Poét.*, 6, 1450a 38-39

¹³⁸ *Poét.*, 6, 1450a 33-35

¹³⁹ *cf. Poét.*, 6, 1450b 3-4

CAPÍTULO TERCERO

MATERIA DEL RAZONAMIENTO POÉTICO

A diferencia del razonamiento científico, el arte se encuentra abierto a una extraordinaria versatilidad. Es posible la representación de todos los ámbitos de la vida humana y los mismos temas pueden tratarse notablemente por muy distintos medios. Al estudiar los elementos formales hemos visto que en todo mito converge una lógica interna que, en lugar de manifestarse en axiomas y fórmulas abstractas, se vale de dioses, héroes y reyes. Colores y figuras, sonidos y silencios, volúmenes, espacio y palabra como materia. El arte no pertenece al mundo de la arbitrariedad, sino que se constituye bajo una sutil estructura formal *donde la mente humana ordena, clasifica y da sentido a los fenómenos*. Pero no sólo depende de la formalidad abstracta, sino de los elementos materiales; es la peculiaridad de la actividad artística.¹⁴⁰

En los elementos materiales es donde se manifiesta la libertad del proceso racional. Aun en la ciencia, a pesar de seguir un mismo procedimiento, el "todo" final de un silogismo *Barbara* sobre la mortalidad de Sócrates y otro sobre la vertebralidad de las aves es distinto. En el arte esta diferencia es mucho más clara, porque pertenece ya al mundo de lo opinable, de lo que puede ser de otro modo. Pero existe otra diferencia que introduce mayor extensión al arte: los contenidos materiales son, además, físicamente sensibles; es decir, materiales en el sentido empírico de la palabra. Sabemos que el artista debe elegir la materia que mejor conviene a su finalidad y esta materia dará un carácter especial a su obra. En

¹⁴⁰ El lugar de la libertad en el contexto de la tragedia es crucial y se manifiesta, así, de dos maneras: por un lado en el contenido de la tragedia determina el curso de las acciones del carácter o personaje; en segundo lugar: precisamente por la libertad la razón poética es inventiva, porque se aplica sólo en las cosas contingentes.

ninguna otra de las actividades racionales el ser material tiene tanta injerencia en el resultado final como la tiene en el arte. (Por ejemplo, en escultura no será nunca igual el trabajo en arcilla que en madera) La técnica concreta será distinta y el "saber hacer" dependerá en gran medida de este hecho.¹⁴¹

También suscribimos que en el arte se puede hablar de un modo de saber en el cual acontece la verdad y se descubren la realidad y la vida humana. La modernidad y el positivismo han rechazado radicalmente al arte como saber frente a una postura de primacía del cientificismo moderno; al mito le es negado un válido estatuto cognoscitivo. La interesante polémica de la verdad en el arte se debate también en el espacio del ámbito material, pues si decimos que la verdad depende de la corrección y la adecuación, del ámbito formal depende la corrección y en el ámbito material se define la adecuación en el arte. La imitación es sin duda un modo de adecuación y hemos de analizar en qué consiste desde esta perspectiva.

Es preciso, entonces, distinguir algunos modos de decir materia, necesariamente análogos, cuya consideración individual y relacionada darán algo de luz al problema de la poética aristotélica. En primer lugar hablamos de la materia como un ser real, el "ente móvil" de la física. En segundo, nos referimos a la materia como la indeterminación a la que le adviene una forma, que, tomada en sentido lógico, se presenta como el contenido al que se le aplica una estructura formal. Es el segundo sentido, en rigor, el que nos ocupa en este capítulo, aunque exige del primero como de su punto de partida.

Como se dijo en el primer capítulo, todo silogismo tiene una dimensión formal y un contenido material. Los silogismos se distinguen entre sí por sus peculiaridades

¹⁴¹ Aquí podemos distinguir, incluso, entre técnica y "saber hacer". La técnica es un conjunto de reglas o sugerencias de tipo formal, que pueden ser enseñadas. El "saber hacer" tiene un carácter de tipo prudencial. Depende tanto de la técnica como de la realidad concreta en la cual tiene que ser aplicada la técnica adquirida.

en ambas dimensiones que corresponden, en la teoría aristotélica, a la causalidad intrínseca.¹⁴²

Después de analizar los elementos formales-estructurales propios del razonamiento poético, nos disponemos a revisar los elementos materiales que corresponden principalmente al contenido de los mismos.

1. La dimensión material de todo silogismo

El hilemorfismo es uno de los principios claves de la filosofía aristotélica. Esta teoría tiene la virtud de conciliar dos posturas escindidas en autores anteriores: los que optaban por la forma y los que optaban por la materia. La influencia que este principio tiene alcanza, no sólo a las realidades concretas, sino a las ciencias que las estudian y, por lo tanto, al arte mismo de la ciencia —es decir— a la lógica. También hay un cierto hilemorfismo en los razonamientos. Es indispensable tener en cuenta, contra lo que muchas corrientes lógicas modernas aceptan, que la lógica para Aristóteles no es sólo formal, independiente de la realidad concreta. Por el contrario, al tratarse de un conocimiento de lo real, la lógica parte de un fundamento ontológico: El pensar es lógico cuando se ajusta a los caracteres del ser. No hay oposición entre el pensamiento y la existencia. Ser y pensar se diferencian, empero, en que las leyes lógicas ostentan forma general, al paso que lo peculiar de lo real es la sustancia individual".¹⁴³

En un silogismo hay una dimensión formal y otra material que deben distinguirse para conocer los principios que rigen en cada uno. La diferencia entre la materialidad y la formalidad del silogismo puede expresarse en términos de anterior y posterior si partimos de la consideración de que lo formal es general, independiente de la especificación y se gobierna por principios anteriores. Lo material, en cambio, es posterior por referirse a lo concreto y específico, por limitar

¹⁴² cf. *An. Pos.*, I,1, 71a 1-11

¹⁴³ LARROYO, F. *Preámbulo a los Segundos Analíticos*, Porrúa, p. 149

la forma. El problema lógico no se limita a establecer, pues, una metodología sistemática, sino que deriva en un verdadero estudio del conocimiento, de donde la parte material corresponde al contenido del mismo. Esta separación es tan clara en el pensamiento aristotélico, que lo lleva a escribir un libro para cada uno. *Analíticos primeros* se ocupa del estudio de la dimensión formal del silogismo y *Analíticos posteriores* de la material: Y se llaman *Analíticos posteriores* o 'de la resolución posteriorística', porque tratan de la resolución científica por parte de la materia, a diferencia de la resolución o análisis priorístico que trata de la resolución por parte de la forma silogística.¹⁴⁴ La diferencia, por supuesto, no sólo se manifiesta en el silogismo científico. También en el silogismo dialéctico hay una dimensión material y es la que propiamente se estudia en los *Tópicos*.

En *Analíticos posteriores* encontramos tres elementos que se requieren para cualquier disciplina: un *subiectum* u objeto de la ciencia, una *passio* o propiedad que se quiere demostrar de ese sujeto y unos *principios*, que son las premisas por las cuales se realiza la demostración.¹⁴⁵ De la coherencia y adecuación de estos tres elementos depende la verdad de la demostración científica.

Además, son las nociones previas del razonamiento consideradas por el contenido. Los mismos elementos que en el capítulo anterior analizábamos como términos, a la luz de la dimensión material adquieren un "peso específico" por así decir. Lo relevante en este contexto no es el lugar en que se encuentre el término, sino lo que significa, es decir, su relación real con los otros términos. El término puede ser un sujeto y adquirir, en un terreno categorial, el carácter de sustancia. Si es una propiedad que se predica, depende estrechamente de aquél de quien se predica, como inhieren los accidentes en la sustancia, ya propios, ya accidentales. Los principios llevan sobre sí el peso de la certeza de la conclusión, y por lo tanto, de su verdad.

¹⁴⁴ JUAN DE SANTO TOMÁS. *Teoría aristotélica de la ciencia*, UNAM, p. 33

¹⁴⁵ cf. *An. pos.*, I, 71 a 10-b8

Pero ¿es esto sólo propio de la ciencia? Recordemos que Aristóteles dice: *También es el procedimiento de todos los razonamientos de la dialéctica, tanto de los que se forman por silogismo, como los que se forman por inducción. Unos y otros, en efecto, sacan siempre la instrucción de nociones anteriores; los primeros suponiendo estas nociones comprendidas y concedidas; y los otros, demostrando lo universal por la evidencia de lo particular.*¹⁴⁶ Con esto queremos decir que en el silogismo dialéctico -- cualquiera que sea su forma concreta de proceder-- al cual ya hemos concedido un estatuto formal, corresponde también una dimensión material que requiere de estos tres elementos (sujeto, género y principios).

En el libro de los *Tópicos*, las primeras palabras se dedican a explicar la finalidad de tal estudio en los siguientes términos: *El fin de este tratado es encontrar un método con cuyo auxilio podamos formar toda clase de silogismos sobre todo género de cuestiones, partiendo de proposiciones probables, y que nos enseñe, cuando sostenemos una discusión, a no adelantar nada que sea contradictorio a nuestras propias aseveraciones.*¹⁴⁷ En estas afirmaciones encontramos la formación de toda clase de silogismos como sujeto, que admitan todo género de cuestiones y cuyos principios sean proposiciones probables. Y tal es la diferencia con el silogismo científico: las proposiciones probables. Los principios de los que parte el silogismo dialéctico no tienen el mismo grado de certeza y evidencia que poseen los axiomas demostrativos; en su lugar, insertan en el razonamiento la enorme apertura de lo posible, de lo que puede ser de otro modo y con ello el reino de la libertad y la diversidad de las acciones humanas se integran a los sujetos del silogismo dialéctico. Además, se incluye otro dato en esta introducción a la dialéctica, la coherencia¹⁴⁸. La libertad no incluye lo que no puede ser de ningún modo y así un concepto peyorativo de falsedad queda excluido del tratamiento de *Tópicos*. Por eso dice más adelante: *Nada de lo que se llama realmente probable tiene una apariencia*

¹⁴⁶ cf. *An. pos.* I, 1 71a 5-9

¹⁴⁷ *Tóp.*, I-1, 100 a 1-24

¹⁴⁸ Es decir, estrictamente, el no adelantar nada que sea contradictorio.

*puramente superficial de certidumbre.*¹⁴⁹ Esto quiere decir que en el silogismo dialéctico también hay verdad aunque con un grado de certeza menor. Y la verdad depende aquí también del significado que tienen los términos, de lo que significan por sí y entre sí.

Aristóteles concede un amplísimo campo de aplicación a la dialéctica. Afirma al respecto que *los elementos de donde salen los razonamientos dialécticos son tantos como los elementos con que se forman los silogismos y se confunden con ellos.*¹⁵⁰ En otras palabras, los razonamientos dialécticos proceden de todas las proposiciones: *Pueden tomarse también como proposiciones dialécticas las opiniones parecidas a las opiniones probables, y las opiniones contrarias a las opiniones probables, con tal que se presenten bajo una forma opuesta a las que parecen probables, y todas las opiniones que conforman con los principios de las ciencias reconocidas.*¹⁵¹

Ahora bien, si recordamos lo que se analizó acerca de las proposiciones en el capítulo anterior y lo que hemos dicho en este mismo apartado, podemos concluir que los elementos con que se forman los silogismos son precisamente los elementos que conforman la dimensión material del silogismo: *Toda proposición, toda cuestión expresa: o el género de la cosa, o lo propio, o el accidente.*¹⁵² Además, toda proposición puede ser expresada como cuestión y como ya hemos dicho, lo característico de la dialéctica es el presentar en un enunciado las dos partes de la contradicción, es decir, planteando una cuestión: *La proposición dialéctica es una interrogación que ha de ser probable, ya para todos los hombres, ya para la mayor parte, ya para los sabios; y entre estos últimos, ya para todos, ya para los más de ellos, ya para los más ilustrados; interrogación que por otra parte no es paradójica; porque puede admitirse lo que parece verdadero a los sabios con tal que no sea contrario a las opiniones generalmente recibidas.*¹⁵³

¹⁴⁹ *Tóp.*, I-1, 100b 27-28

¹⁵⁰ *Tóp.*, I-4, 101b 13-15

¹⁵¹ *Tóp.*, I-10, 104a 12-15.

¹⁵² *Tóp.*, I-4, 101b 24-25

¹⁵³ *Tóp.*, I-10, 104a 8-11; cf. *An. prim.*, I-1, 24b 14

Veamos ahora las explicaciones que da Aristóteles al respecto de estos cuatro elementos. En primer lugar, la definición: es una enunciación que expresa la esencia de la cosa, para explicar una sola palabra o para explicar otra enunciación. Además, las definiciones se ocupan de conocer **la semejanza o la diferencia** de las cosas.¹⁵⁴ La definición corresponde entonces al sujeto tomado como esencia, a partir del cual se establecen las relaciones, sobre todo de semejanza o diferencia. Estos elementos, importantísimos en el conocimiento, tienen un papel especial en la dialéctica y la poética. De la semejanza, dice en *Tópicos*: *En igual forma el examen de la semejanza será útil para las definiciones, aun tratándose de cosas muy lejanas. Por ejemplo: la calma en el mar es lo mismo que la ausencia del viento en el aire, porque ambos son el reposo. El punto en la línea y la unidad en el número son la misma cosa; porque ambos son el principio. Y así, incluyendo en la definición el género común a todos los sujetos, nunca parecerá que definimos por medio de atributos extraños la cosa. De este modo sobre poco más o menos, forman los que definen las definiciones que hacen; dicen que la unidad es el principio del número y el punto es el principio de la línea. Y es evidente que colocan el género de cada una de estas cosas en lo que ellas tienen de comunes.*¹⁵⁵

El propio, a su vez, es aquel elemento que, *sin expresar la esencia de la cosa*, sólo pertenece a ella y puede ser tomado recíprocamente por ella. Y el género es, en contraposición, aquello que es atribuido esencialmente a muchas cosas de diferentes especies. En este sentido, debe entenderse por atributos esenciales todos aquellos términos que puedan emplearse convenientemente en la respuesta cuando se pregunte *lo que es* el objeto en cuestión. Al conocimiento del género corresponde saber si una cosa está en el mismo género de otra o si está en un género diferente. Muchas semejanzas y diferencias, como se ve en el texto citado, recurren al género para establecer las relaciones. El último elemento que se considera aquí es el accidente. Puede decirse con palabras de Aristóteles, que consiste en todo aquello que no es nada de lo dicho, ni definición, ni propio, ni

¹⁵⁴ cf. *Tóp.*, I-7, 103a

¹⁵⁵ *Tóp.*, I-18 108a 5-20

género; pero tiene la particularidad de ser lo que *se da verdaderamente* en la cosa, pero que *puede darse o no* en esta sola y misma cosa. Es decir que, si en la ciencia el accidente se excluye, se considera un elemento imprescindible en la dialéctica tanto por su carácter de realidad como por su probabilidad¹⁵⁶. Son accidentes las comparaciones que se pueden hacer entre las cosas, siempre que estas cosas se deriven del accidente de una manera cualquiera.

La riqueza y diversidad de estos elementos es la que está en juego cuando se razona dialécticamente: *Es en efecto necesario que toda atribución de una cosa sea una atribución recíproca o no recíproca. Si la atribución es recíproca es porque el atributo es a una definición o un propio; definición si expresa la esencia de la cosa; propio, si no la expresa... Pero el atributo no puede recibir la atribución recíproca de la cosa, forma parte o no forma parte de los atributos comprendidos en la definición, es género o diferencia del objeto, puesto que la definición se compone siempre de géneros o de diferencias; y si no forma parte de los atributos comprendidos en la definición, es claro que será un accidente.*¹⁵⁷

2. Dimensión material en el silogismo poético

Analicemos por último, sentados estos principios, la manifestación de la materialidad del silogismo poético. Podemos partir de una distinción que Aristóteles realiza al distinguir las artes por el medio de hacer la imitación: *si se exceptúa la métrica, nada de común hay entre Homero y Empédocles; por esto, con justicia se llama poeta al primero, y fisiólogo más bien que poeta al segundo.*¹⁵⁸ No es la métrica lo que hace al poeta, sino la imitación. En otras palabras, no sólo es la técnica, sino la materia de la poética, que en este caso es la imitación de acciones. Podemos

¹⁵⁶ cf. *An. prim.*, 1-27, 43b1-7 "Por tanto, es preciso tomar las proposiciones relativas a cada objeto, sentando primero este objeto mismo, así como sus definiciones y todo lo que le es propio; en seguida, todo lo que le es propio; en seguida, todo lo que es consiguiente a este objeto; después, todo aquello de que es él mismo consiguiente; y, por último, todo aquello que no le puede pertenecer. En cuanto a las cosas a que el objeto mismo no puede pertenecer, es inútil distinguir, puesto que la privativa se convierte".

¹⁵⁷ *Tóp.*, 1- 8 103b 7- 16

¹⁵⁸ *Poét.*, 1,1447a16-19

intentar una relación de los elementos materiales del silogismo con los tres criterios que distinguen a las artes entre sí según la imitación: *Estas son, por consiguiente, las tres diferencias posibles en la imitación, como dijimos al principio; los medios, los objetos y el modo de imitarlos.*¹⁵⁹ Donde los objetos corresponden al sujeto, los medios al género y el modo de imitación a las **premisas que producen** la imitación. Un análisis más profundo podría establecer con mayor claridad estas implicaciones; por lo pronto diremos que así como se distinguen las ciencias por los elementos materiales, se distinguen las artes, como hace ver el Estagirita. Por los objetos se distinguen la tragedia y la comedia, porque imitan las acciones de personas mejores o peores; esto bien puede equivaler al *subiectum* del que hablamos anteriormente: *Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquella, mejores que los hombres reales.*¹⁶⁰ El género, por lo que se ha visto, es lo que se quiere decir del sujeto, su atribución. Una misma acción puede ser representada mediante colores, palabras, armonía y ritmo: *Así también, entre las artes, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía.*¹⁶¹ Por último, al diferenciar la imitación por el modo de imitar está, de alguna manera, hablando de las premisas de tal imitación. Es distinto del género y de los objetos, porque con los mismos medios se pueden representar temas distintos, pero el modo de hacerlos no es igual. Aristóteles es aquí más claro: *De suerte que, en un sentido, Sófocles sería en cuento imitador, lo mismo que Homero, pues ambos imitan personas esforzadas, y en otro, lo mismo que Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúan y obran.*¹⁶² Este modo es, además distinto y nuevo en cada caso concreto, es particular a cada imitación: son las premisas que la producen. Si un mismo tema, expresado por el mismo medio —digamos, verbalmente— se

¹⁵⁹ *Poét.*, 1, 1448a 24-26

¹⁶⁰ *Poét.*, 2, 1448a 16-18

¹⁶¹ *Poét.*, 1, 1447a 23

¹⁶² *Poét.*, 3, 1448a 27-28

representa con distintos puntos de partida y enlaces, la conclusión será, en cada caso, distinta.¹⁶³

En la definición de la tragedia, Aristóteles distingue: *Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: el mito, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya. En efecto, los medios con que imitan son dos partes; el modo de imitar, una; las cosas que imitan, tres, y fuera de estas, ninguna.*¹⁶⁴ Según García Yebra, los medios con que imitan son la elocución y la melopeya, el modo de imitar lo constituye el espectáculo y las tres cosas imitadas son el mito, los caracteres y el pensamiento. Si lo que decimos es cierto, se puede entender que en el caso específico de la tragedia el modo de imitar responde a las premisas del género en cuestión: el espectáculo, es decir, la representación. Sin embargo, me parece que el mito en este caso no sólo es lo imitado, sino la causa eficiente de la imitación. Es la trama de los hechos y el alma misma de la tragedia. Ahora bien, el mito es el alma de la tragedia, pero no es de lo que se parte, sino lo que se gesta en la argumentación. Por eso la tragedia es vida y se establece una analogía con el ser vivo natural. Una vía para solucionar este problema es decir que el axioma es conocido previamente como una intuición y en la actividad poética se desarrolla y se concluye. Después de todo, Aristóteles ha dicho que *cuando las cosas se hacen, la causa se hace.*¹⁶⁵

Esta diferencia se pone de manifiesto si se sigue adelante en la reflexión que hace el filósofo sobre la imitación. El imitar es natural en el hombre, y cumple diversas funciones: la del aprendizaje y la del deleite. En este momento analizaremos brevemente la función de aprendizaje: *El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde su niñez y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación*

¹⁶³ De esto hace clara evidencia el que los dramaturgos griegos participaban en festivales dramáticos desarrollando el mismo tema. Por ejemplo Esquilo, Sófocles y Eurípides hacen una tragedia sobre Eléctra. A pesar de que los elementos dados son tan similares, ninguna de las tres obras se parece, porque su punto de partida y su planteamiento son completamente distintos.

¹⁶⁴ *Poét.*, 6, 1450a 8-12

¹⁶⁵ *cf. An. pos.*, II-12 95a 10-14

y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos.¹⁶⁶ Estos primeros conocimientos corresponden, de alguna manera, a lo que será fundamento de todo razonamiento, que debe partir de un preconocimiento.¹⁶⁷ Esta idea parece confirmarse con las palabras que continúan el texto: *Por eso, en efecto, disfrutaban viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél.*¹⁶⁸ Para los fines de este inciso podemos extraer de aquí una consecuencia interesante: la materia de la poética posee un contenido específico que tiene una función tanto educativa como racional. Tal vez debiera decir estimulante de la racionalidad, pero eso se verá más adelante.

Aristóteles no hubiera concedido esta característica a la imitación si no fuera ella portadora de verdad, al menos de algún tipo de verdad. Una relación entre el mundo real y el mundo ficticio, de existencia fantástica-mental, de lógica inventiva, que hace posible una cierta adecuación. Sin embargo, para que esto sea posible, es necesario que haya una coherencia en los elementos; que la relación entre sustancia, propio, género y accidentes, sea posible y, por lo tanto, creíble: *Es convincente lo posible, y lo que ha existido es evidentemente posible.*¹⁶⁹ Pero también participa un elemento material que acaba por distinguir al arte de todos los demás razonamientos. La emotividad, en términos de *παθος*, debe encontrarse contenida en las premisas para que la conclusión pueda conmover, para que se dé el deleite y la purgación de las afecciones, es decir, la catarsis: *Y puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos.*¹⁷⁰

En el siguiente apartado se desarrollarán con más detenimiento los elementos materiales del razonamiento artístico, intentando establecer los

¹⁶⁶ *Poét.*, 4, 1448b 5-10

¹⁶⁷ No se trata aquí de exponer una teoría del conocimiento aristotélica. Pretenderlo así sería simplista e insuficiente, ya que no se está considerando el hábito de los primeros principios. Sólo se está tratando de extender las palabras en sus consecuencias inmediatas.

¹⁶⁸ *Poét.*, 4, 1448b15-18

¹⁶⁹ *Poét.*, 9, 1451b 15-18

¹⁷⁰ *Poét.*, 14 1453b 11-14

principios de la coherencia y la verosimilitud que hacen de la poética aristotélica un valioso planteamiento.

3. Contingencia y posibilidad

Para comprender la dimensión material de la argumentación poética no basta analizar los elementos correspondientes, hace falta entender los principios que les dan lugar y sentido. Al decir que la poética, como un tipo de razonamiento dialéctico, es de lo contingente, lo que puede ser de otra manera, estamos estableciendo ya una relación entre los sentidos del ser y nuestra expresión de los mismos; de esta relación depende estrechamente la coherencia de nuestro razonamiento y su especial manifestación de verdad.

Un cierto "atrevimiento" de la filosofía aristotélica es la inclusión del ser *per accidens* y la doble consideración *acto-potencia* dentro de los sentidos del ser: *Más, puesto que el ente dicho sin más tiene varios sentidos, uno de los cuales es el ente por accidente y otro el ente como verdadero y el no-ente como falso, y aparte de éstos tenemos las figuras de predicación (por ejemplo qué, de qué cualidad, dónde, cuándo y si alguna otra significa de este modo) y, todavía, además de todos estos, el ente en potencia y el ente en acto.*¹⁷¹

La postura aristotélica a este respecto deja una teoría abierta a la realidad, no un sistema cerrado, totalmente explicable por la razón. Estas dos consideraciones se refieren a que hay seres que no están acabados y totalmente determinados, y a que hay seres que pueden ser de otro modo distinto al que son. Y siguiendo con la tesis de que al orden real corresponde un orden lógico, hay razonamientos que se adecuan de algún modo a estas realidades abiertas y cambiantes: *No hay ciencia ni silogismo demostrativo con los contingentes indeterminados, porque el término medio entonces no es cierto; pero los hay con los*

¹⁷¹ cf. *Met.*, VI-2, 1026a 33-1026a2

*contingentes naturales y casi todas nuestras indagaciones y todos nuestros pensamientos no tienen relación sino con los contingentes de este último género. Los otros contingentes pueden muy bien producir el silogismo, pero no es en ellos donde se suele buscar.*¹⁷² Es necesario explicarse la posibilidad de que en la naturaleza, por el azar, y en las acciones humanas por la libertad, puedan los fines propuestos no ocurrir con necesidad o la mayoría de las veces, para entender por qué existen elementos tales en los contenidos de los procesos racionales y en el arte: *La causa de lo que es o deviene por accidente es también por accidente, de suerte que, puesto que no todas las cosas están por necesidad y siempre en el ser o en el devenir, sino que la mayoría están sólo generalmente, es necesario que exista en Ente por accidente... de suerte que la materia, que admite de otro modo además del que se da generalmente, será causa del accidente... hay por consiguiente algo además de estas cosas y es lo fortuito o accidental.*¹⁷³

Analicemos la contingencia para ver cómo es que ella misma es susceptible de razonamiento: *Ser contingente y contingente se dicen de una cosa que no es necesaria, pero cuya suposición no implica ninguna imposibilidad; porque si decimos que lo necesario mismo es contingente, es por homonimia.*¹⁷⁴ Debe observarse que todas las proposiciones de lo contingente pueden convertirse unas en otras. Por ejemplo, *poder ser se convierte en poder no ser, poder ser de todo en poder no ser de nada, o en poder no ser de todo, y poder ser de algo en poder no ser de todo.* El mismo método es aplicable en todos los casos.¹⁷⁵

Si seguimos las consecuencias de estas palabras nos encontramos ante un modo de ser que no está determinado y cerrado, sino "abierto a contrarios" (no a contradicción porque sería imposible y no implica imposibilidad). La contrariedad se da en un mismo género: virtud y vicio; poder ser y poder no ser, que es distinto a decir ser-no ser absolutamente.¹⁷⁶ Ese "poder" ser o no ser se refiere a la

¹⁷² *An. prim.*, I-13, 32b5-23

¹⁷³ *Met.*, VI-2, 1027a8-15

¹⁷⁴ *An. prim.*, I-13, 32a 15

¹⁷⁵ cf. *An. prim.*, I-13, 32a 15-b5

¹⁷⁶ cf. *Met.*, V-10, 1018a25-31

posibilidad que es una noción derivada de la potencia. Es, como se ve, un problema profundamente metafísico y Aristóteles lo trata especialmente en el libro IX de la *Metafísica*. La posibilidad emerge de la relación acto y potencia; se deriva principalmente de la segunda. Por potencia entendemos el *principio de movimiento o cambio en otro en cuanto que es otro*.¹⁷⁷ La posibilidad se dice en el campo de lo real del ser en potencia. De lo posible también podemos decir que es lo que no es necesario, es decir, que es contingente. Su requisito es que no sea contradictorio en sí mismo, porque la contradicción es condición de imposibilidad y por ello cabe decir que en el campo de la posibilidad la perfección consiste en la no contradicción (lo cual no quiere decir que por eso exista, porque eso pertenece al campo real en el que, además de la potencia como disposición, hace falta el acto para que sea). La realización de la potencia se da según una cierta frecuencia: *Unas cosas son de toda necesidad, otras lo son ordinariamente, y otras los son indiferentemente según la casualidad. Si se afirma lo que es necesario como si fuera simplemente ordinario, o lo que es ordinario como si fuera necesario, ya se tome lo ordinario mismo, ya lo contrario de ordinario, siempre presta esto materia para atacar*.¹⁷⁸

Hemos dado intencionalmente un salto en este lugar: de la realidad a la predicación, es decir que a la posibilidad real corresponde una forma de predicación que llamamos contingente: *Esto es claro en vista de la definición misma de lo contingente; porque en este sentido decíamos: poder ser atribuida a todo*.¹⁷⁹ Aunque más adelante se verá, es preciso resaltar esta característica de "ser atribuida a todo". En otro lugar dice: *En cuanto a las proposiciones contingentes, como el término contingente se toma en muchos sentidos, puesto que dijimos que lo necesario, lo no necesario y lo posible son contingentes, la conversión de todas las proposiciones afirmativas se hará del mismo modo*.¹⁸⁰

¹⁷⁷ cf. *Met.*, V-12 1019a15-20 (δυναμικόν)

¹⁷⁸ *Tóp.*, II-6, 112b1-5

¹⁷⁹ *An. prim.*, I-14, 32b 40

¹⁸⁰ *An. prim.*, I-3, 25a 35-40

Observemos que lo contingente tiene dos significaciones: De una parte es lo que es más habitual, pero sin carácter de necesidad: por ejemplo, el encanecer el hombre, su crecimiento, su decaimiento, y en general todo lo que esté en el orden de la naturaleza; porque nada de esto es de una necesidad constante, puesto que el hombre no existe siempre; pero desde el momento que el hombre existe, o esto es de necesidad, o por lo menos lo es ordinariamente.¹⁸¹

Otra manifestación de que lo necesario también se puede tomar como contingente, se puede ver en el siguiente texto: *Luego si A es posible al mismo tiempo que B es imposible, A podrá realizarse sin B; y si puede realizarse, podrá igualmente existir porque lo que ha sucedido, cuando ha sucedido existe. Es preciso entender aquí por posible e imposible, no sólo lo que puede suceder, sino también lo que se dice con verdad, lo que existe realmente, y todos los demás diversos sentidos de lo posible; porque la regla es la misma para todos.*¹⁸² Por esta misma razón, Aristóteles dice en la *Poética* que a veces en la tragedia se parte de la historia con fines de verosimilitud porque lo que ya sucedió es claro que era posible, de lo contrario no hubiera podido ser.¹⁸³

Por otra parte, lo contingente es también lo indeterminado, que puede existir o no existir. Por ejemplo, que el animal se mueva, o que sobrevenga un temblor de tierra mientras se mueve; y en general todo lo que depende del azar. En efecto, nada de esto existe por naturaleza de una manera dada más bien que de la manera contraria: *Es preciso considerar igualmente como contingentes las cosas que no existen, pero que podrían existir; porque ya se ha probado que el silogismo de lo contingente se forma también con tales cosas.*¹⁸⁴ Cada uno de estos dos contingentes (natural e indeterminado) se convierte con las proposiciones opuestas, pero no de la misma manera. Lo contingente que es natural se convierte en contingente que no existe necesariamente, (por esto es posible que el hombre no encanezca) el contingente

¹⁸¹ cf. *An. prim.*, 1-13, 32b 5-23

¹⁸² *An. prim.*, 1-15, 34a 6-13

¹⁸³ cf. *Poét.*, 9, 1451b15-20

¹⁸⁴ *An. prim.*, 1-29, 45b30-35 y cf. *Peri her.* c. 12 y 14

indeterminado se convierte en un contingente que no lo es más de una manera que de otra.¹⁸⁵

4. La universalidad de lo posible

Volvamos a la afirmación “poder ser atribuida a todo”. De ella se desprende otra característica que será importante para Aristóteles y para la interpretación que podamos dar al problemático texto de la comparación entre historia y poesía: *Y resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (...); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular. En general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibindes.*¹⁸⁶ En este texto se encierra una de las más sutiles paradojas de la actividad artística y Aristóteles ha tenido el genio de desentrañarla. El arte, material y sensible, es más filosófico y “metafísico” que la historia, no obstante ésta sea de algo real y aquélla sólo ficticia. ¿Es que la realidad no es el punto de partida del conocimiento y el fundamento de la verdad? ¿Cómo puede ser más filosófico lo que no existe?

Aristóteles se refiere en este lugar al carácter de universalidad que se encuentra potencialmente en la posibilidad, y para entenderlo es necesario ubicar el sentido del ser en que nos encontramos. Junto a los ya mencionados sentidos del ser: (según el acto y la potencia y el ser *per accidens*), encontramos también al ser categorial y el ser veritativo. Tomemos como ubicación de nuestro planteamiento

¹⁸⁵ cf. *An. prim.*, I-13, 32b 5-23

¹⁸⁶ *Poét.*, 9, 1451a36-1451b11

el último de los sentidos. El ser veritativo o ser en cuanto pensado: *Lo falso y lo verdadero no están en las cosas, como, por ejemplo, si el bien fuese lo verdadero y el mal lo falso. Sólo existen en el pensamiento.*¹⁸⁷ Es muy similar el "ente de razón" en las matemáticas. Son seres cuya existencia depende de nuestra mente y son abstractos, indeterminados y por eso lo posible es, de algún modo, universal en un sentido de no especificidad: *Es preciso entender estas palabras: ser atribuido a todo, sin tener en cuenta el tiempo, el presente, por ejemplo, y sin referirlas a un momento dado; es necesario, por el contrario, entenderlas de una manera absoluta, porque hacemos silogismos con proposiciones de este género, mientras que, si referimos la proposición al momento presente, no se podrá ya formar el silogismo (...) Es preciso tomar lo universal de una manera absoluta y sin ninguna limitación de tiempo.*¹⁸⁸

Este carácter universal de lo contingente en la posibilidad poética, depende entonces de nuestra capacidad de especular sobre lo que puede suceder aunque aún no sea. Si abandonamos por un momento la visión realista podríamos decir que lo real supone lo ficticio porque es real frente a él. Es decir, es preciso proyectar lo real sobre lo que, pudiendo pasar, no ha ocurrido. Lo posible es el fondo sobre el que se recorta lo real.¹⁸⁹ Entonces podemos tratar a lo posible como absoluto en cierto modo, algo general y abstracto como ente de razón: *El mismo examen debe hacerse en lo que es limitado en su manera de ser, en el tiempo o en el lugar; porque si alguna cosas puede ser de una cierta manera, es que existe ya absolutamente. Lo mismo respecto al tiempo y al lugar, porque lo que no existe absolutamente no puede existir ni de una cierta manera, ni de tal tiempo, ni de tal lugar.*¹⁹⁰ En este texto, el Estagirita está entendiendo como "existencia absoluta" la posibilidad, que tiene una dimensión tanto real como lógica.

Lo posible abre la proposición a los contrarios, como hemos dicho. Cuando se presenta algo como posible, presentamos también la posibilidad de su contrario: *Es más útil el lugar que establece que el accidente puede darse en él; porque desde el*

¹⁸⁷ Met., VI-4, 1028 a 15

¹⁸⁸ An. prim., I-15 34b 6-16

¹⁸⁹ VICENTE A. Jorge, *La verdad en la literatura*. Nuestro tiempo, abril 1994.

¹⁹⁰ Tóp., II-11, 115b 10

*momento en que se ha probado que el sujeto no es susceptible de recibir el contrario, en este mismo hecho se ha probado también que no sólo el accidente no se da en el sujeto, sino que no puede darse. Pero si probamos que el contrario se da en el sujeto, o que el sujeto es susceptible de recibir el contrario, no por esto habremos de demostrar que lo contrario se da en el sujeto, sólo habremos hecho ver que puede darse.*¹⁹¹ Estas propiedades argumentativas son más que convenientes en el caso de las realidades humanas y su complejidad. El caso paradigmático que podemos presentar es el de la capacidad que tiene el hombre de virtud y vicio. Si un carácter es virtuoso, es posible que realice acciones viciosas y que sea después vicioso es algo verosímil que, además, conmueve al espectador porque sabe que él también es susceptible de contrarios al estar sometido a la libertad.

La riqueza que introduce Aristóteles a su pensamiento rescatando lo contingente y lo posible se manifiesta en las utilidades que otorga a la dialéctica en *Tópicos*: en cuanto al ejercicio, dueños de un método, podemos más fácilmente abordar el asunto sobre que cuestiona, cualquiera que él sea. Para la conversación, teniendo en cuenta las opiniones de nuestros interlocutores, podremos, discutiendo con ellos, *entretenerles*, no con opiniones que les sean extrañas, sino con sus propias opiniones, descartando por otra parte los errores en que no parezca que hayan incurrido, y, finalmente en la adquisición filosófica de la ciencia; pudiendo discutir la cuestión en ambos sentidos, veremos más fácilmente lo que es verdadero y lo que es falso. Si se puede adquirir un conocimiento científico verdadero por otro método distinto del demostrativo, quiere decir que es posible encontrar la verdad en las proposiciones probables, y entonces es posible que haya verdad en todos los razonamientos que sigan este método, incluyendo la poética.

5. *Verosimilitud*

¹⁹¹ *Tóp.*, II-7, 113b6-13

Esto nos lleva al siguiente tema, la verdad en el arte, que se expresa de un modo peculiar por la verosimilitud. De ella dependen las reglas de lo posible en el silogismo poético, es la que da lugar a la coherencia: *Es preciso atender también a si los semejantes al sujeto son tomados semejantemente; por ejemplo, si aplicándose la ciencia a muchas cosas, se aplica igualmente la opinión; y si siendo tener vista ver, tener oído es oír. Y así en todos los demás casos, lo mismo para lo que es verdadero que para lo que no es más que verosímil.*¹⁹² Lo posible según la verosimilitud o necesidad es el objeto de la poesía.¹⁹³

El valor de la verdad y de la verosimilitud no es el mismo en dos sentidos: la verdad es contundente y la verosimilitud es un intermedio entre lo verdadero y lo falso; pero a veces lo verosímil convence más que lo verdadero: *Así pues, con relación a la filosofía, hay que tratar acerca de estas cosas conforme a la verdad, mientras que, en relación con la opinión, se han de tratar dialécticamente. Hay que tomar todas las proposiciones lo más universalmente posible y de una hacer muchas. Del mismo modo hay que dividir nuevamente éstas mientras sea posible hacer divisiones.*¹⁹⁴ Por "verosimilitud" Aristóteles entiende una proposición creíble, que ha llegado a ser del dominio público, que anda en todas las lenguas (εν-δοξα).¹⁹⁵ *Es preciso buscar siempre o lo necesario o lo verosímil, de manera que resulte necesario o verosímil que el personaje de tal carácter haga o diga tales o cuales cosas, y el que tras esto venga esto otro.*¹⁹⁶ En la tragedia, la verosimilitud está ligada además con el fin, la catarsis. La verosimilitud poética es una verdad que se cree y que se "padece"; es una verdad que conmueve. Por esta razón, el poeta debe proceder conforme a la verosimilitud y con coherencia, buscando además, conmover al espectador. Esta es la razón por la cual dice nuestro filósofo que es mejor lo imposible creíble que lo posible increíble.¹⁹⁷

¹⁹² *Tóp.*, II-10, 114b25-28

¹⁹³ cf. *Poét.*, 9, 1451a36-38

¹⁹⁴ *Tóp.*, I-14, 105b 30- 40

¹⁹⁵ cf. GARCÍA BACCA, op. cit. p.70

¹⁹⁶ *Poét.* 15, 1454a 30

¹⁹⁷ cf. *Poét.*, 24 1460a27

En última instancia, lo que da coherencia interna al razonamiento poético es el mito. No sólo confiere unidad en el ámbito formal a manera de principio. Es también la causa de la unidad y de la coherencia en el ámbito material. Todas las proposiciones de la poética, lo que dicen y atribuyen, su relación y conclusión tienen sentido sólo por el sentido que les confiere el mito, la trama de las acciones. Si el mito da estabilidad formal al razonamiento a manera de una cierta información hacia una finalidad, es también lo que da congruencia a todos los elementos. Por esta unidad, las partes de la actividad artística, los signos y metáforas que representan las acciones y que se encuentran sintetizados en el argumento, son propios de la obra y adquieren sentido sólo en su contexto como si se tratara de un ser viviente.¹⁹⁸

6. Figuras de semejanza y atribución: metáfora y analogía

Hablemos ahora de ciertas figuras de predicación en las cuales se involucran los elementos de carácter material mencionados en este capítulo. Se trata de los enunciados propios de un razonamiento poético que manifiestan la contingencia, la posibilidad, la verosimilitud y coherencia en un contexto de creatividad, y libertad: *Por ahora nos limitaremos a decir en qué casos, cómo y con qué elementos se forma el silogismo de las proposiciones contingentes. Por lo pronto, esta proposición: 'Es posible que tal cosa se diga de tal otra', presenta dos significaciones, puesto que expresa a la vez, bien que esta otra cosa existe, o bien que puede existir.*¹⁹⁹ La complejidad en el enunciado poético tiene su expresión mediante estas figuras que revelan las paradojas y las cuestiones que constituyen las premisas propias de la actividad poética, según lo que reflexionamos al principio del segundo capítulo.

En un contexto de retórica o literatura, estos enunciados poéticos reciben el nombre de figuras y "tropos".²⁰⁰ Por su riqueza en el campo de lo posible y

¹⁹⁸ cf. *Poét.*, 7, 1459a 17-21

¹⁹⁹ *An. prim.*, I-13, 32b 24-25

²⁰⁰ Cuyo nombre indica vuelta o cambio de sentido.

verosímil, sólo en castellano tenemos más de 50 figuras que se distinguen en figuras de palabra, de significación y de pensamiento. Se trata de un lenguaje poético que traslada el significado directo de una palabra para expresar objetos que guardan alguna relación con él. Aristóteles dedica muchas líneas de su *Poética* a explicar la naturaleza y propiedades de estas figuras a las que da el nombre de metáfora. Como veremos, en esta explicación se aplican algunas propiedades lógicas, epistemológicas y metafísicas.

Metáfora es la transferencia de un nombre de una cosa a otra. (ᾠνοματοσ ᾠαλλοτριου ᾠεπιφορα).²⁰¹ Y esta transferencia es posible y en ocasiones hasta conveniente en la argumentación: *Algunas veces es preciso también permutar los términos de un mismo valor, ya unas palabras con otras palabras, ya unas proposiciones con otras proposiciones, o una palabra con una proposición; y tomar siempre una palabra en lugar de una proposición entera; porque entonces se puede hacer más fácilmente el deslinde de los términos. Por lo tanto, si no hay diferencia alguna entre decir, que lo conjetural no es el género de lo probable o bien que lo probable no es esencialmente lo conjetura, atendiendo que el sentido es el mismo, en lugar del juicio entero enunciado al principio, será preciso tomar como términos: conjetural y probable.*²⁰² La finalidad de esta permuta es la de hacer más clara y entendible la argumentación, no en sí misma como en cuanto al adversario o, en el caso de la poética, al espectador. No toda metáfora aclara, por supuesto, como veremos más adelante.

Ahora bien, esta traslación no es fácil de hacer, menos de hacer correctamente y difícil de hacer bellamente. Se requiere técnica, inteligencia y talento: *Lo más importante, con mucho, es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza.*²⁰³ Es decir que para hacer metáforas se deben tomar en cuenta las atribuciones que se realizan tanto como la forma de expresarlas, además de la creatividad que poseen particularmente los poetas.

²⁰¹ cf. *Poét.*, 21, 1457b 6.

²⁰² *An. prim.*, I, 39, 49b 5-10 Lo que dice esta cita sobre lo conjetural es sólo un ejemplo, pero es interesante.

²⁰³ cf. *Poét.*, 22, 1459a6-7

Es preciso, por una parte, considerar los criterios de atribución: *Hay entre las cosas algunas que no pueden ser jamás atribuidas a otras con verdad de una manera universal; por ejemplo, Cleón, Callias, y todo lo que es individual y perceptible por los sentidos. A éstas, por el contrario pueden atribuirse las demás cosas; así los dos seres que acabamos de citar son, lo mismo el uno que el otro, hombre y animal. Ciertas cosas se atribuyen a otras sin que otras puedan, sin embargo, ser atribuidas anteriormente a ellas. Otras, en fin, pueden servir de atributos a otras y recibir ellas mismas atributos; así, hombre puede ser el atributo de Callias, y recibir el atributo: animal.*²⁰⁴ En el arte se pueden hacer atribuciones distintas a las estrictamente reales, pero indudablemente deben tener una correspondencia lógica, si no, no se pueden comprender. Así pues, las figuras requieren ser comprensibles lógicamente si se trata de la argumentación en general y también conmovedoras si se trata de una argumentación poética.

Aristóteles concede una interesante capacidad de "agradar" al aprender mediante la actividad racional que despierta la semejanza: *Y por esto precisamente se complacen en la contemplación de semejanzas, porque, mediante tal contemplación les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa, por ejemplo: "éste es aquél".*²⁰⁵ Esta capacidad es característica esencial y tiene un carácter de causa final de la argumentación poética: *Puesto que aprender es agradable y admirar también, es preciso también que sean agradables cosas tales como lo imitativo; así la pintura y la estatuaria y la poesía y todo lo que está bien imitado aun cuando lo imitado no sea placentero, pues no es el goce sobre ello mismo, sino que hay un razonamiento de que esto es aquello, de manera que resulte que se aprende algo. Y son agradables las peripecias y haberse salvado por poco de los peligros, pues todas estas cosas son admirables.*²⁰⁶ En este texto de la *Retórica*, Aristóteles establece la condición que tiene el placer en la representación artística, no en el sentido de lo imitado, sino de la acción misma en el contexto del discurso de la trama.²⁰⁷ *Cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar en*

²⁰⁴ *An. prim.*, 1-27, 43a 23-31. cf. *Cañ.*, 11. y también lo relativo a la predicación en *Met.* V

²⁰⁵ *Poét.*, 4, 14548b 15-18

²⁰⁶ *Aris. Ret.* I, 11 1371b 5-12

²⁰⁷ cf. *Aris. Met.* 1-1, 980a "Todo hombre desea por naturaleza saber. El placer que nos causan las percepciones de nuestros sentidos son una prueba de esta verdad. Nos agradan por sí mismas, independientemente de su utilidad, sobre todo las de la vista...y la razón es que la vista, mejor que

representaciones y tanto más cuanto más exactas sean. Tal es el fin de la representación trágica para Aristóteles: la catarsis.

Por eso la metáfora, como expresión poética de las premisas o enunciados y las peripecias como cambios de fortuna en la acción tienen un carácter primordial a la luz del mito. Son la manifestación visible (sensible) de la vida del mito, que es, a su vez, *mímesis* de la complejidad, la ambigüedad y el conflicto de la vida humana, contingente y mudable.

Veamos brevemente los tipos de metáfora que Aristóteles estudia en la *Poética*. Encontraremos en ellos la aplicación de ciertos principios que se deben, más que a una incipiente teoría del lenguaje. Veremos primero el texto principal y luego lo analizaremos en sus partes principales.

Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía. Entiendo por 'desde el género a la especie' algo así como <<Mi nave está detenida>>, pues estar anclada es una manera de estar detenida. Desde la especie al género: <<Innumerables cosas buenas ha llevado a cabo Odiseo>>, pues 'innumerables' es 'mucho', y aquí se usa en lugar de 'mucho'. Desde una especie a otra especie, como <<habiendo agotado su vida con el bronce >>... pues aquí 'agotar' quiere decir 'cortar' (...); ambas son, en efecto, maneras de quitar. Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere al término sustituido.

Así, <<la copa de Dionisio es como el escudo a Ares>> se llamará, pues a la copa 'escudo de Dionisio', y al escudo 'copa de Ares'. O bien, <<la vejez es a la vida como la tarde al día>> se llamará, pues, a la tarde 'vejez del día' y a la vejez 'tarde de la vida' u 'ocaso de la vida...'(...)Y todavía se puede usar esta clase de metáfora de otro modo, aplicando el

los otros sentidos, nos da a conocer los objetos, y nos descubre entre ellos gran número de diferencias."

*nombre ajeno y negándole alguna de las cosas propias; por ejemplo, llamando al escudo copa, no de Ares, sino sin vino.*²⁰⁸

Encontramos entonces cuatro especies de metáforas. La primera es la que va del género a la especie, que es el caso de la nave que se dice que se detiene porque ancla, ya que anclar es una manera de detenerse. La segunda toma a la especie como al género. El ejemplo de las acciones de Ulises es el que corresponde a este tipo de metáforas. Innumerable es una especie (expresada además negativamente) del género mucho, que además, es una forma de cantidad. Dice García Bacca al respecto “en este segundo caso la metáfora parece más fuerte porque el nombre que alude a lo específico está más cerca del campo gravitatorio de la cosa que el nombre genérico; aparte de que el nombre genérico tiene, naturalmente, a aplicarse a las especies del género, a caer hacia las diferencias últimas, mas la especie es ella misma algo último, que no gravita propiamente hacia lo genérico. La metáfora que transporta, pues, un nombre específico a un aspecto genérico es *empresa más esforzada* (σπουδαιότερον) y por tanto, metáfora mejor”.²⁰⁹ La tercera metáfora es la que toma una especie por otra y es una especie de combinación de las dos anteriores, porque procede de la especie al género para volver a la especie, como un cierto entimema. Dice García Bacca que es menos artístico, pero debe reconocerse que este proceder oculta, con una cierta “elegancia”, un término que el espectador, con todo, comprende. En este lugar se maneja de algún modo el signo como anuncio de la existencia de otra realidad. El cuarto y último tipo de metáfora no sólo retoma, sino que sublima esta característica. Se trata de la analogía y es, tal vez, la más bella de todas. La metáfora por analogía no sólo procede con una congruencia en sus elementos materiales, sino que participa también de una corrección formal; introduce la proporción y la armonía que son requerimientos estéticos de antiguo. “La tarde es la vejez del día”, “La vejez es la tarde de la vida”. Ambas expresiones resultan de la capacidad de establecer semejanzas entre las distintas realidades de la vida. Esta capacidad tiene un campo tan amplio como

²⁰⁸ *Poét.*, 21, 1457b 7-32

²⁰⁹ García Bacca, D. *Introducción a la Poética*, (VIII, 2.3) p. 102

la realidad misma y por eso una persona con talento puede establecer estas relaciones y dar luz por comparaciones sutiles, a los problemas de la vida. En la creación de metáforas participan tanto la capacidad de ordenar, que es típicamente formal, como la de innovar, que se enclava en la dimensión libre del hombre. Por eso la poesía puede ser un factor de concilio entre las diversas operaciones racionales del hombre.

A pesar de la importancia de la metáfora y las figuras poéticas, Aristóteles advierte que no se puede hacer un uso excesivo de ellas. El Estagirita manifiesta coherentemente su doctrina del término medio también en el campo del arte. Así como son recomendables la palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás figuras, porque evitan la vulgaridad y la bajeza.²¹⁰ El exceso de tal uso sacrifica la claridad y es entonces un defecto: *La metáfora es voz peregrina. Si uno lo compone todo a base de metáforas, habrá enigma.*²¹¹ También implica el uso de la prudencia, ya que *quien use metáforas... sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscarse adrede un efecto ridículo.*²¹² Por eso, hay que "saber hacer" en la poética y no basta el talento. Aristóteles sabe que el buen poeta es el que, además de ser capaz de hacer metáforas y relaciones bellas, sabe cómo y cuándo hacerlas. Para saber cómo y cuándo tiene que reinar un principio rector, un fin al cual todas las partes del silogismo se dirigen: el mito.

²¹⁰ cf. *Poét.*, 22, 1458b13-15

²¹¹ cf. *Poét.*, 22, 1458a25

²¹² cf. *Poét.*, 22, 1458b13

CAPÍTULO CUARTO

LA CONCLUSIÓN POÉTICA

1. La conclusión del razonamiento

Hemos estudiado en este trabajo la actividad poética desde su perspectiva lógica. Después de analizar sus partes formales y su contenido material, queremos dedicar un capítulo al estudio de la conclusión. La primera razón para hacerlo es que en el silogismo la conclusión culmina el razonamiento, es decir, es el fin del movimiento, su acabamiento y culminación. Como causa final, la conclusión es el "objetivo" del argumento: *El silogismo es una enunciación en la que, una vez sentadas ciertas proposiciones, se concluye necesariamente en otra proposición diferente, sólo por el hecho de haber sido aquéllas sentadas.*²¹³

Reiteramos lo que Aristóteles entiende por razonamiento para observar el lugar que ocupa en él la conclusión. Ésta es necesaria para poder hablar de un razonamiento, pues en ella se manifiesta la conexión de las proposiciones. Si antes dijimos que las premisas eran enunciados en el contexto de la argumentación, ahora decimos que las premisas lo son en orden a la conclusión como causa de la misma. No sólo es la conexión, sino el razonar mismo lo que se manifiesta de manera patente en el resultado que culmina un silogismo. De manera especial, como veremos, esto se cumple en el silogismo poético, donde la conclusión es la obra de arte misma. ¿Qué principios generales sigue la conclusión si es intrínseca de todo razonamiento, sea éste del tipo que fuere?

La respuesta a esta pregunta nos otorgará un mejor conocimiento de la naturaleza de la conclusión y nos permitirá entender con mayor claridad en qué

²¹³ An. prim., I-1, 24b20-25

consisten las distintas clases de conclusiones, lo cual es necesario para poder distinguir los razonamientos mismos entre sí. Esto es porque por la naturaleza de la conclusión sabemos que son distintos los razonamientos. Una vez que sea establecido esto con claridad podremos estudiar con mayor propiedad la conclusión propia del arte.

La conclusión, decimos, es lo más importante de todo razonamiento como el fin de la actividad en sentido teleológico, aunque desde otra perspectiva el principio del cual parte (la intención y el deseo) lo es también. Al hacer explícito lo que está implícito en las premisas que le anteceden: si se trata de un razonamiento apodíctico, se avanza en el conocimiento; si se trata de un razonamiento ético, ocurre una acción y se produce un nuevo ser, el hecho moral, en la actividad ética o el ser poético, si este procedimiento se inscribe en la actividad poética.

El principio tiene toda la fuerza del silogismo de tal modo que en la conclusión se hace explícito lo implícito por una cierta simultaneidad. En el principio del razonamiento poético, la fuerza es también la intención y el principio del que se parte, pero el conocimiento del mismo es lo último, no lo primero. Nuevamente recurro aquí a la cita de *Analíticos posteriores* que dice que cuando algo se hace, la causa se hace.²¹⁴ Es decir que el mito, que consideramos como término medio en el segundo capítulo, parece manifestarse también como conclusión. Pienso que esto sucede porque el principio se encuentra implícito en el procedimiento y se explicita en la conclusión, y en esto mismo puede radicar la distinción con la argumentación científica, pues en ella el axioma es un término explícito que causa la conclusión pero no se manifiesta en ella, sino que queda implícito.²¹⁵

²¹⁴ *An pos.*, II-12, II-12 95a 10-14

²¹⁵ Si decimos A es B y B es C entonces A es C, sabemos que A es C por B, pero no lo decimos. En el caso de la poética, se procede en sentido inverso: Desarrollamos las relaciones posibles de A y de C hasta que se concluye que su unión se debe a B. Es decir que las acciones, las peripecias y reconocimientos son verosímiles —hay unidad entre ellas— por el mito. Pero es importante recordar que la causa siempre fue el mito, sólo que en el punto de partida se intuye y en la conclusión se conoce de forma explícita y, por regalo de la materia, mediante lo sensible o emotivo. Esto es porque, como se trata de realidades contingentes y cambiantes, sólo en la acción y

En primer lugar, la conclusión es la nueva proposición que deriva de la relación de dos proposiciones anteriores. Es una proposición, es decir, una enunciación que dice algo de algo: *La conclusión es una proposición que expresa una cosa de otra.*²¹⁶ Ahora bien, la conclusión puede manifestar esa predicación en virtud de un enlace de proposiciones de la cual deriva, de modo que se conocen las causas que fundamentan la enunciación y se puede juzgar a esta como verdadera, falsa y también plausible en el caso de la dialéctica. La conclusión lleva consigo la corrección y la coherencia de todo el procedimiento y son éstas las que le dan el grado de certeza que le corresponde.

*Es sabido además que se concluye lo universal cuando todos los términos son universales; y lo particular, con términos de una y otra especie. Luego si la conclusión es universal, es preciso que los términos sean también universales; pero siendo universales, puede suceder que la conclusión no lo sea.*²¹⁷ Por esta misma razón, la lógica escolástica enunció el principio de que “a la conclusión siempre le toca la peor parte”, porque lo negativo y particular le atañen intrínseca y expresamente. La privación que establece una proposición negativa tiene que manifestarse en lo que se concluye tanto como la determinación del enunciado particular, del mismo modo que lo universal otorga a la conclusión un carácter universal.

La conclusión hereda, por así decirlo, las características de las premisas que le dan origen, y es lo que es por la unidad que otorga a sus términos el término medio que en el silogismo científico, no se expresa literalmente en ella, pero está implicada a manera de sustrato. En el silogismo poético este principio se manifiesta en el mito ya que la obra de arte es el anuncio de algo misterioso, oculto pero presente y que tiene la propiedad de dar sentido al argumento poético, hasta que se revela —sin perder su carácter de misterio— en la obra terminada.²¹⁸

el cambio pueden conocerse sus causas, pero aun así, quizá no sean expresables fácilmente... por eso se recurre a la metáfora, a la sutil argumentación poética.

²¹⁶ *An. prim.*, II-1, 53 a9

²¹⁷ *An. prim.*, I-24 41b25

²¹⁸ Tendremos más adelante la oportunidad de estudiar esta idea con más detalle.

El mérito de la conclusión es que se trata de una especie de analogía con lo que sucede en la realidad. Tratamos de exponer en las páginas del primer capítulo la relación que los procesos del razonamiento tienen con los procesos de la realidad, para comprender qué es la conclusión: es el fin del movimiento de la razón que pasa del saber en potencia al saber en acto, o del obrar en potencia al obrar en acto, o del hacer en potencia, al hacer en acto y finalmente, del ser en potencia al ser en acto, esto último no a la manera de la naturaleza, que tiene en sí misma el principio del movimiento, sino artificialmente, según la perfección que ha elegido la razón.²¹⁹

Por la conclusión se distinguen los razonamientos, ya sea por su materia, por su finalidad o por la actividad de la cual se derivan. Por su materia, decimos que se distinguen el razonamiento científico del dialéctico, y las razones son las mismas que hemos dado anteriormente; las conclusiones de la ciencia son universales y necesarias, y tienen en sí misma su certeza; las conclusiones de la dialéctica son de lo que puede ser de otra manera, ya sea en la ética o la poética y requieren además, de algo externo que les otorgue certeza y credibilidad.

La coherencia, la verosimilitud son elementos argumentativos dirigidos a conseguir tal fin en la conclusión: *Una cuestión dialéctica es una consideración que tiene por fin, ya el buscar o evitar una cosa, ya el hacérsela saber en toda su verdad, o hacérsela simplemente conocer, produciendo directamente por sí misma, o contribuyendo por lo menos a producir uno de estos efectos, consideración en la que el vulgo no piensa ni en uno ni en otro sentido, o piensa en oposición a los sabios, o bien sobre la que los sabios piensan en oposición con el vulgo; o bien, por último, sobre la que los sabios están discordes entre sí y el vulgo se divide también en el mismo concepto.*²²⁰

En la argumentación poética se incluye otro elemento no racional que añade finalidad de conmover y es la emoción. Esta finalidad, sin embargo, es perseguida intencionalmente por el que realiza la obra y tiene que estar presente en las

²¹⁹ cf. *Et. Nic.*, VI-2, 1139b

²²⁰ *Tóp.*, I-11, 1104b 1-6

premisas para poder estar presente en la conclusión. A lo largo de este capítulo intentaremos exponer cómo participa el enunciado concluyente de un silogismo poético de la coherencia y la emotividad que exigen sus principios formales y materiales.

Demos principio a esta caracterización de la conclusión analizando someramente la tendencia hacia el fin de todo razonamiento en general y en específico. El objetivo de este pequeño análisis responde al hecho de que la conclusión poética tiene una índole peculiar, manifiesta a nivel de *logos* pero fundamentada en el principio activo del razonamiento.

Aristóteles inicia su *Ética Nicomaquea* estudiando los distintos tipos de bienes que persiguen las actividades del hombre: *Todo arte y toda investigación científica, lo mismo que toda acción y elección parecen tender a algún bien(...) Cierta diferencia, con todo, es patente en los fines de las artes y las ciencias, pues algunos consisten en simples acciones en tanto que otras veces, además de la acción queda un producto. Y en las artes cuyo fin es algo ulterior a la acción, el producto es naturalmente más valioso que la acción.*²²¹ Pueden encontrarse en esta cita tres distintos tipos de actividades que se distinguen por sus fines: la ciencia teórica, la ciencia de las acciones prácticas "internas" y la ciencia de las acciones prácticas que culminan en un producto ulterior.

Como vimos en el primer capítulo, a la actividad teórica —la que corresponde a la ciencia— le sigue una conclusión universal y necesaria porque tiene en sí mismo el principio de su certeza. Es decir que, por su carácter de universalidad, la actividad científica no sale de sí: *Todos damos por supuesto que lo que sabemos con ciencia no admite ser de otra manera, porque las cosas que admiten ser de otra manera, cuando están fuera de nuestra vista, no nos permiten saber si son o no son.*²²² Esta cualidad desinteresada o utilitaria es propia de la finalidad científica y como tal, de la conclusión de su razonamiento.

²²¹ *Et. Nic.* I-1094 a 20

²²² *cf. Et. Nic.*, VI-3, 1139b

El silogismo práctico pertenece a la dimensión *de aquello que admite ser de otra manera*, en la cual se implica la libertad como posibilidad y apertura a los contrarios. Hay un procedimiento deliberativo en el contexto argumentativo, propio de los razonamientos que se hacen con materia contingente, pero aun así son distintos la ética y el arte: *No es ciencia porque lo que es materia del obrar puede ser de otra manera, no es arte porque son de género distinto el obrar y el hacer. Y lo son porque en tanto que el hacer tiene otro fin distinto de la misma operación, el obrar no lo tiene, ya que la misma buena acción es su fin.*²²³

Ahora bien, si el hacer tiene otro fin distinto a la operación, la distinción de la conclusión poética tiene como referencia este fin específico. Si esto es así, la dimensión teleológica afecta directamente a la argumentativa. Si en el orden del ser la producción artística (como fin de una actividad racional) es especial, en el orden de la lógica la conclusión artística (como fin del silogismo que manifiesta dicha actividad) será también peculiar.²²⁴

*Todo arte tiene por objeto traer algo a la existencia, es decir, procura por medios técnicos y consideraciones teóricas que venga a ser alguna de las cosas que admiten tanto ser como no ser y cuyo principio está en el que produce y no en lo producido. No hay arte de las cosas que son o vienen a ser por necesidad, ni de las que son o llegan a ser por naturaleza, puesto que ellas tienen en sí mismas su principio.*²²⁵ De esta caracterización de la actividad poética podemos elucidar algunas características de la conclusión.

En primer lugar se trata de un proceso cuyo fin es "traer al ser" algo nuevo, un ser nuevo. Los medios para lograrlo son tanto técnicos como teóricos, a manera de premisas y son la "causa eficiente" de la existencia de ese nuevo ser, porque no tiene en sí mismo su principio. La diferencia aquí es particularmente importante para nuestro estudio, ya que confirma la importancia que tiene la actividad sobre su resultado.

²²³ *Et. Nic.*, VI-5 1140b 1-10

²²⁴ Queremos dejar claro, con todo, que al distinguir los terrenos de la actividad y la argumentación se pretende analizar una sola realidad desde distintos ángulos. En esta investigación nos interesa hacer hincapié en el segundo terreno, pero no podemos desligarlo del primero.

²²⁵ *Et. Nic.*, VI-4 1140a 10-14

Tenemos que considerar también la intervención del azar en el arte en la conclusión. En este mismo texto, afirma Aristóteles: *Y en cierto sentido son relativos a los mismos objetos el azar y el arte, como dice Agatón: el arte es amigo del azar y el azar lo es del arte.*²²⁶ Este aspecto es importante sobre todo en lo que a la conclusión respecta porque en el silogismo artístico y técnico, más que en ninguna otro, interviene la materia —la realidad móvil y sensible— que es la que está más sujeta al azar. A diferencia de los otros razonamientos, el artístico actúa directamente con lo que puede ser de otra manera aun a pesar del artista mismo y de lo que hubiera proyectado. Es un ingrediente que se hace presente desde las “premisas” y que afecta a la obra de arte. Por esta razón decimos que el artista no conoce su obra sino hasta que está terminada.²²⁷

“En Aristóteles producir no implica aplicar leyes en su extrínseca formalidad, sino encontrarlas por la eficacia operativa, de tal modo que la poética tendrá como piedra medular la convicción de que ritmo, armonía y lenguaje son antes que nada elementos artificiales, de invención humana, por los cuales pueden aparecerse unos fenómenos peculiarísimos que serán los entes artísticos, innaturales en segunda potencia al menos, fundamentados inmediatamente sobre lo artificial, remotamente sobre lo natural”.²²⁸ Si esto es cierto, entonces en la argumentación poética no sólo se recurre a la aplicación de figuras formales sino que el razonamiento poético crea metáforas y otros recursos argumentativos. Para que estos sean verosímiles y coherentes, deben tener un fundamento “remoto” en lo natural, en la realidad; así, en tanto que son premisas, son causa próxima de la

²²⁶ *Et. Nic.*, VI-4 20

²²⁷ No obstante, la dirección que la razón imprime a la conclusión tiene la capacidad de dar sentido a los eventos accidentales, enriqueciendo la conclusión. El que aparezca una veta en la madera da nuevos elementos al escultor que no se habían considerado al tramar la pieza. ¿Qué hace que el surgimiento del azar no detenga el proceso de la razón creativa? Creemos que se debe al poder unificador del mito: ese sustrato acoge la novedad material y particular inscribiéndola en el orden de la obra. Es en este lugar donde la obra artística, en tanto que conclusión, adquiere plenamente su paradójico carácter de ser particular que anuncia lo universal. Lo particular se encuentra por parte de la materia y lo universal por parte del mito, que nace de la razón que crea.

²²⁸ Aspe V. *El concepto de técnica arte y producción...* FCE p. 122 y García Bacca, *Poética*, p. 29

conclusión y en tanto que han sido creadas por la razón se puede decir que el fundamento próximo de la conclusión poética es artificial.

¿Qué es entonces la conclusión poética? Es el resultado de una generación artificial. Una producción con razón verdadera que trae al ser lo que sólo es posible, pero no con el principio que está en el ser mismo, sino con el principio productivo del artifice. Ahora bien, este principio productivo del artifice está inscrito en una dimensión racional y por lo tanto el ser que la razón poética genera es también racional de alguna manera. Dice sobre esto García Bacca "La significación estricta de la palabra ποιειν en griego, en cuanto diversa de δραν, πραττειν, etcétera, es precisamente la de producción artificial. Poeta es, por tanto, artifice; y toda obra poética es parecidamente, algo artificial. Por de pronto es evidente que no nacen poesías o poemas como nacen árboles y hombres. La artificialidad de la poesía consistirá, en una de sus dimensiones, en trabajar según un *plan* no natural ese material natural que se denomina aire —o piedras bronce papel imágenes...—, y en hacer trabajar según un *plan* que no es el natural fisiológico, a ciertos órganos del cuerpo humano".²²⁹

En ambos procesos lo que se caracteriza es el *plan*²³⁰ de efectuar un paso del no ser al ser, una tendencia hacia la forma y una estructura y es a esto a lo que llamamos mito, que es según hemos considerado, la causa y principio de la conclusión poética y la única que la sustenta en su artificialidad. El mito es el nexo que crea una nueva legalidad procesual sobre el orden establecido de la naturaleza que, sin embargo, es similar a él —con la semejanza que existe entre el proceso de la naturaleza y el proceso de *logos*. Por eso es análogo y aquello que decimos en general de toda argumentación lo decimos especialmente de la poética: una analogía con una especificidad única que incluye tanto a la libertad como al azar en el proceso de generación de un nuevo ser: Así pues, de las generaciones y

²²⁹ García Bacca, *Poética* p. 28-29

²³⁰ Un plan que no es necesario como en la ciencia, ni determinado, porque se incluye la materia y la libertad, pero que sí supone *logos*: conocimiento, intención fin y *ratio*: un modo para lograrlo.

*movimientos, uno se llama pensamiento y el otro producción; el que procede del principio y de la especie, pensamiento, y el que arranca del final del pensamiento, producción.*²³¹

La producción artística es entonces teleológica de manera especial, tanto en el orden del conocimiento como en el orden del ser en la que se manifiesta con un nuevo ser "real" o al menos existente de cierto modo, algo profundamente interior: el mito. Por eso lo que se imita en el arte es la acción, el proceso, la vida como *ενεργεια*, y los elementos de las premisas son *praxis* y no sólo *φουσις*. La obra de arte manifiesta como conclusión la actividad que le da el ser porque esta actividad es también razonamiento.

2. La conclusión poética

Estudiemos ahora las características propias de la conclusión poética según lo que hereda de las premisas que la forman. Esto es, su carácter de contingencia y probabilidad, tanto en su materia como en su relación formal con el silogismo. Veremos también en este lugar cómo se manifiesta en la conclusión la característica específica del arte que es la participación de la emoción (*παθος*), elemento material indispensable si el fin de la representación poética es conmover al alma y purificarla de sus pasiones.

Toda conclusión debe tener las características de sus premisas. Esto es, que si hay algo particular en alguna premisa, la conclusión también será particular y si hay algo contingente, sucederá lo mismo. La conclusión del arte debe tener la característica de pertenecer a lo contingente y a lo probable, pues tal es la materia de sus premisas.

²³¹ *Met.*, VII-7, 1032b 15-17. La producción es entonces un movimiento que nace del pensamiento —nuevamente podemos afirmar que hay argumentación en la poética— y arranca al final del mismo: tiene un carácter peculiar de conclusión.

Para empezar este análisis hay que tener en cuenta que Aristóteles exige un fin, tanto en sentido teleológico como temporal para la obra poética: *Los hechos y la fábula son el fin de la tragedia y el fin es lo principal de todo*,²³² esto en el sentido teleológico; además, *fin es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces y no es seguido por ninguna otra*²³³ y esto corresponde al sentido temporal de fin. Aristóteles pide que tanto la tragedia como la epopeya en sus acciones sean completas y para ello deben tener unidad, así como principio, medio y fin: *En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se debe estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, para que tenga principio, partes intermedias y fin, para que como un ser vivo único y entero produzca el placer que le es propio*.²³⁴ De esta cita se extraen tres puntos importantes: que una obra debe ser completa, que estructuralmente debe tener principio, medio y fin, y que le es propio producir placer.

Vuelve a surgir en este punto el problema que nos plantea la complejidad causal del mito: ¿es término medio, como apuntábamos en el segundo capítulo, o conclusión, como afirmamos aquí? Recordemos en primer lugar el texto de *Analíticos posteriores* que citamos entonces: *Todas estas causas, sin excepción, sirven para demostrar como términos medios*.²³⁵ Unas líneas más adelante, Aristóteles añade una cierta claridad al asunto expresando: *Ahora bien, esto se confunde con la esencia, porque la esencia se expresa por la definición; y el término medio es precisamente la causa de la esencia*.²³⁶ Esto quiere decir que se tiende a tomar análogamente la causa por la esencia. Sin embargo, en el arte, esta analogía parece darse vivamente en la actividad misma: “En la *poiesis* así entendida no hay un producto terminal desvinculado del propio proceso. Cada *poema* es irrepetible entonces, porque al no estar regulado desde fuera por una ley intrínseca al proceso mismo de producción,

²³² *Poét.*, 6, 1450a22-23

²³³ *Poét.*, 7, 1450b30-31

²³⁴ *Poét.*, 23, 1459a19-20

²³⁵ *An. pos.*, II-11, 94a24

²³⁶ *An. pos.*, II-11, 94a34-40

el modo de hacerlo no se puede anticipar con evidencia.²³⁷ Con su aportación, Labrada nos revela claramente el núcleo del problema: en el razonamiento poético, el proceso y la conclusión del mismo están íntimamente ligados, con un peculiar carácter de novedad que no es dado a ningún otro razonamiento.

Cuando por el mito se enlaza cada parte de la producción poética, está creando la obra artística misma: *Ahora bien, puede suceder que una cosa sea producida en vista de alguna causa final y a la vez que sea necesaria (...) por ejemplo, si truena cuando el fuego se extingue en las nubes, es una cosa necesaria que haya sonido y ruido; pero puede suceder también, como pretenden los pitagóricos, que el trueno sólo sea una amenaza dirigida a los hombres malos que están en el Tártaro para inspirarles un terror saludable.*²³⁸

Pero evitemos ahora confusiones, sobre todo en lo que se refiere al uso del término "necesidad". En el mismo pasaje, Aristóteles especifica: *La necesidad es de dos clases: una conforme a la naturaleza y a la dirección natural y otra violenta y contraria a esta dirección.*²³⁹ ¿Qué puede cambiar las leyes de la naturaleza, violentarlas de tal modo que sea necesario lo contrario a ellas? Una fuerza contraria que puede ser la razón (que es capaz de imprimir una nueva forma a la materia en vista de un fin) y el azar. También estos dos elementos considera Aristóteles en este texto: *En cuanto a las cosas que dependen de la inteligencia, unas no se producen nunca ni espontáneamente, como una casa, una estatua, pero se hacen siempre en vista de algún fin; y otras dependen del azar, como la salud y la vida. Pero principalmente las que pueden existir a la vez de una manera y de otra, cuando su producción no depende del azar, son las que, si su fin es bueno, se hacen siempre en vista de una causa final, ya las produzca la naturaleza, ya el arte.*²⁴⁰ Para Aristóteles, como puede verse, la razón puede producir una cierta necesidad, aunque esta no sea natural, para alcanzar una cierta finalidad. En el arte,

²³⁷ LABRADA, M.A., *La racionalidad en la creación artística*. Anuario filosófico p. 57

²³⁸ *An. pos.*, II-11, 94b 30-35 ¡Es sorprendente! Tal vez el lector pueda entusiasmarse conmigo al encontrar en *Analíticos posteriores*, el libro de la teoría aristotélica de la ciencia por excelencia, un ejemplo tan "patético" y a la vez: conveniente a esta tesis. No sólo manifiesta la concausalidad del término medio, sino que afirma *accidentalmente* que ante las acciones divinas el hombre experimenta un **terror saludable**. Esto, precisamente, es la catarsis.

²³⁹ *An. pos.*, II-11, 95a 1-3 cf. también en *Met.*, V-5 1015a26-33.

²⁴⁰ *An. pos.*, II-11, 4-9-10

pensamos, el mito como finalidad y conclusión es también el término medio, porque es una causa que al enlazar, produce; sin que por ello se pierda la libertad que le corresponde: "Lo imprevisible de la poesía auténtica, no se opone a su necesidad. Una cosa es que yo no pueda prever una ley y otra que la ley no exista. La coherencia interna de un poema es evidente cuando el poema está escrito: a medida que se escribe, su coherencia debe descubrirse a una con las palabras mismas que ella domina".²⁴¹

3. Contingencia de la conclusión

Conforme a lo que expresamos en el capítulo anterior, la realidad que se reproduce por el arte para su contemplación es probable: no de las cosas como son, sino como deben ser y este "deber ser" nos dice de las cosas que son *contingentes*. Se trata de lo que es posible y de entre estos "silogismos dialécticos o de lo opinable" el que corresponde a la poética tiene la propiedad de mover la razón al asentimiento a partir de los sentimientos o pasiones que provoca la representación de una cierta semejanza con lo real.²⁴² El hecho de que esta realidad no sea necesaria no exime de ningún modo a la conclusión de ser derivada de las premisas que le anteceden.

La conclusión o el fin de nuestro argumento poético debe tener el mismo carácter que tienen sus premisas, es decir que debe ser de lo contingente, que no tiene carácter de universalidad y necesidad y que, sin embargo y debido a la coherencia interna que posee nuestro razonamiento, se derive lógicamente de ellas como lo que puede o debe ser *que las cosas que suceden de esta manera (por mutua conexión) causan mayor maravilla que si sucedieran casualmente*.²⁴³

²⁴¹ IBÁÑEZ LANGLOIS, J. M., *La creación poética* p. 236-237.

²⁴²cf. TOMÁS DE AQUINO. *Proemio a los Analíticos posteriores*. 6.6 "En ocasiones sólo una estimación se inclina a una parte de la contradicción, a causa de alguna representación, a la manera como el hombre puede llegar a aborrecer un alimento porque se le presenta bajo la representación de una semejanza aborrecible. Y a esto se ordena la *Poética*, pues es propio del poeta inducir a alguien a algo virtuoso por medio de una representación decente".

²⁴³ *Poét.*, 9, 1452a3-5

Debemos tener en cuenta que, aunque con nombres particulares, las cosas que suceden en el arte, por ser sólo representaciones de lo posible tienen mayor universalidad —generalidad— que la historia, y este procedimiento es admitido lógicamente.²⁴⁴ *Puede demostrarse cada especie de conclusión de la manera que se ha dicho, pero es posible también obtener algunas de otra manera: las conclusiones universales pueden obtenerse hipotéticamente por la consideración de lo particular.*²⁴⁵

Esto no sólo es válido en los razonamientos científicos, sino también en los dialécticos: *Del mismo modo en el caso de los razonamientos necesarios y los admisibles: pues la investigación será la misma y el razonamiento será mediante los mismos términos colocados en el mismo orden tanto para el ser admisible como para el darse. Y en el caso de los admisibles hay que tomar también las cosas que, sin darse, es posible que se den, pues se ha demostrado que el razonamiento de ser admisible se forma también mediante esas cosas.*²⁴⁶ Si aplicamos esto a la poética de algún modo, la consideración de lo particular y posible se puede relacionar con el carácter o personaje que representa algo que es general. De este modo se puede tomar lo particular como un ejemplo para explicar lo universal.

Así es válida la aplicación de la acción representada en la poética, aun siendo una representación particular, porque puede extenderse a una realidad a manera de ejemplo: *El ejemplo difiere de la inducción en que ésta demuestra mediante todos los casos particulares que el extremo es atribuido al medio y no encadena el silogismo*

²⁴⁴ cf. Poét., 9, 1451b5-10 "Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular. Es general a qué tipo de hombres ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes".

²⁴⁵ An. prim., I-29, 45b21-25 ¿En qué sentido puede ser equiparable la hipótesis a la dialéctica? Ambas plantean una cuestión, la hipótesis para demostrar, la dialéctica para mostrar, ya convenciendo, ya emocionando. Si lo que hemos planteado sobre el hecho de que la conclusión es la revelación del mito, el procedimiento por hipótesis adquiere aquí un sentido especial (nuevamente la razón poética cambia el sentido natural del procedimiento para darle uno nuevo). Se plantea la posibilidad de que tales cosas sucedan y se deja actura la hipótesis con una necesidad hipotética, válida sólo en el caso de lo que planteamos. El resultado de nuestra hipótesis referida a la poética es el mito. Esa es nuestra conclusión. Por supuesto, se puede responder también que la hipótesis puede ser un medio metodológico aplicado con fines dialécticos, ya que jerárquicamente es mayor el grado ocupado por la dialéctica.

²⁴⁶ An. prim., I-29 45b25-35

*al otro extremo, mientras que el ejemplo lo hace y no demuestra mediante todos los casos particulares.*²⁴⁷

Quisiera en este punto hacer una distinción acerca de la contingencia de la conclusión poética. Hay que distinguir una conclusión *contingente y probable* de una conclusión *de lo contingente y probable*. No es lo mismo. En concreto, parece que la conclusión de la dialéctica es *de lo contingente y probable*. Pero también parece ser que la conclusión poética es *contingente y probable* por la "materialidad sensible y móvil" implícita en sus premisas. Como hemos dicho, el azar tiene una participación importante en la realización del arte: *de suerte que la materia, que admite otro modo además del que se da generalmente, será causa del accidente.*²⁴⁸

Cuando una obra está concluida decimos que sigue necesariamente a sus premisas, como del efecto sabemos que necesariamente siguió a una causa. Pero la obra pudo no haber concluido, por depender de la voluntad del artista y por la movilidad de la materia sensible que la conforma. De todas las acciones humanas, la que más en contacto está con lo corruptible y perecedero es el arte en este sentido, y por lo mismo la que más cercana se encuentra al ser *per accidens* o al poder ser de distinta manera, o no ser en absoluto, por no tener en sí mismo el principio de su existencia.

La conclusión en el discurso poético es también singular y necesaria en un cierto sentido: es sensible y mueve al sentimiento en la representación, en un cierto tiempo; además, los problemas que plantean son de algún modo universales, como ya se mencionaba al explicar la doble dimensión que da lugar al terror y la compasión, pero la respuesta que se da no puede tener validez científica porque depende de la libertad humana, la decisión del personaje ante la circunstancia trágica: *El principio de la acción, como causa eficiente, es la elección, y de la elección es el*

²⁴⁷ *An. prim.*, II-24, 69a 13-20. Y con esto volvemos al comentario anterior. El ejemplo funciona como una hipótesis.

²⁴⁸ *Met.*, IV-2, 1027a13

*apetito y el raciocinio en vista de un fin... esto también es propio del pensamiento productivo, porque todo el que hace algo lo hace en vista de algún fin, por más que el producto mismo no sea un fin absoluto, sino particular.*²⁴⁹

Esto se ve también en lo que se mostró sobre las figuras de predicación como metáforas y paradojas que dicen literalmente una realidad próxima pero por su carácter de analogía o de oposición son signo de otra realidad más profunda, la anuncian de un modo implícito pero evidente. Es más fácil que esta realidad anunciada sea mejor recibida por el “espectador” —que experimenta la metáfora o la paradoja, porque causa en él una impresión anímica— que si fuera expresada abiertamente, como una teoría. Esto no se debe a que la verdad no brille por sí misma, sino que, como la mayoría de las veces se trata de realidades humanas que son complejas, ésta puede ser la mejor manera de enunciarlas y transmitir las: *También hay que tomar lo que se sigue la mayoría de las veces y aquello de lo que eso se sigue: pues, de los problemas relativos a lo que se da la mayoría de las veces, también el razonamiento se forma a partir de proposiciones que versan, o todas o algunas, sobre lo que se da la mayoría de las veces.*²⁵⁰ De alguna manera la regularidad es una fuente de cierta autoridad para establecer algún grado de certeza, sobre todo cuando se trata de conflictos y cuestiones plausibles. Lo que “suele suceder” es aceptado por todos o por la mayoría y es criterio de validez admitido por Aristóteles en el razonamiento dialéctico.²⁵¹

Platón, maestro de nuestro filósofo, recurre constantemente a las alegorías y los mitos cuando la ciencia no puede ser clara en lo que enuncia. Muy a pesar del segundo gran filósofo ateniense, hay momentos en que la poesía, en su contexto subordinada a la filosofía, tiene que expresar lo que la razón humana no puede comprender en su totalidad. Con imágenes, Platón habla de lo más sublime que

²⁴⁹ *Et. Nic.*, VI-2, 1139a,25- b10

²⁵⁰ *An. prim.*, I-27, 43b33-36 Otra traducción dice del mismo pasaje: “Es preciso escoger igualmente los consiguientes y antecedentes más habituales; porque para las conclusiones que expresan lo más habitual, el silogismo se forma también de proposiciones que expresan lo más habitual, ya sean todos o solamente algunas de este género”. Aunque ésta redacción me parece más clara, he preferido utilizar la arriba expuesta para evita la confusión que puede generar el término “habitual” en este contexto.

²⁵¹ cf. *Tóp.*, I-1, 100b20-24

pertenece al mundo de las ideas. Esta influencia no pasa desapercibida para el que lee la frase aristotélica de la *Metafísica*: *Ir en busca de una explicación y admirarse, es reconocer que se ignora. Y así, puede decirse, que el amigo de la ciencia lo es en cierta manera de los mitos, porque el asunto de los mitos es lo maravilloso.*²⁵² Los mitos anuncian algo que de otra manera se ignora y desvelan a la realidad, no científicamente, aunque de un modo profundo. Ésta es la riqueza que tiene la conclusión poética en su campo de contingencia y verosimilitud²⁵³.

Además, la universalidad se expresa en estas figuras literarias por el método de la semejanza, que Aristóteles considera sumamente útil en la argumentación de hipótesis, de tal manera que lo que se concluye de un particular que tiene una semejanza, es aplicable de algún modo a toda realidad que comparta tal semejanza y es, por lo tanto, más general que la sola enunciación literal de la conclusión: *La indagación de las semejanzas es útil para los razonamientos por inducción, para los silogismos por hipótesis y para la exactitud de las definiciones que se hacen. Es útil para los razonamientos por inducción, porque por la inducción particular de los casos semejantes es como creemos poder inducir lo universal; porque sería muy difícil inducir, sino se conociesen las semejanzas. Es útil para formar silogismos por hipótesis, porque es probable que lo que es de tal manera en uno de los casos semejantes, sea también lo mismo respecto*

²⁵² *Met.* I,2 981b14-20

²⁵³ El tema de las diferencias en la concepción de "mito" en Platón y Aristóteles podría ser otra tesis completa. Ante la pregunta de cuál de los dos filósofos da más fuerza y valor al mito es necesario distinguir niveles. En breves ideas expresaré una opinión al respecto: tanto la disposición al mito como la aproximación real a él es, en ambos autores, completamente distinta. En primer lugar hay que recordar que Platón fue poeta antes de dedicarse a la filosofía, y -- muy a su pesar en ocasiones-- fue también poeta como filósofo. La verdad y la profundidad del mito en Platón es para él una experiencia propia pero metodológicamente insuficiente para el rigor filosófico; no obstante, no puede evitar recurrir al mito cuando el alcance de su procedimiento no dá más. Aristóteles siempre fue un científico. Hijo de médico y dedicado a la naturaleza, nunca mostró --hasta donde se sabe-- grandes aptitudes literarias. Ocupó frente al mito el puesto de admirador, no de generador. Por eso Aristóteles puede estudiar la naturaleza del mito con esa metodología esquemática y diseccionista, tan distinta a la conflictiva reflexión de su maestro sobre el tema. En suma, Platón hace mitos y Aristóteles no; a Platón los mitos no lo satisfacen y al Estagirita lo maravillan. No se puede, entonces, equiparar el valor del mito en ambos filósofos sin considerar estas y otras diferencias.

de todos los demás.²⁵⁴ El tema de la semejanza es primordial en poética, porque todas las imágenes que en ella se crean como recursos argumentativos tienen su fundamento en la semejanza y de ella depende su verosimilitud. En una conclusión poética, la semejanza lleva consigo algún contenido emocional, es decir que debe ser capaz de provocar algún tipo de placer o de sentimiento.²⁵⁵

Es de este modo como la conclusión da lugar, en el teatro —y en el arte en general—, a lo que llamamos empatía: por las semejanzas que existen en las acciones representadas por el personaje y las experiencias reales de los espectadores es posible la catarsis: *Y por esto precisamente se complacen en la contemplación de semejanzas, porque, mediante tal contemplación les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa, por ejemplo: éste es aquél.*²⁵⁶

Hay en lo que expresa la conclusión poética una información 'oculta' o velada, tácita, que se acepta por cierta convención y que no se dice, pero se manifiesta: *No hay necesidad de tratar de analizar los silogismos hipotéticos; porque no podría hacerse con los datos iniciales, puesto que concluyen no sólo por silogismo, sino sólo*

²⁵⁴ *Tóp.*, I -18, 108a 38- 108b15. Nuevamente equiparamos aquí el procedimiento de hipótesis y de inducción. Recordemos que la lógica aristotélica es también análoga y que su primer libro sobre el razonamiento: *Analíticos primeros* es un tratado genérico, que enuncia principios válidos para cualquiera de sus especies, de lo contrario podemos hacer de la lógica un análisis equivocado y reductivista.

²⁵⁵ Consideremos al respecto esta cita: *"Siempre que uno de los dos atributos contrarios se da necesariamente en el sujeto, por ejemplo, la salud o la enfermedad en el hombre, si tenemos numerosos argumentos para probar que uno se da o no se da en el sujeto, tendremos igualmente respecto del otro"*. *Tóp.*, II- 6 112a25. Por la semejanza y los recursos argumentativos, el espectador va descubriendo el mito y todas las acciones que contempla adquieren sentido. Por ejemplo: Tal vez lo que decide la acción de la tragedia, al menos en cuanto al carácter — virtud o vicio del personaje — o "estilo de decisión" que desencadena las acciones de la tragedia, es la *contrariedad*. El espectador se va dando cuenta de lo que sucede, más o menos de este modo: Si en la obra mostramos que Edipo es un hombre virtuoso, podremos admitir que puede tener vicio; si el hombre es capaz de virtud, lo es también de vicio. Aquí radica la posibilidad de la acción trágica. Esto hace creíble, verosímil, la tragedia. Esto nos hace temblar y compadecernos, porque todos los que son susceptibles de virtud lo son también de vicio, como quien es sujeto de lealtad lo es de traición. En la argumentación artística será indispensable mostrar lo uno para que sea posible, contrastante y capaz de conmoción lo otro. En música se enfrentarán los sonidos y los silencios, en pintura hay contrastes de luces y sombras, en escultura se desacan lo cóncavo y lo convexo, volúmenes. En literatura un personaje con una intención y otro con intención contraria, etcétera.

²⁵⁶ *Poét.*, 4, 1448b15 El texto en griego utiliza la palabra εἰκόν, que quiere decir la imagen, el símil. Es interesante ver que la palabra εἰκόν, que significa parecerse, ser semejante, se derive de ella, así como εἰκός que significa verosimilitud. Ver MEYER T., *Vocabulario fundamental y constructivo del griego*, UNAM, p.54

como resultado de una convención admitida por ambas partes.²⁵⁷ Hay una "convención" en lo hipotético del arte. No es algo demostrable, como no tiene caso, ni es dado a la ciencia apodíctica demostrar sus principios. Con todo, esta convención es indispensable en toda representación porque el espectador sabe que lo que contempla no es real por sí mismo ni verdadero, pero lo acepta como si fuera tal. Y el resultado o, dicho en términos aristotélicos, el fin (*telos*) que persigue la tragedia es la catarsis o purificación que produce el término medio entre ambos sentimientos artísticamente producidos, es decir, artificiales, no reales, pero con una intención formal dada y expresa.²⁵⁸ Porque el placer, para Aristóteles es cierto movimiento del alma y una vuelta total y sensible hacia el estado natural.²⁵⁹ Sin la convención, este movimiento no sería posible.

4. Catarsis y pathos

Si por su fin se distinguen todas las actividades racionales, hay un elemento teleológico en la *poiesis* que la distingue no sólo de la teoría y la *praxis*, sino también, dentro del orden mismo del hacer, la hace distinta de la técnica. Esta finalidad es llamada por Aristóteles *καθαρσις*, o purgación de afecciones.

Sin dejar de ser una operación racional en algún grado como hemos manifestado a lo largo de esta tesis, el razonamiento poético se dirige a la afectividad humana. Esto, contrario a lo que un pensamiento racionalista y univocista pueda pensar, no hace a la *poiesis* menos valiosa entre los razonamientos, sólo la distingue particularmente. Platón, al saber cómo influyen los artistas en las pasiones de los hombres decide expulsarlos de su República²⁶⁰ o al menos ordenarlos para que eduquen conforme a la virtud que el Estado requiere.²⁶¹ Aristóteles tiene ante el efecto del arte en las pasiones una teoría muy

²⁵⁷ *An. prim.*, I-44, 50a 16-18

²⁵⁸ cf. GARCÍA BACCA, *Introducción a la Poética de Aristóteles*. Ed. Mexicanos Unidos. p.47

²⁵⁹ *Ret. I*, 11 1369b34

²⁶⁰ PLATÓN, *La república III*, 389a

²⁶¹ PLATÓN, *Leyes VII*, 802de.

distinta: *Puesto que aprender es agradable y admirar también, es preciso también que sean agradables cosas tales como lo imitativo; así la pintura y la estatuaria y la poesía y todo lo que está bien imitado aun cuando lo imitado no sea placentero, pues no es el goce sobre ello mismo, sino que hay un razonamiento de que esto es aquello, de manera que resulte que se aprende algo. Y son agradables las peripecias y haberse salvado por poco de los peligros, pues todas estas cosas son admirables.*²⁶² En este texto de la *Retórica*, Aristóteles establece la condición que tiene el placer en la representación artística. Además, recurre nuevamente al “razonamiento de esto es aquello” del que habla en el cuarto capítulo de la *Poética*, por el cual se aprende algo. Debemos añadir entonces a la finalidad de la conclusión la de un cierto aprendizaje racional que va acompañado de un placer.

El problema de la catarsis es sumamente interesante y también polémico. No podemos extender nuestra investigación hacia este tema, por ser propio de un estudio psicológico más que lógico, y sugerir por lo mismo un trabajo posterior. Por ello tomaremos únicamente algunas opiniones al respecto para poderlas relacionar con el carácter conclusivo de la misma y poder así proseguir con el estudio. Dice Raymond Bayer al respecto de la catarsis: “La verdadera finalidad de la tragedia es la catarsis que posee dos sentidos posibles. Consiste sea en desembarazarnos de tales pasiones, lo cual concordaría con bastante precisión con el sentido platónico; o bien se puede tratar de la auténtica purificación en sentido que tiene este concepto entre los neoplatónicos. No se persigue un efecto ético ni un efecto práctico, sino un *efecto de entusiasmo*. Este entusiasmo se justifica: toda emoción que brota violentamente en algunos hombres **se encuentra en todos los seres humanos**; lo que distingue a unos de otros es el grado de pasiones. Ciertos hombres particularmente sensibles a este entusiasmo se purifican por la música, que tiene una *virtud apaciguadora*. Estas pasiones no desaparecen, sino que vuelven a ocupar el lugar que les corresponde. Lo que se desvanece es la demasia

²⁶² *Ret.*, I, 11 1371b 5-12

y el exceso. En vez de llorar por cualquier cosas nimia, únicamente se siente piedad por lo que la amerita".²⁶³

Bayer hace unas interesantes observaciones al problema de la catarsis. En primer lugar, la catarsis es fin de la poética, en segundo lugar, se refiere a esas pasiones que se encuentran en todos los seres humanos; además, lo que la catarsis logra no es eliminar las pasiones, porque dividiría así al hombre, sino que tiene como meta *dominar* las pasiones, en el sentido de encontrarles su justa medida; esto se aproxima más al concepto de virtud de Aristóteles: *No hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y el temor, es claro que esto hay que introducirlo a los hechos.*²⁶⁴ Sin embargo, lo que aquí más nos interesa es la estructura argumentativa que permite que la catarsis sea posible. Decíamos unas líneas atrás que una finalidad del arte era la de aprender algo de algo y que este aprendizaje fuera placentero: es la semejanza la que permite que esto suceda. Veremos cómo es posible, intentaremos aproximar una respuesta a la pregunta sobre la intervención que tiene la lógica en el modo como se logra la catarsis.

*"La imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión; y esas situaciones se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado y unas a causa de otras".*²⁶⁵ Hay que recordar que un silogismo no puede concluir nada que no se encuentre en las premisas que le dan origen, de tal modo que aquello que conmueve se encuentra involucrado desde el principio mismo de la argumentación: *puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y el temor, es claro que esto hay que introducirlo a los hechos.*²⁶⁶ Esto sucede porque, como dijimos, el silogismo poético es un tipo de generación del cual aparece una forma diferente,²⁶⁷ distinta de los elementos que le preexisten, que son sus premisas.²⁶⁸

²⁶³ BAYER, R., *Historia de la estética*. FCE, p.54

²⁶⁴ *Poét.*, 14, 1453b10-14

²⁶⁵ *Poét.*, 9, 1452a1-4

²⁶⁶ *Poét.*, 14, 1453b12-14

²⁶⁷ Aunque en este lugar es imposible abordar el tema de la generación por no ceñirse al tema que nos ocupa, es nuestra intención estudiarlo más adelante, sobre todo en lo que respecta al

Ya que la acción poética debe ser completa, Esta acción debe concluir la dirección de las *fuerzas psíquicas* que entran en juego desde el comienzo.²⁶⁹ Aunque sin agotarse en ello de ningún modo, también en esto participa la lógica racional, como dijimos, en la semejanza.

En efecto, lo que conmueve al espectador es que el personaje —de cuyo carácter universal hemos hablado antes— es semejante a él mismo y puede identificarse, de alguna manera, con él. Es preciso que el personaje no sea inocente ni enteramente culpable: un ser semejante a lo que todos somos y con el cual podemos simpatizar.²⁷⁰ Al respecto dice: *En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar: la primera y principal, que sean buenos... lo segundo, que sea apropiado, pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible. Lo tercero es la semejanza; esto, en efecto no es lo mismo que hacer el carácter bueno o apropiado, como se ha dicho. Lo cuarto, la consecuencia; pues aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo ser consecuentemente inconsecuente.*²⁷¹ Estos cuatro características de los personajes tienen una razón de ser que les da sentido, la verosimilitud: *También en los*

planteamiento de la generación en *Metafísica* VII. Consignemos aquí dos citas que refieren a lo que enunciamos arriba: "A partir del arte se generan todas aquellas cosas cuya especie está en el alma (y llamo especie a la esencia de cada una y a la sustancia primera); pues también los contrarios tienen en cierto modo la misma especie, ya que la sustancia de la privación es la sustancia opuesta, como la salud lo es de la enfermedad, puesto que la enfermedad es la ausencia de aquella y la salud es el concepto que está en el alma y la ciencia". 1032b1-5 Llama la atención para nuestro estudio que la especie esté en el alma, pues me parece que tal especie en el arte es la manifestación del mito; además, debo marcar de manera muy especial que **los contrarios tienen en cierto modo la misma especie**: este principio se manifiesta en el "conflicto", en la cuestión dialéctica de la que hablamos en el capítulo anterior.

Respecto a lo que dijimos arriba, también hay que retomar también las siguientes palabras: "Está claro, por consiguiente, que la especie, o como haya que llamar a la forma que se manifiesta en lo sensible, no se genera, ni hay generación de ella, como tampoco la esencia". 1033b5-8

²⁶⁸ "La generación es imposible si no preexiste algo..." *Mét.*, VII-7, 1032b31-33 Cabe aclarar que lo que preexiste es la materia, no la forma. Y respecto a lo que dice de la materia, habla también del enunciado.

²⁶⁹ cf. BAYER, R., *Historia de...* p.52 Si relacionamos esto con lo que dijimos anteriormente, las emociones son materia preexistente de la generación y, por lo tanto, del enunciado. La forma que resulta en la conclusión es completamente nueva pero en esas mismas emociones.

²⁷⁰ BAYER, R., *Historia de...* p.54 cf. también *Poét.*, 15, 1454a15-35

²⁷¹ *Poét.*, 15, 1454a15-27

*caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca otra.*²⁷²

Por la verosimilitud, la semejanza involucra también al espectador haciendo de toda la obra, a sus ojos, una sola y gran metáfora en la que él mismo se ve implicado de alguna manera: *Así, cualquiera que sea el semejante de que podamos hablar, sentiremos desde luego como principio incontestable, que lo que para este caso semejante valga, valdrá igualmente para el caso que se discute. Entonces, una vez que hayamos probado ese mismo caso que sabemos, habremos demostrado también, conforme a nuestra hipótesis, el caso que se discute.*²⁷³ El procedimiento de concluir de lo posible y de lo semejante es válido en la lógica aristotélica, y por esta validez, en el contexto del Estagirita, la semejanza funciona como aprendizaje y puede conmover a un espectador que participe de este procedimiento, del decir “esto es aquello” y que se sepa, además, el posible protagonista de una historia parecida.

Es por esta razón que los caracteres deben retratarse mejores de lo que son: modélicos: *Así también el poeta, al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes: un modelo de dureza es Aquiles cual lo presentaron Agatón y Homero.*²⁷⁴ El carácter modélico permite funcionar la “empatía” en el arte: por las semejanzas que existen entre la obra artística, las acciones y los personajes — con los espectadores, sus acciones y caracteres, es posible la catarsis, pues al contemplar esta semejanza aprenden algo de sí mismos, experimentan sentimientos y de alguna manera se liberan de ellos por medio de los propios personajes. Por esta misma razón, es posible representar cosas desagradables: *Cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar en representaciones y tanto más cuanto más exactas sean.*²⁷⁵

²⁷² *Poét.*, 15, 1454a 33-35

²⁷³ *Tóp.*, 1-18, 108b 15-18

²⁷⁴ *Poét.*, 15, 1454b11-15

²⁷⁵ *Poét.*, 1448b 10-12

A partir de Aristóteles, teóricos dramáticos y otros estudiosos de la *Poética* han expuesto que el personaje se despoja de la individualidad y representa significativamente a un ser "universal" particularizado en un nombre y unas circunstancias ficticias²⁷⁶. En esta artificialidad es posible la catarsis. Dice García Bacca: "La semejanza en realidad constituye el fundamento real del afecto ínfimo o extremo inferior, que es el de la conmiseración; mientras que nuestra inferioridad frente a Dios y las potencias mágicas o sobrenaturales hace de fundamento del otro afecto extremo: el de terror por lo tremebundo. Y entre dioses y ser natural, extremos en el orden del ser, está colocada la realidad humana. y de esta su colocación intermedia surgen los afectos: unos hacia los extremos en cuanto tales y otros que, por técnicas convenientes, tenderán a mantenernos alejados de tales extremos para así asegurarnos un dominio sin peligros para nuestra realidad".²⁷⁷

Como dijimos, la verosimilitud presenta aquí su función última y primordial. Para el espectador debe ser suficientemente creíble que lo que presencia en la representación es posible que suceda, de alguna manera, en su propia vida y eso es lo que le conmueve: *La trama debe estar constituida de tal modo que, aun sin ver los acontecimientos, el que oiga su desarrollo se horrorice y se compadezca.*²⁷⁸ Ahora bien, como dice este texto, la catarsis depende de la trama en cuanto acción, son los acontecimientos y su manera de realizarse activamente los que mueven al alma. Por esto a las peripecias y reconocimientos, además del lance patético, otorga Aristóteles un peso considerable del efecto tanto de verosimilitud como de afección de las pasiones. Ellas son las que deleitan al espectador de manera particular, al cambiar a fortuna y el curso de las acciones, inesperada, pero creíblemente: *Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución, poniéndolas ante los ojos lo más vivamente posible; (...)Y en lo posible, perfeccionándolas*

²⁷⁶ Un ejemplo de este fenómeno muy próximo a nuestra cultura televisiva se encuentra en los dibujos animados. Las imágenes de los personajes suelen ser sencillas y simples, sobre todo las de origen japonés. Es por eso que los niños se identifican con los personajes rápidamente. Es más fácil compararse con un héroe de caricatura que con un actor porque las características del primero son más "generales", en tanto que el actor tiene determinaciones físicas especiales e irrepetibles.

²⁷⁷ GARCÍA BACCA, *Introducción a la Poética* p.48

²⁷⁸ *Poét.*, 14, 1453b 3-7

*también con las actitudes; pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado.*²⁷⁹ Además, el reconocimiento es para Aristóteles el más fino elemento de la tragedia si se lleva a cabo correctamente, porque en él, el personaje adquiere conciencia de su lugar en el cosmos y de las consecuencias de sus acciones, y del mismo modo lo experimenta el espectador.²⁸⁰

Como puede verse, el efecto psicológico que ocurre en el espectador de la representación poética descansa en gran parte en la solidez y coherencia lógica intrínseca a la misma, tanto como de la emotividad que produzca la escena, de tal modo que si hay inverosimilitud, ya sea por la técnica, ya por la ejecución o por error de la trama misma, la obra fracasa. Por eso el arte que fracasa, en Aristóteles, es hábito productivo con razón falsa: porque por un error argumentativo no cumple su objetivo, que es conmover, y por lo tanto no se alcanza su fin.

²⁷⁹ *Poét.*, 17, 1455a 22-24 y 30-35

²⁸⁰ cf. *Poét.*, 11, 1452a22-1452b13

CAPÍTULO QUINTO

VEROSIMILITUD: CORRECCIÓN Y COHERENCIA

En esta investigación hemos estudiado los elementos argumentativos que se encuentran presentes en un "silogismo poético". Hemos analizado tanto sus características formales como materiales y particularmente su conclusión. Antes de concluir, dedicaremos un espacio al conjunto del silogismo: tanto lo formal como lo material unidos en vista de un fin. Se trata de estudiar si es posible la perfección en la argumentación poética, y, si es así, de ver cómo es posible ésta.

Para ello analizaremos con cuidado el capítulo 25 de la *Poética*, que Aristóteles dedica a los problemas que se pueden presentar en la realización del arte y de las críticas que se le pueden hacer, sobre todo, por su procedimiento. Llama la atención ver que, el filósofo que desarrolla en su lógica una *teoría del error*, tanto en algunos capítulos de su libro *Analíticos posteriores*, como en las *Refutaciones sofísticas*, dedique también un capítulo de su *Poética* para desarrollar una especie de teoría del error en la argumentación poética.

Comencemos, pues, por ver si es posible hablar de una corrección o de una perfección en el silogismo poético. Por su relación con la contingencia y su cercanía con la materia sensible, o por su carácter de libertad, podría pensarse que no se puede exigir ninguna clase de perfección; es más, se tiende en nuestro tiempo a dejar el arte en manos de la anarquía. Ahora bien, es cierto que al arte no se le exige el grado de perfección y exactitud que se pide en la ciencia, porque sus leyes, como dijimos en el capítulo anterior, se producen con la obra misma, pero ello no obsta para que *tenga una particular legalidad*, que depende de lo que hemos llamado verosimilitud.

Aristóteles mismo considera que hay buenas y malas obras de arte, y que hay buenos y malos poetas: *La sabiduría en las artes la atribuimos a los más consumados*

en cada arte, llamando, por ejemplo a Fidias un sabio escultor y a Policeto un sabio estatuario, no significando aquí otra cosa por sabiduría que la excelencia artística.²⁸¹

1. Elementos de la imitación:

Hay una doble vertiente sobre la cual puede haber error en el arte. "Si la finalidad en la *poiesis* es extrínseca, cabe una buena *techne* junto con una *poiesis* defectuosa, mientras que en la *praxis* (finalidad intrínseca) tal disociación es irrealizable. El artista, si quiere, puede no hacer uso de su arte, o usarlo mal, sin que por ello sea menos perfecta la virtud del arte que reside en él. Según la célebre afirmación de la *Ética a Nicómaco*: 'en el arte es preferible quien yerra voluntariamente'^{282, 283} Esto quiere decir que puede haber error en el arte por defecto o intención del artista, y que si esto último sucede, puede no ser tan erróneo como parece.²⁸⁴ Si la verosimilitud acoge ese "error" dentro del orden que ha sido establecido por el artista, éste adquiere un nuevo sentido y queda integrado en la totalidad de la obra artística. La razón es capaz de dar este sentido a lo accidental, como dijimos en el capítulo cuarto.²⁸⁵

Al respecto, Aristóteles distingue, al principio del capítulo 25, los objetos y los modos de imitación: *Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues, o bien representará las cosas como eran como son, o bien como se dice o se cree que son, o bien, como deben ser. Y estas cosas se expresan con una elocución que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; éstas, en efecto, se las permitimos a los poetas.*²⁸⁶ A continuación presentaré un esquema de este

²⁸¹ *Et. Nic.*, IV-7, 1141a 7-10. Hay que aclarar que se trata de Sabiduría en un sólo sentido. El artista es el que *sabe hacer* y el que conoce la causa de su hacer cuando produce. Mientras mejor y más excelente es la obra, mayor es su sabiduría.

²⁸² *Et. Nic.*, IV-6, 1140b 22-23

²⁸³ LABRADA, M.A., *La racionalidad en la creación artística*, p. 51

²⁸⁴ Y si no, pregúntesele al autor del *Guernica* si su pintura es un error.

²⁸⁵ cf. *An. Pos.*, II-11, 95a1-10

²⁸⁶ *Poét.*, 25, 1460b 8-13

mismo texto, para poder explicar de un modo más gráfico las clasificaciones que en él se hacen:

El poeta es imitador,

1. Imitará siempre de una de las tres maneras posibles;

- a. Representará las cosas como eran o son,
- b. Como se dice o se cree que son,
- c. Como deben ser.

2. Y estas cosas se expresan con una elocución

- a. Incluye la palabra extraña,
- b. La metáfora,
- c. Alteraciones del lenguaje;

*Éstas, en efecto, se las permitimos a los poetas.

Vemos una primera distinción que es para nuestros fines muy importante: la que existe entre las cosas que se imitan y el modo en que se expresan. Podemos extraer de ellas una distinción entre la materia: lo que se imita, y la forma: el modo en que se expresan. La verosimilitud depende tanto de la corrección formal del silogismo como de la coherencia de su contenido, pero hay en ellas una gran libertad: en la materia puede el poeta decir las cosas como son o como fueron, que correspondería a un arte realista (pudiendo llegar incluso al naturalismo), también se puede representar las cosas como se dice o se cree que son, y esto nos coloca en el vastísimo mundo de la interpretación personal, de la lírica, todos los puntos de vista posibles respecto de un sólo hecho, etc., y por último, de las cosas como deben ser, que es una representación mucho más idealista.²⁸⁷ Y esto sólo por ejemplificar que al constreñir Aristóteles a tres las cosas para representar, en realidad les deja abierto el campo de todo lo que es posible: lo que es, lo que fue, lo que podría ser, lo que se quisiera que fuera y lo que debería ser.

²⁸⁷ Yo ubicaría aquí la literatura fantástica, pero eso es otra cuestión.

Aristóteles advierte que no es igual la corrección de la política de la poética.²⁸⁸ A pesar de que ambas dependen de la libertad y la contingencia, la finalidad de cada una es completamente distinta y también se distinguen en su proceder. Recordemos la cita del texto de Labrada: “Si la finalidad en la *poiesis* es extrínseca, cabe una buena *techne* junto con una *poiesis* defectuosa, mientras que en la *praxis* (finalidad intrínseca) tal disociación es irrealizable”.²⁸⁹ Sobre esto habla también el Estagirita en la *Ética* al referirse a la prudencia, que es la virtud política: ... *son de distinto género el obrar y el hacer. Y lo son porque, en tanto que el hacer tiene otro fin distinto de la misma operación, el obrar no lo tiene, ya que la misma buena acción es su fin.*²⁹⁰

2. Tipos de error por la naturaleza de la *poiesis*

Ya en la poética, el error de que ésta es susceptible es de dos clases: uno consustancial a ella y otro accidental. El primer caso se da cuando la imitación (que es la naturaleza de la *poiesis*) fracasa por la impotencia del artista: *La inhabilidad artística es un hábito productivo acompañado de razón falsa.*²⁹¹ El segundo caso se da por varias razones: si la elección no ha sido buena, si el error se refiere a un arte particular o si se ha introducido en el arte alguna clase de imposibles.²⁹² El esquema de este pasaje puede quedar del siguiente modo:

En cuanto a la poética misma, su error puede ser de dos clases:

1. Uno consustancial a ella
 - a. Si eligió bien su objeto, pero fracasó en la imitación a causa de su impotencia el error es suyo
2. Otro por accidente.

²⁸⁸ *Poét.*, 25, 1460b 13-14. A esto comenta García Yebra: “Argumento contra Platón, que había insistido en la necesidad de corrección en la poesía (cf. República X 601d-e). Platón pensaba que se debía aplicar a la poesía el mismo criterio que a la política.

²⁸⁹ LABRADA, M.A., *La racionalidad en la creación artística*, p. 51

²⁹⁰ *Et. Nic.*, VI, 5 1140b 7

²⁹¹ *Et. Nic.*, VI, 5 1140ba 20

²⁹² *Poét.*, 25, 1460b 15-21

- a. Si la elección no ha sido buena,
ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas.
- b. Si el error se refiere a un arte particular,
por ejemplo la medicina o a otro arte.
- c. Si se ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles.

En la nota que explica este pasaje, García Yebra dice: "Platón censuraba a Homero porque, desconociendo la medicina, la estrategia, la política, etc., aparentaba en sus cantos conocer todas estas artes.²⁹³ Aristóteles replica distinguiendo dos clases de errores en la poética, uno consustancial a ella, que se da cuando el poeta *imita mal* el objeto elegido; otro, puramente accidental, cuando el poeta *imita bien* su objeto, pero le atribuye algo que no tiene... La poesía esencialmente no es otra cosa que una imitación, y así no puede recaer sobre ella otra cosa que el haber imitado mal. La elección de los objetos no le toca en rigor, ni tampoco la ignorancia personal del poeta. Puede hacerse juicio de la poesía por la pintura, pues en ésta hay dos clases de defectos: pintar mal a una cierva es un defecto contra el arte, un defecto del pintor como pintor; pintarla bien, pero con cuernos, no teniéndolos la cierva, es defecto del mismo hombre, pero no como pintor".²⁹⁴ Reproducimos el comentario del traductor porque nos parece que puede explicar con mejor claridad lo que queremos decir al respecto de este punto: hay errores en la misma naturaleza del arte y errores en cosas accidentales, pero que le atañen.

Sobre la censura a que estos errores se someten, habla Aristóteles en la siguiente parte de su capítulo. Y se dedica en primer lugar a las censuras que se hacen a lo que se refiere al arte mismo.

Las que se refieren al arte mismo.

- 1. Se han introducido en el poema cosas imposibles
 - a. Se ha cometido un error

²⁹³ cf. PLATÓN, *República* X 599-600

²⁹⁴ GARCÍA YEBRA, nota 357 p. 326

* Pero está bien si alcanza el fin propio del arte
(pues el fin ya se ha indicado),
si de este modo hace que impresiona más esto
mismo u otra parte.

Un ejemplo es la persecución de Héctor.

* Pero, si el fin podía conseguirse también mejor o no peor
de acuerdo con el arte relativo a estas cosas,
el error no es aceptable,

Si es posible, no se debe errar en absoluto.

De este texto llaman la atención dos cosas: en primer lugar, que sea admisible el error en ciertos casos, en segundo lugar, que lo que lo hace admisible sea precisamente que, a pesar o incluso por éste mismo, se consiga conmover al espectador. El ejemplo de la persecución de Héctor es explicado por García Yebra, y consiste en varias cosas inverosímiles o imposibles en un pasaje, entre las cuales se encuentra el que uno haya cruzado la puerta de Troya sin que nadie le abriera.²⁹⁵ Ambas cuestiones son muestra de la flexibilidad que hay en la argumentación poética. Adelantemos a decir que en este capítulo Aristóteles salva más errores de la censura de los que condena, sobre todo por esta cercanía del arte con el *per accidens*. Ello no quiere decir que todo error se disculpe, y mucho menos, que no hay lugar en el arte para la excelencia, pero hay que distinguir: aquello que al sentido común (en sentido lato) se presenta como error, en el nuevo orden instaurado por el autor en su proceso creativo y no es error propiamente hablando y sin embargo, pudiendo ser algo perfectamente aceptado normalmente, puede haber un elemento que en el orden poético sea un error; curioso es ver que precisamente contra estos errores es contra los que advierte con más energía el autor de la *Poética*.

El artista puede, pues, cometer errores en la representación por inhabilidad en su propio hábito artístico o por accidente, pudiendo ser éste voluntario. Tal es el caso de aquél que presenta las cosas, no como son verdaderamente, sino como

²⁹⁵ cf. GARCÍA YEBRA, nota 343 e *Iliada* XXII 136-137

deben ser o como quisiera que fueran. Ahora bien, para que sea aceptable que se presenten las cosas mejores de lo que son en la realidad, tiene que tratarse de realidades que pueden ser mejores de lo que son, o puede abstraerse sólo un elemento de la realidad y darle nuevas proporciones, que es lo que suele suceder con los caracteres dramáticos.²⁹⁶ El texto relativo a lo que aquí se expone puede presentarse del siguiente modo:

¿De cuál de las dos clases es el error, de los relativos al arte o de los relativos a otra cosa accidental?

Pues yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos que el que la pinta sin ningún parecido.

1. Si se censura que no se ha representado cosas verdaderas,

a. Quizá las ha representado como deben ser,

* Sófocles decía que él presentaba los hombres como deben ser y

* Eurípides como son,

así se debe solucionar el problema.

b. Si de ninguna de las dos maneras,

* Puede aún contestarse que así se dice,

por ejemplo las cosas relativas a los dioses; pues quizá

no se representan mejor ni de acuerdo con la verdad,

* Sino como le pareció a Jenófanes:

pero así eran, por ejemplo, lo relativo a las armas.

Tenían las lanzas enhiestas sobre el ragatón, pues así los usaban entonces como todavía hoy los ilirios.

2. Para ver si esta bien o no lo que uno ha dicho o hecho, no sólo

a. Se ha de atender a lo dicho o hecho,

mirando si es elevado o ruin,

b. También *al que lo hace o dice*,

a quien, cuando como por que motivo,

²⁹⁶ En efecto, del carácter importa, para la tragedia, una virtud y un vicio en proporciones trágicas, excelentes, para que entre ellos tenga que elegir el carácter en el momento decisivo, en la situación llamada trágica. cf. *Poét.*, 6, 1450b8-13 "Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evita el que habla". Esto mismo lo comenta García Bacca del siguiente modo: "προαιρεσις ὅποια, προαιρεσις es un término técnico en las *Éticas* de Aristóteles para designar no tan sólo voluntad sino adopción reflexiva de un conjunto de medios ordenados a un fin. Y cuando el fin es constante produce un estilo de respuestas activas y pasivas que dan carácter; una segunda, artificial o artística naturaleza." (GARCÍA BACCA. Nota 63, p. 190)

por ejemplo, si para conseguir mayor bien o para evitar un mal mayor.²⁹⁷

De lo que clasificamos aquí con el número uno diremos que se desarrolla lo que se ha dicho al principio del capítulo 25. No sólo se representan las cosas como son, sino como deben ser o como se dice o le parece a alguien en particular, en este caso a Jenófanes. Todo esto es válido en el arte, y puede ser defendido ante la censura. ¿Por qué? Porque no van en contra de la naturaleza de la poesía, sino que surgen de ella misma, y son susceptibles de verosimilitud porque son realidades posibles.

En el número dos se trata de la otra parte de la primera división: lo accidental que también afecta al arte y ello es, no sólo la acción representada, sino la manera de hacerlo, el motivo, a quién se dirige la acción o la palabra, en fin, todos estos elementos dependen de lo representado y deben tener con ello unidad, coherencia. El error en estos aspectos no es, tal vez, tan grave como en lo anterior, pero afecta la unidad de la obra y, por lo tanto, su verosimilitud. Son, sin embargo, los detalles que pueden disculparse si con ello se logra el fin de la obra o no lo estorba, este fin es, como sabemos, la catarsis.

3. Problemas de elocución

Respecto a la elocución, Aristóteles detecta posibles dificultades argumentativas y de representación tanto por el uso de la *palabra extraña*, la metáfora, el acento, la anfibología, la costumbre del lenguaje. Debemos recordar lo que se entiende en el contexto de la *Poética* como "elocución": λειξις. Es la composición misma de los versos, y se compone de elemento, sílaba, conjunción, nombre, verbo, artículo, caso y enunciación.²⁹⁸ De esto tuvimos ya la oportunidad de hablar en el segundo capítulo de esta investigación, sobre lo referente a lo que hemos llamado "premisas del razonamiento artístico".

²⁹⁷ *Poét.*, 25, 1460b30-1461a9

²⁹⁸ *cf. Poét.*, 1449b34-35 y 1456b20-1457a30

Aristóteles llena este pasaje de ejemplos en los cuales puede haber confusión por el mal uso de estos recursos. Ya en el capítulo 22 hace una advertencia sobre ellos cuando dice: *El uso en cierto modo ostentoso de este modo de expresarse es ridículo y la mesura es necesaria en todas las partes de la elocución; quien use metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo.*²⁹⁹ García Yebra hace un interesante comentario a esta advertencia: “La metáfora, si no se descubre fácilmente la relación entre los términos metafórico y metaforizado, se torna enigmática, ininteligible. Quien lea por primera vez y sin contexto los versos de García Lorca:

*En la redonda
encrucijada
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.*

se hallará frente a un verdadero enigma. Sólo cuando descubra que el poeta está hablando de la guitarra comprenderá que la redonda encrucijada es el orificio circular que se abre en la caja, y las seis doncellas, las cuerdas que vibran al ser pulsadas”.³⁰⁰

Además, puede ser que un vocablo parezca significar algo contradictorio. Para saber si esto es realmente censurable o no, Aristóteles propone aclarar cuántos sentidos tiene esta palabra en el pasaje considerado: *Es preciso también, cuando un vocablo parezca significar algo contradictorio, examinar cuántos sentidos puede tener en el pasaje considerado; por ejemplo, lo de ‘en ésta, pues, se detuvo la bronceína lanza’, de cuántas maneras es posible que se haya detenido ésta, de tal modo, o como mejor pueda suponerse; al contrario de lo que, según Glaucón, hacen algunos que irracionalmente presuponen algo y, después de haber fallado en contra, razonan ellos y censuran al poeta*

²⁹⁹ *Poét.*, 22, 1458b11-15

³⁰⁰ GARCÍA YEBRA, *Poética* (nota 316)

como si hubiera dicho lo que creen que ha dicho, si contradice a su propia opinión.³⁰¹ Llama la atención esta recomendación que parece pertenecer a una teoría de la hermenéutica y la interpretación. Alerta Aristóteles a los que censuran una contradicción donde el pasaje es oscuro, es más fácil que el crítico se equivoque en su apreciación a que el error lo haya cometido el poeta, si éste es hábil y su texto tiene unidad y coherencia. Recomienda, pues, que se haga el intento de entender lo que se está diciendo.

Éste es un buen lugar para recordar uno de los efectos argumentativos que surgen en la elocución, quizá uno de los más poéticos e interesantes: el enigma.

*La esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables. Ahora bien, según la composición de los vocablos no es posible hacer esto, pero sí lo es por la metáfora; por ejemplo: 'Vi a un hombre que había soldado con fuego bronce sobre un hombre' y otros semejantes.*³⁰² Es también lo que llamamos paradoja, y es, como digo, uno de los recursos más poéticos y a la vez más argumentativos que hay. La paradoja es definida en gramática como una figura lógica que reúne ideas al parecer contradictorias para poner más de relieve la profundidad del pensamiento.³⁰³ "Vivo sin vivir en mí, y tan alta vida espero, que muero, porque no muero". Este texto, atribuido a Teresa de Ávila, es quizá un ejemplo más claro de lo que queremos decir aquí.³⁰⁴ La paradoja anula de algún modo el significado de las palabras para que surja el sentido. Se disfraza la verdad profunda, que no es expresable de ningún modo por la sola palabra, con una contradicción que puede calificarse de sutil, pero el pensamiento es capaz de comprender, si no la totalidad de lo que se encuentra en el fondo de la paradoja, sí el anuncio de esa realidad

³⁰¹ *Poét.*, 25, 1461a31-b3

³⁰² *Poét.*, 22, 1458a26-30. Aclara el enigma García Yebra en su nota 318: "Aristóteles explica este renombrado enigma en *Retórica* III 2, 1405b1 ss. Se trata de la aplicación de una ventosa, campana o vaso en cuyo interior se enrarece el aire calentándolo en el momento de aplicarla a una parte del cuerpo para producir una revulsión. En la antigüedad solían ser de bronce. La metáfora productora del enigma está en el uso del verbo *κολλωω*, soldar, que sin embargo llegó a usarse más tarde como término técnico en medicina.

³⁰³ cf. REY, J., *Preceptiva literaria* p. 35

³⁰⁴ De hecho, puede decirse la literatura mística tiende a hacer uso de estos recursos porque en su diálogo con Dios, la mística es filosófica y poética.

profunda. En este caso la contradicción, que la razón en su orden lógico natural considera como imposible, adquiere una función positiva y creativa, y tiene un nuevo sentido, que es propiamente lo que sucede en el arte.³⁰⁵

Este mismo tema es retomado algunas líneas más adelante y repite el consejo de considerar en qué sentido se dijo la contradicción, de donde se echa de ver la importancia que tiene para Aristóteles la claridad en los términos, aunque debería decirse también que esa claridad debe ser manifiesta, de algún modo para el espectador.³⁰⁶ *Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones.*³⁰⁷

³⁰⁵ Pienso que esa profunda realidad que anima la argumentación es el fundamento y principio de la verosimilitud en la *poiesis*, por la cual hay unidad y coherencia en sus elementos, que ella misma estructura las acciones que en ella se representan, porque les da vida, y es como tal, el sentido metafísico que he querido dar de *μυθος*. Este es el fundamento que se encuentra detrás de esta investigación y hacia lo que quiero dirigir mis próximos trabajos.

³⁰⁶ cf. *Poét.*, 25, 1461b15-18

³⁰⁷ *Poét.*, 17, 1455a23-26. Este concepto de *claridad*, tan breve, pero agudamente expuesto por Aristóteles fue una de las pautas de la riquísima estética escolástica. La claridad es, junto con la integridad y la proporción, un atributo ontológico de la belleza.

Santo Tomás de Aquino decía que lo bello es lo que agrada a la vista, *id quod visum placet*, pero entendía con ello no sólo el sentido externo, sino también el conocimiento intuitivo. Dice Maritain al respecto que *"la belleza connatural al hombre es la que viene a deleitar la inteligencia por los sentidos y por la intuición de estos"*. Ahora bien, para que esa intuición capte la belleza de las cosas es necesaria una propiedad que se dirige al intelecto, llamada claridad, *claritas*. Parece que el carácter esencial de la belleza, es un cierto resplandor, un brillo o claridad como de luz, porque la luz embellece. Pero se trata, para los escolásticos, de un resplandor de inteligibilidad, que se dirige a la razón. *Splendor veri*, decían los platónicos; *splendor ordinis*, decía San Agustín, añadiendo que *"la unidad es la forma de toda belleza"*; *splendor formae*, decía Santo Tomás: la forma es el principio que hace la perfección de todo lo que es, acaba las cosas en su esencia y en sus cualidades, y es ante todo principio propio de inteligibilidad, la claridad propia de la cosa. Así considerada, la forma es como el secreto ontológico que las cosas llevan en sí y si la claridad es de algún modo la forma, significa que las cualidades del objeto deben ser apercibidas por nuestra razón.

Claritas es tanto como el *color mitidus*, es la vista en su sentido intelectual por excelencia, que elimina toda sensibilidad para representar únicamente la inteligencia. No obstante, en su comparación con el color centelleante, incluye un elemento afectivo en esta definición tan intelectual. En el pequeño tratado *De pulchro et de bono* de Alberto Magno hallamos una definición de lo bello en que aparecen nuevos principios: *ratio pulchri consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionales vel super diversas vires vel acciones*. En esta definición queda sobreentendida la coordinación. La forma, que desempeña en la estética un papel tan considerable se presenta como una posibilidad de belleza formal en las acciones, no sólo en las cosas estáticas e inmutables. La perfección de la obra, pues, no es suficiente para que sea bella; se requiere el resplandor, el esplendor de la forma; hace falta que alguna cosa se añada a la proporción debida y atraiga al intelecto para que sea conocido por él. "A juicio de Alberto Magno, la forma es todo

4. Problemas de verosimilitud

Entremos ahora a la parte que el capítulo 25 dedica a la verosimilitud. Es quizá una de las partes más interesantes, porque reúne tanto la corrección formal como la coherencia del contenido material de la poesía. Se expresa en los siguientes términos:

Lo imposible debe explicarse

- a. En orden a la poesía
- b. A lo que es mejor,
- c. A la opinión común.

1. En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble.

* Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis,
Pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior.

2. En orden a lo que se dice debe explicarse lo irracional;

* Porque alguna vez no es irracional;

Pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil³⁰⁸.

Nuevamente, Aristóteles manifiesta toda la apertura de que es capaz la poética. En su peculiar argumentación lo imposible tiene cabida y explicación en uno de tres criterios: la poesía misma, lo que conviene por ser mejor y la opinión común. Pero ¿no es precisamente la posibilidad el origen de esta flexibilidad argumentativa? Recordemos lo que ha dicho antes: Si se introducen en el poema cosas imposibles se comete un error (además accidental al arte y no consustancial a él); pero este error es admisible si mediante él se alcanza el fin que se ha propuesto el poeta

aquello creado por la causa formal. Todas las formas son buenas y perfectas, pero no todo lo que es formal es bello: le hace falta el centelleo, y es la gracia divina la que hace descender esta aureola sobre las cosas".

³⁰⁸ *Poét.*, 25, 1461b 9-15

aunque sea inadmisiblesi este fin se pudo alcanzar sin recurrir a lo imposible.³⁰⁹

Habla aquí, pues, de que es preferible lo imposible a lo posible si convence. ¿Esta cualidad de convencer es, entonces, la finalidad de la argumentación poética? Sí, en cierto modo, es decir, en cuanto que la ficción debe ser creíble.³¹⁰ No es el mismo tipo de convicción que se busca en la retórica. Recuérdese que el fin de la poética y la retórica no es el mismo, aunque los dos se valgan de recursos similares, como tampoco es igual la materia con la cual cada uno argumenta y por lo tanto son actividades distintas.

La doble distinción que ha manejado Aristóteles a lo largo del capítulo, entre los objetos representados y el modo de hacerlo, se manifiesta nuevamente en este lugar, cuando el punto que consideramos como número dos se refiere a lo que se dice cuando tiene que explicarse lo que es irracional. Aquí la verosimilitud depende de la posibilidad, porque es posible que sucedan cosas que no son verosímiles. En esta expresión Aristóteles demuestra la gran coherencia que existe en toda su obra como filósofo. Cuando en su *Metafísica* dice que el filósofo es amigo de los mitos, porque es capaz de admirarse de lo maravilloso, lo anima una capacidad de sorpresa ante el azar que hace de él un filósofo sumamente respetuoso de la realidad que lo sobrepasa. En verdad que la consideración del azar y del *per accidens* abre en su filosofía un carácter que pocos pensadores admiten en sus propios sistemas, o si lo hacen, es con una carga completamente negativa. En el libro V de la *Metafísica* dice Aristóteles sobre el *per accidens*: *Accidente se llama lo que ciertamente se da en algo y se le puede atribuir con verdad, pero no necesariamente ni en la mayoría de los casos.*³¹¹ De tal manera que es creíble que suceda aquello que normalmente no se espera, que sucede por azar sorprendiendo y maravillando, como su elocuente ejemplo: *si alguien al cavar un hoyo para sembrar una planta encuentra un tesoro.*³¹² Así pues, si llamamos racional a aquello de lo que conocemos claramente sus causas, en el arte pueden representarse con

³⁰⁹ *Poét.*, 25, 1460b23-29

³¹⁰ cf. *Poét.*, 9, 1451b 15-18

³¹¹ *Met.*, V-30, 1025a 14-15

³¹² *Met.*, V-30, 1025a16

verosimilitud cosas irracionales, cuya causa no podemos conocer, pero que pueden suceder. No justifica Aristóteles, sin embargo, que se proceda por irracionalidad o por maldad sin ninguna *necesidad*. ¿En qué sentido dice aquí necesidad? La siguiente cita puede ayudar a aclararlo: *El tercer modo de necesidad es la necesidad hipotética, porque si una pieza de madera ha de ser cortada con un hacha, el hacha, por necesidad ha de ser dura; y si es dura, necesariamente habrá de estar hecha de bronce o hierro. Ahora bien, del mismo modo, tanto el cuerpo como cada una de sus partes consideradas individualmente son por alguna razón – si han de hacer su trabajo –.*³¹³ Este pasaje es explicado por la doctora Aspe del siguiente modo: “Este tipo de necesidad, como puede verse, es una necesidad relativa que compete exclusivamente a la necesidad que puede darse en la relación de una cosa funcionando respecto a otra. La noción de “función” aquí es sumamente importante; no se trata exclusivamente de un concepto de función entendido como utilidad, sino más bien de “función” como de algo en orden o en proceso de otra cosa o para otra cosa”.³¹⁴ Esto quiere decir que lo que censura Aristóteles es que se recurra a lo irracional cuando no se relaciona con la unidad del arte y su finalidad, porque, además, puede ser negativo para que se logre la credibilidad en el mismo: *Una prueba de esto es lo que se reprochaba a Cárcino; Anfiarao, en efecto, salía del santuario, lo cual, si no lo veía, pasaba inadvertido al espectador, y en la escena fracasó la obra, por no soportar esto los espectadores.*³¹⁵ Es lamentablemente frecuente que se exagere en el uso de “recursos” y en ocasiones los elementos se presentan con un orden tan abigarrado que, además de oscurecer el punto, cansa a los espectadores. También sucede que cuando un recurso tiene éxito, muchos intenten imitarlo y lo que fue original se repita tantas veces que logre el efecto contrario y los espectadores lleguen a repudiarlo por tener valor de *cliché*.

³¹³ *De Part. Anim.* 1-1, 642a 10-15.

³¹⁴ ASPE, V., *El concepto de técnica, arte y producción...* p. 221

³¹⁵ *Poét.*, 17, 1455a 27-30

5. Soluciones posibles

Por último, digamos que Aristóteles reduce a cinco las especies de censuras: por las cosas imposibles, por las irracionales, las dañinas, las contradictorias y las contrarias a la corrección en el arte, de las cuales hay doce soluciones.³¹⁶ Aunque Aristóteles no explica cuáles son estas soluciones, porque las ha dado a lo largo del capítulo, García Yebra las recoge y enumera:

"1. Si el poeta ha usado lo *imposible*, se responderá que de aquí han resultado muchos primores, que compensan el defecto.

2. Si ha tenido mala elección por ignorancia o por otra causa, se responderá que esta falta es del hombre y no de la poesía.

3. Si se han pintado las cosas de otra manera que lo que ellas son, se dirá que las ha pintado como debían ser.

4. Si no se han pintado no como son ni como debían ser, se responderá que se han pintado como se dice que son, según fama y común opinión.

5. Si se han pintado de un modo contrario a la fama y común opinión se responderá que se han pintado según la verdad del hecho.

6. Si se han pintado de un modo poco conveniente, se dirá que las circunstancias del tiempo, del lugar, de las personas etc., lo requerían así. Y de estos seis lugares comunes se sacan las soluciones de las cosas. Hay otras igualmente aprobadas para las expresiones:

1. Diciendo que es una palabra extraña.

2. Por la metáfora.

3. Por el tono de la voz o el acento.

4. Por la puntuación.

5. Por el sentido doble de una palabra, lo que no es defecto del pensamiento.

6. Por el enlace con las palabras antecedentes o subsecuentes. Todo lo que no se puede justificar por alguna de estas razones se ha de abandonar a la crítica".³¹⁷

³¹⁶ *Poét.*, 25, 1461b23-25

³¹⁷ GARCÍA YEBRA, *Poética* (nota 383)

Vuelve a llamarnos la atención la división entre lo que se imita y las expresiones que tiene esta imitación. Y nos hace reflexionar sobre la complejidad de la verosimilitud, que depende tanto de lo que se imita como de la manera de llevar a cabo es imitación.

Para concluir, queremos recalcar la importancia que tiene para este estudio que todo lo aquí analizado no tiene de ningún modo el propósito de crear un recetario de fórmulas lógicas para hacer razonamientos poéticos. Nada más alejado a nuestra intención. Se ha tratado de reflexionar sobre la enorme riqueza de la razón, riqueza que Aristóteles descubre y estudia, y que hace posible no sólo replantear las formas de argumentación, sino originar nuevas reglas en cada producción.

Cuando la voluntad y la libertad del hombre se manifiestan en la razón, el hombre moderno que ha sido dividido por el racionalismo, puede encontrar un camino para su unidad, pero el arte involucra una dimensión también olvidada o rechazada por muchas filosofías: la dimensión afectiva. En efecto, el hombre integral, el que piensa, actúa y quiere, se involucra totalmente en la creación artística, así como en su contemplación. Mucho queda por decir y muy poco, de lo que se debe decir, está aquí consignado; pero se espera que estas líneas sirvan para reencontrar caminos en la investigación estética y, si es posible, encontrar alguna nueva pauta en ella.

CONCLUSIONES

En esta investigación hemos querido fundamentar la existencia de un razonamiento poético en la filosofía de Aristóteles. No se trata de reducir la *poiesis* aristotélica al razonamiento, porque eso sería traicionar la riqueza y complejidad que la actividad creadora tiene según su pensamiento, únicamente se quiso estudiar una parte de ella que corresponde a los elementos racionales que participan en un todo más complejo.

Una clave primordial que hizo posible todo el procedimiento fue considerar el libro de los *Analíticos primeros* como un tratado del razonamiento en cuanto género. Leyendo más allá de los manuales, se puede encontrar en este texto que también razonamiento se dice de muchas maneras. Una vez teniendo en cuenta esto, el resto de los libros estudiados mostraron la coherencia del primero con citas y alusiones constantes al razonamiento dialéctico, práctico, a los libros de la *Retórica* y la *Poética*, y no sólo a los argumentos científicos.

El primer capítulo se propone como una explicación del concepto de razonamiento en Aristóteles, en especial del razonamiento dialéctico, al cual, a su vez, pertenece por su naturaleza la argumentación de la poética. Cabé resaltar la consideración de que la dialéctica se puede formular como una cuestión, y que la poética representa la cuestión activamente, dando voz y acción a cada una de las partes que en ella intervienen. Por eso la *poiesis* se constituye en la construcción de la trama de los hechos, que es evidentemente un proceso de carácter peculiar. Como apuntamos al finalizar el capítulo, el razonamiento poético tiene en sí mismo una esencia paradójica: la razón crea argumentos para engañarse a sí mismo por un fin distinto a la sola razón y la clave para solucionarla se encuentra en la finalidad de tal proceder. En esto consiste, precisamente, el papel de la razón en la actividad artística: hace posible un nuevo orden con una nueva legalidad, se crea un nuevo mundo con nuevos seres que nada tienen que ver, en apariencia,

con lo que la razón indaga en la realidad, pero que en el fondo puede decir mucho más de ella.

Precisamente el segundo capítulo se dedicó al estudio del elemento formal de la argumentación poética, porque todo razonamiento consta de una estructura formal; en lo básico, esta estructura es la misma: premisas cuyo enlace da lugar a una conclusión. Vimos cómo es que, en lo específico, esta estructura se distingue desde sus premisas, porque estas surgen de la unión del preconocimiento — carácter indispensable— con la creatividad del artista que las formula. Es notable que desde de lo formal, que suele considerarse como lo más rígido, la libertad y la originalidad se encuentren manifiestas, participando desde el principio en la actividad. Pero esto no nos sorprende cuando consideramos que la conclusión artística, lugar donde se encuentra vivamente la libertad, tiene origen en sus premisas y es por lo que hereda de ellas.

Llama la atención encontrar en la *Poética* un pasaje dedicado a la enunciación (que en el razonamiento es la premisa), similar y coincidente con el texto que a lo propio dedica en *Peri hermeneias*. Este mero hecho es un fuerte argumento a favor de la tesis que sostenemos: que hay una manifestación de racionalidad en el arte.

Uno de los temas más delicados de este capítulo, y que es determinante para la investigación entera es nuestra consideración del término medio entre los elementos formales. El enlace, como sabemos, es la causa del movimiento y de la vida en todo silogismo, cualquiera que sea su tipo. Pero encontramos en este estudio un carácter peculiar que tiene el enlace poético, que lo hace distinto del científico: ya que cualquiera de las cuatro causas consideradas por Aristóteles es fundamento válido y estable del nexos en el silogismo, en la ciencia el término medio es conocido antes y causa la conclusión sin quedar expresada en ella; en el silogismo poético, en cambio, el término medio se conoce como tal al final del proceso, en la totalidad de la obra concluida. Esto no quiere decir que deje de ser término medio y que no se encuentre presente en el proceso; al contrario,

consideramos que se encuentra en él de manera implícita y subyacente, que se va creando y desvelando con la acción misma del arte, pero sigue siendo la causa de su unidad y coherencia como corresponde al término medio, y sigue teniendo un carácter esencial: no de una esencia previa, sino que surge en su propia producción. A este principio, como se ha visto, pensamos que se refiere Aristóteles al hablar del mito o fábula, porque es la estructuración de los hechos, la causa de la verosimilitud, el núcleo de la obra misma y al mismo tiempo su resultado.

Por supuesto, este tema es sumamente delicado y somos conscientes de ello. Es quizá uno de los temas medulares de esta investigación, y merece un tratamiento mucho más cuidadoso, que escapa a los fines de este trabajo. Hacemos, pues, la prudente advertencia para proponer una crítica sobre el mismo y un estudio posterior mucho más profundo, desde los principios metafísicos de la filosofía aristotélica.

En el capítulo tercero se estudió la aplicación en la poética de otro elemento que participa en todo razonamiento: su dimensión material. La libertad, la contingencia y la materia sensible, que hacen especial al razonamiento artístico son propiamente los contenidos del mismo. De manera principal participa de este carácter la emotividad que debe encontrarse en ella; los sentimientos se involucran con la razón para producir la catarsis.

Si por la materia del silogismo se puede decir que hay verdad en la ciencia, en el razonamiento poético se puede hablar de verosimilitud. Esto se debe a su carácter de contingencia y probabilidad, que a pesar de no tener un carácter universal y necesario como el de la ciencia, el arte, material y sensible, es más filosófico y "metafísico" que la historia, no obstante ésta sea de algo real y aquélla sólo ficticia. ¿Es que la realidad no es el punto de partida del conocimiento y el fundamento de la verdad? ¿Cómo puede ser más filosófico lo que no existe? Esto se debe al carácter universal y abstracto de lo posible y a lo que podríamos llamar en términos del propio Aristóteles una *necesidad hipotética*.

Si la materia es el contenido del razonamiento, de la imitación se estudiaron sus objetos, sus medios y el principio de su actividad: encontramos que el mito es este principio como lo que da coherencia interna a los elementos materiales, porque da unidad y sentido al contenido del arte. Por esta unidad, las partes de la actividad artística, los signos y metáforas que representan las acciones y que se encuentran sintetizados en el argumento, son propios de la obra y adquieren sentido sólo en su contexto como si se tratara de un ser viviente.

El cuarto capítulo fue dedicado a la conclusión poética porque ésta culmina todo razonamiento. En el caso del razonamiento artístico, este tema tiene un especial interés: la conclusión es la obra misma, el objeto artístico.

Se trata de un proceso cuyo fin es traer al ser algo nuevo, en el que interviene la materia móvil y sensible y, por ende, el azar. ¿Qué hace que el surgimiento del azar no detenga el proceso de la razón creativa? Creemos que se debe al poder unificador del mito: ese sustrato acoge la novedad material y particular en un nuevo orden establecido como válido únicamente en el contexto de la obra. Es en este lugar donde la obra artística, en tanto que conclusión, adquiere plenamente su paradójico carácter de ser particular que anuncia lo universal. Lo particular se encuentra por parte de la materia y lo universal por parte del mito, que nace de la razón que crea.

Hay una finalidad especial en el arte según Aristóteles y es la de la catarsis, o purgación de afecciones. Sin perder su carácter de racionalidad, la argumentación poética se dirige a la afectividad humana, así es que por la verosimilitud, la semejanza --que es una figura lógica-- involucra al espectador implicándolo en las acciones y las emociones que constituyen al arte. La verosimilitud adquiere aquí su sentido último, ya que debe ser aceptable para el espectador el mundo ficticio que se le propone si se le quiere conmover por él. Es por esta razón que dedicamos un breve capítulo final a los lugares concretos en que Aristóteles exige ya coherencia, ya corrección, ya la unidad de ambas en el arte, o de la justificación que hace de estos errores. ¿Pierde aquí Aristóteles la

libertad del arte? ¿En modo alguno! Es digno de observación el hecho de que, si se cumple la catarsis, puede disculparse o sacrificarse cualquiera de estos elementos... ¿esto sería inconcebible en la ciencia! Pero el objetivo de la poética es de alguna manera ese placer que sigue: al aprender, al crear algo nuevo que nos habla de nuestra realidad con una voz nueva. Es interesante encontrar en el Estagirita un hilo conductor entre metáfora, mimesis y mito. Este último podemos concluir, consiste en revelar en la presencia misma algo que se presenta misterioso **el fin de la tragedia misma es el mito.**

Concluamos pues, con la voz que abrió nuestras reflexiones, pues habla con una claridad mayor que la nuestra: *Llamas árbol a un árbol sin detenerte a pensar que no era un árbol hasta que alguien le dio ese nombre. Llamas estrella a una estrella, y dices que es sólo una bola de materia describiendo un curso matemático. Pero eso es simplemente como la ves tú. Al nombrar y describir las cosas no estás más que inventando tus propios términos. Y así como el lenguaje es invención de objetos e ideas, el mito es invención de la verdad. Venimos de Dios, e inevitablemente los mitos que tejemos, aunque contienen errores, reflejan también un astillado fragmento de la luz verdadera, la eterna verdad de Dios. Sólo elaborando mitos, sólo convirtiéndose en un subcreador e inventando historias, puede aspirar el hombre al estado de perfección que conoció antes de la Caída. Nuestros mitos pueden equivocarse, pero se dirigen, aunque vacilen, hacia el puerto verdadero, en tanto que el progreso materialista conduce sólo a un abismo devorador....*³¹⁸

³¹⁸ CARPENTER, H., J.R.R. Tolkien. *Una biografía*. Buenos Aires, Minotauro, p.165

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1983
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco. Ética eudemia*, trad. Emilio Lledo Íñigo, Madrid, Gredos, 1985.
- ARISTÓTELES, *Ética Nicomaquea*, trad. Antonio Gómez Robledo, México, Porrúa, 1992.
- ARISTÓTELES, *La poética*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1992
- ARISTÓTELES, *La poética*, trad. Juan David García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 1989
- ARISTÓTELES, *Metafísica*, trad. Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1992
- ARISTÓTELES, *Retórica*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990
- ARISTÓTELES, *Tratados de lógica, tomo I*, trad. Miguel Candel Sanmartín, Madrid, Gredos, 1994
- ARISTÓTELES, *Tratados de lógica, tomo II*, trad. trad. Miguel Candel Sanmartín, Madrid, Gredos, 1995
- ARISTÓTELES, *Tratados de lógica*, trad. Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1987
- ARREGUI, J.V., *La verdad en la literatura*, Nuestro Tiempo, abril 1994
- ASPE, V., *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, México, FCE, 1993
- AUERBACH, E. *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 1950
- BAYER, R., *Historia de la estética*, México, FCE, 1993
- BERISTAIN, H., *Alusión, referencia, intertextualidad*, México, UNAM, 1996
- BERISTAIN, H., *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985
- BERTI, E., *La ragioni di Aristotele*, Roma, Laterza, 1989
- BEUCHOT, M., *La relación de la lógica con la metafísica*, Anuario de Filosofía 1981-1982, México, UNAM, 1982

- BOWRA, C.M., *Historia de la literatura griega*, México, FCE, 1967
- CARPENTER, H., J.R.R. Tolkien. *Una biografía*. Buenos Aires, Minotauro, 1991
- CARRIT, E.F., *Introducción a la estética*, México, FCE, 1964
- CARROLL, L., *El juego de la lógica*, Madrid, Alianza, 1993
- COLLINGWOOD, R.G., *Los principios del arte*, México, FCE, 1992
- CROCE, B., *Breviario de estética*, Barcelona, Planeta, 1994
- DORLFES, G., *El devenir de las artes*, México, FCE, 1963
- E. FISCHER, *La necesidad del arte*, Barcelona, Planeta, 1994
- ECO, HUMBERTO, *La isla del día de antes*, trad. Helena Lozano, México, Lumen/Patria, 1996
- ESQUILO, *Las siete tragedias*, trad. Ángel Ma. Garibay, México, Porrúa, 1991
- EURÍPIDES, *Las diecinueve tragedias*, trad. Ángel Ma. Garibay, México, Porrúa, 1989
- GRIMALDI, N., *¿Qué simboliza la creación estética?* Anuario Filosófico de Navarra, Pamplona, t. XVII, n.1, 1984
- GRIMALDI, N., *El estatuto del arte en platón*, Anuario Filosófico de Navarra, Pamplona, t. XV, n.1, 1982
- GUERRERO, L. *Lógica. El razonamiento deductivo formal*. México, Universidad Panamericana, 1992
- HOMERO, *La iliada*, trad. Alfonso Reyes, México, Porrúa, 1990
- HOMERO, *La odisea*, trad. Manuel Alcalá, México, Porrúa, 1973
- IBÁÑEZ LANGLOIS, J.M. *La creación poética*, Madrid, RIALP, 1984
- JUAN DE SANTO TOMÁS, *Teoría aristotélica de la ciencia*, trad., Mauricio Beuchot, México, UNAM, 1993
- LABRADA, M.A. *La racionalidad en la creación estética*, Anuario Filosófico de Navarra, Pamplona, t. XVII, n.1, 1984
- LABRADA, M.A., *Belleza y racionalidad en Kant y Hegel*, Pamplona, EUNSA, 1990
- LÓPEZ QUINTÁS A., *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Madrid, RIALP, 1994
- MARITAIN, J., *Situación de la poesía*, Argentina, Club de lectores, 1978

- MEYER, *Vocabulario fundamental y constructivo del griego*, trad. Pedro C. Tapia Zúñiga, México, UNAM, 1993
- MUNTAÑOLA, J., *Poética de la arquitectura*, Barcelona, Oikos-Tau, 1981
- PETRIE, ALEXANDER, *Introducción al estudio de Grecia*, México, FCE, 1974
- PFEIFER, J. *La poesía*, México, FCE, 1966
- PIEPER, J. *Entusiasmo y delirio divino*, Madrid, RIALP, 1965
- PLATÓN, *Diálogos*, trad. Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1991
- PLATÓN, *Las leyes*, trad. Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1991
- RAZ, J., *El silogismo práctico*, México, FCE, 1986
- REALE G., *Historia del Pensamiento filosófico y científico*, Barcelona, Herder, 1992
- REY, J., *Preceptiva literaria*, México, Sal Terrae, 1986
- SAN AGUSTÍN DE HIPONA, *El maestro, fundación de la teoría del signo*, prólogo de Octavi Fullat I Genis, México, INAD, 1996
- SODI HEREDIA, F., *Los mitos en Aristóteles*, Revue Philosophique de Louvain, Bélgica, t.60, 1962
- SÓFOCLES, *Las siete tragedias*, trad. Ángel Ma. Garibay, México, Porrúa, 1991
- TOLKIEN, J.R.R., *Egido, el granjero de Ham y otros cuentos*, trad. Julio César Santoyo y José M. Santamaría, México, Minotauro, 1989
- TOMÁS DE AQUINO, *Proemio a los analíticos posteriores*, Trad. Jorge Morán Castellanos. México, Tópicos V. II, 3, 1992
- WRIGHT, A., *Para comprender el teatro actual*, México, FCE, 1992
- ZAGAL A., HÉCTOR, *Retórica, inducción y ciencia en Aristóteles*, México, Publicaciones Cruz, O., 1993
- ZAMBRANO, M., *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1966