

## ARISTÓTELES: UNA POÉTICA DE LO POSIBLE

ALFREDO MARCOS\*

### RESUMEN

El autor sostiene que en la *Poética* de Aristóteles se halla una auténtica teoría del conocimiento como *descubrimiento creativo*. Más allá de considerar el conocimiento como algo objetivo, como un *descubrimiento* de la realidad, o como un puro producto del sujeto, la *Poética* erige una teoría de la creación (*poesis*) y una teoría de la imitación (*mimesis*). Con base en estas dos nociones, la *Poética* es capaz de conciliar de modo positivo los aspectos representativos y creativos del conocimiento humano. Conocer será, así, tanto *descubrir* como *crear* lo conocido.

**Palabras clave:** Aristóteles, poética, mimesis.

---

\* Universidad de Valladolid, Valladolid, España.

## ARISTOTLE: A POETICS OF THE POSSIBLE

ALFREDO MARCOS\*

### ABSTRACT

In Aristotle's Poetics could be found an authentic theory of knowledge as a creative discovery, holds the author. This vision goes beyond moderns conceptions of knowledge such as something objective discovered into reality, or a merely product of a subject, for Poetics raises a theory of creation (*poiesis*) and a theory of imitation (*mimesis*). Based on these two notions, Poetics is able to conciliate representational and creative aspects of human knowledge in a positive way. Human knowledge would be 'discovering' such as 'creating' what is known.

**Key words:** Aristotle, Poetics, mimesis.

---

\* Universidad de Valladolid, Valladolid, España.

## I. INTRODUCCIÓN

La *Poética* de Aristóteles tiene una interesante historia, incluso intrigante. Fue apenas comentada durante la antigüedad. Aún en momentos de gran actividad en torno al resto del *Corpus* aristotélico, por ejemplo a partir del siglo II d.C., la *Poética* recibió muy poca atención. Probablemente de esta época data la pérdida del segundo libro del tratado, que se supone que versaba sobre la comedia<sup>1</sup>. “La parte conservada de la poética –afirma Valentín García Yebra– permaneció en estado letárgico, en una especie de hibernación larguísima, durante más de mil años”<sup>2</sup>. Guillermo de Moerbeke tradujo el texto al latín en el siglo XIII, pero los comentaristas de la época estaban más interesados en la parte lógica y metafísica del *Corpus*. Desde finales del siglo XV, bajo el influjo del movimiento humanista, se realizaron más traducciones al latín de la *Poética* y el texto comenzó a recibir más atención como objeto de comentario, hasta llegar a convertirse en un auténtico canon de composición poética con una enorme influencia sobre las literaturas europeas de los siglos XVI al XVIII.

Como en tantas otras disciplinas (metafísica, lógica, biología, física...) el mundo moderno se fue distanciando del aristotelismo también en el terreno de la composición y la crítica literaria. En este campo, la reacción frente al aristotelismo se dio principalmente a partir del siglo XIX. Hoy día muchos considerarían la *Poética* como un texto con interés meramente histórico. Y, sin embargo, no es ese el objetivo del presente artículo. No estoy aquí interesado en un tratamiento histórico del texto de Aristóteles ni, por supuesto, filológico. Mi punto de vista es estrictamente actual y filosófico, parte de los problemas actuales de la teoría del conocimiento, y de la intuición de que la *Poética* de Aristóteles tiene algo importante que decir en este sentido. Así pues, mi intención

---

1. Sobre la pérdida de este libro segundo de la *Poética* construyó Umberto Eco la trama de su conocida novela “El nombre de la rosa”, si bien Eco desplaza la ocurrencia de la mutilación a los años postreros de la Edad Media.

2. GARCÍA YEBRA, V., *Poética de Aristóteles* (Edición trilingüe), Gredos, Madrid, 1992, pp. 15-16. Citaré los textos de la *Poética* de Aristóteles siguiendo esta cuidada y erudita traducción de García Yebra. Para el resto de los textos sigo también las traducciones de la Biblioteca Clásica Gredos.

aquí es leer la *Poética* como una teoría del conocimiento<sup>3</sup>. No se trata de dar una interpretación intelectualista del hecho estético, sino de la afirmación de que en la *Poética* se puede hallar inspiración para una auténtica teoría del conocimiento como *descubrimiento creativo*. Este punto de vista no es extraño a la propia práctica poética. Son muchos los artistas que ven su tarea como un modo de investigación de la realidad. Y no pocos científicos entienden su trabajo como una forma de creación similar a la creación artística. La lectura de un tratado de teoría poética como una teoría del conocimiento no violenta en absoluto las cosas, sino que más bien se ajusta a las intuiciones de los que están más cerca de las prácticas consideradas como paradigmáticamente poéticas (el arte) o epistémicas (la ciencia).

Quizás el mayor de los problemas actuales en teoría del conocimiento sea el de integrar las aportaciones del sujeto y el objeto. Llamémosle el “problema postkantiano”. Actualmente dudamos entre considerar el conocimiento como algo objetivo, como un *descubrimiento* de la realidad o, por el contrario, como un puro producto del sujeto, algo construido, *creado*. El puro subjetivismo, tanto como el realismo ingenuo (para el cual el conocimiento es mera *imitación* de la realidad) parecen hoy día descartados. Y proponer algo intermedio no es decir nada, salvo que se presente tal posición intermedia de un modo positivo y claramente estructurado, como algo más –mucho más– que la mera equidistancia o negación de los dos excesos.

En la *Poética* hay una teoría de la creación (*poíesis*), por ser poética, y una teoría de la imitación (*mímesis*), pues parece que según Aristóteles la función primordial de la tragedia y de la comedia es mimética. Podemos esperar de un texto así algo de luz sobre el problema actual del conocimiento, al menos porque en dicho texto son nociones clave las de *poíesis* y *mímesis*. Mi intención en lo que sigue es leer la *Poética* de Aristóteles desde esta perspectiva, como una teoría del conocimiento

---

3. En general, si se me permite decirlo de modo un poco irreverente, creo que la obra de Aristóteles puede ser de nuevo fuente de inspiración para abordar problemas estrictamente actuales, siempre que tomemos la *Poética*, la *Retórica* y los escritos éticos como una teoría del conocimiento, de la racionalidad y como una metodología de la ciencia; siempre que interpretemos los textos del *Organon* como una retórica y axiología de la ciencia; siempre que hagamos una lectura metafísica de la biología y una lectura biológica de la metafísica.

capaz de conciliar de modo positivo los aspectos representativos y creativos del mismo. Conocer, así, será tanto *descubrir* como *crear* lo conocido, y ya veremos en qué sentido puede ser al mismo tiempo las dos cosas.

En primer lugar trataré de establecer la tensión entre *mímesis* y *poíesis* (apartados 2 y 3). En segundo lugar mostraré cómo se puede resolver esta tensión en integración a través de una ontología que considera lo posible como real (apartado 4). A continuación aportaré una interpretación concordante con lo dicho del concepto de *kátharsis*, que es central en la *Poética* de Aristóteles (apartado 5). Introduciré también dos notas sobre la relación de las ideas aristotélicas con las de dos autores contemporáneos, Heidegger y Peirce (apartado 6). Por último, aparecerá un apartado conclusivo (7).

## 2. MÍMESIS

Las artes consisten, para Aristóteles, en distintas formas de imitación. Se diferencian entre sí por los medios que utilizan para la imitación, por el objeto imitado o por el modo de la imitación<sup>4</sup>. Pero tienen en común la imitación. Podríamos, en principio, pensar en una teoría demasiado realista e ingenua del arte, como mera copia o representación de partes de la realidad. Pero si analizamos más a fondo la *Poética*, esta impresión se supera, como veremos más adelante. En la tragedia, materia a la que dedica la mayor parte de su *Poética*, lo imitado es la acción humana mediante la acción humana: “presentando a todos los imitados como operantes y actuantes”<sup>5</sup>. “De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, porque imitan personas que obran”<sup>6</sup>.

El vínculo entre imitación y conocimiento aparece bien pronto en la *Poética* de Aristóteles: “El imitar, en efecto, es connatural el hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que está muy

---

4. *Poet* 1447a 15-19

5. *Poet* 1448a 23-24.

6. *Poet* 1448a 29; véase también 1459a 15. La palabra griega “*dráo*” significa obrar, y de la misma raíz tenemos “*drâma*”, acción, obra.

inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos”<sup>7</sup>.

Como buen naturalista, Aristóteles parte de la observación del comportamiento animal y humano. Llega, a través de la misma, a la conclusión de que el ser humano, a diferencia de otros animales, es *por naturaleza* imitador. A través de la imitación aprende –haciendo se aprende –<sup>8</sup>. Cuando el arte imita a la naturaleza, no se limita a imitar los productos de la misma, sino principalmente su dinamismo, su acción. Respecto de lo humano, el arte imita las acciones de las personas. Y esta imitación, tanto de la actividad de la naturaleza como de la acción humana, produce aprendizaje.

Esta conexión de la *mimesis* con el aprendizaje no es ajena a los aspectos estéticos de la misma. La imitación nos agrada en cierta medida porque nos aporta conocimiento. Al tratar de explicar por qué la imitación nos resulta agradable, Aristóteles aduce el siguiente argumento:

Hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás [...] por eso, en efecto, disfrutan viendo imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél<sup>9</sup>.

Tomaremos este último texto como punto nodal a través del cual establecer las conexiones con otras partes de la obra aristotélica. Para el lector habitual de Aristóteles, este texto despierta inmediatamente asociaciones. Parece estar en continuidad con algunas afirmaciones de la *Metafísica*, con la teoría aristotélica de la felicidad tal y como aparece en sus escritos éticos, con algún texto de la *Retórica* e incluso con un texto muy conocido del tratado *Sobre las Partes de los Animales*. A partir de este texto podemos apreciar la coherencia de la *Poética* con otras partes del pensamiento aristotélico. Por otro lado, el recorrido a

7. *Poet* 1448b 5-9.

8. “Lo que hay que hacer después de haber aprendido lo aprendemos haciéndolo”, afirma Aristóteles en *Ética a Nicómaco* (1103a 32 y s.)

9. *Poet* 1448b 10-18.

través de las mencionadas conexiones nos permitirá comprender mejor el contenido de la *Poética*.

Imitar y aprender se dan en el ser humano por naturaleza, y por ser ambos conforme a su naturaleza le producen agrado<sup>10</sup>. Hasta tal punto el deseo de aprender pertenece a la naturaleza humana que el conocimiento es parte principal de la felicidad humana, según la teoría aristotélica de la felicidad<sup>11</sup>. Pues bien, una de las mejores herramientas de que disponemos para aprender es la imitación. La creación artística resulta ser, pues, uno de los procedimientos al alcance del ser humano para la investigación de la realidad. Visto así, resulta que el placer estético está en estrecha conexión con el conocimiento de la realidad que la obra de arte puede aportarnos.

Pero si se tratase de una mera representación, entonces ¿por qué no observar directamente la realidad y aprender de la misma, sin necesidad de intermediación artística? En Platón la realidad sensible es copia imperfecta de las Ideas, y el arte es copia imperfecta de una copia imperfecta. Tiene, obviamente, un carácter degenerado, y de poco sirve en orden al conocimiento humano. Sería mejor observar los originales que sus imágenes: mejor la realidad sensible que la copia artística, y mejor aún las Ideas que el mundo sensible. En Aristóteles queda algo de esta idea platónica del arte como copia, pero la valoración que hace del mismo como instrumento de aprendizaje es muy distinta, como sabemos ya por los textos citados. Podemos preguntarnos, pues, a qué se debe este cambio. La única respuesta posible es que, en Aristóteles, la *mimesis* artística no es tan sólo una *representación*, sino también una *presentación* insustituible de ciertos aspectos de la realidad. Por supuesto, en Aristóteles no hay un mundo de Ideas separado de lo sensible, sino un mundo de sustancias, a algunos de cuyos aspectos sólo podemos acceder de un modo activo, creativo, mediante la obra de arte. En este sentido, la *Poética* y los aspectos epistémicos que aparecen en ella están íntimamente vinculados a la metafísica aristotélica y a su antropología.

---

10. Como señala Aristóteles al comienzo de la *Metafísica*: «Todos los hombres por naturaleza desean saber» (*Meta* 980a 20).

11. Véase *Ética a Nicómaco*, X, 6-8.

Podemos profundizar más en la conexión entre imitación, aprendizaje y agrado estético a través del siguiente texto de la *Retórica*:

Y como aprender es placentero, lo mismo que admirar, resulta necesario que también lo sea lo que posee estas mismas cualidades: por ejemplo, lo que constituye una imitación, como la escritura, la escultura, la poesía, y todo lo que está bien imitado, incluso en el caso de que el objeto de la imitación no fuese placentero; porque no es con éste con el que se disfruta, sino que hay más bien un razonamiento sobre que esto es aquello, de suerte que termina por aprenderse algo<sup>12</sup>.

No se disfruta porque sea bello o no lo imitado, sino por el hecho de que con la imitación se aprende algo<sup>13</sup>.

Incluso en *Partes de los Animales*, Aristóteles exhorta a la observación directa de todos los animales, incluidos los que pudieran ser considerados repugnantes, apelando al placer que produce el ver sus imágenes. Parece pensar Aristóteles, que si todos disfrutamos viendo las imágenes, como afirma en *Poética* y *Retórica*, por qué no buscar disfrute también en la observación directa. Da por sentado, también en *Partes de los Animales*, que la observación de las imágenes es placentera y portadora de conocimiento, no una pérdida de tiempo que pudiera ser sustituida con ventaja por la observación naturalista directa. Parece pensar más bien en dos modos distintos y complementarios, ambos valiosos, de investigación de la realidad:

---

12. *Rhet* 1371b 4-10.

13. Podríamos acusar aquí un excesivo intelectualismo en la teoría aristotélica del arte, que vincula de forma tan expresa agrado con aprendizaje. Está fuera del objetivo de este artículo discutir la posibilidad de una reducción estricta de lo estético a lo epistémico, probablemente haya otras raíces de lo estético y creo que así lo reconoce Aristóteles. Lo que pretendo aquí es sólo poner de manifiesto la presencia de una cierta teoría del conocimiento en la *Poética* de Aristóteles. No obstante, algún paso sí que dio Aristóteles en la dirección de la racionalización del arte, que no era para él tarea exclusiva del exaltado o poseído, sino también del hombre de talento (*Poet* 1455a 31-34). En este punto también se separa de Platón. Sin embargo, en otro orden de cosas, Aristóteles concede al arte una mayor autonomía respecto de lo político. Para Platón el arte debía ajustarse - como diríamos hoy - a lo políticamente correcto (véase *República* X 601d-e; *Leyes* II 653b-660), mientras que Aristóteles hace una auténtica declaración de autonomía política del arte: «Además, no es lo mismo la corrección de la política que la de la poética» (*Poet* 1460b 13-15).

Sería irrazonable y absurdo que, al contemplar sus imágenes [se refiere a las de los animales de aspecto desagradable] disfrutemos porque vemos al mismo tiempo el arte con que han sido ejecutadas, por ejemplo la pintura o la plástica, y que no nos parezca preferible la contemplación directa de los organismos naturales, pudiendo observar en ellos las causas. Por eso es preciso no mostrarse reacio a la observación de los animales repugnantes; pues en todos los seres naturales hay algo admirable<sup>14</sup>.

Entre los textos de *Poética*, *Retórica* y *Partes de los Animales* hay algo común: el vínculo entre el agrado y el aprendizaje. Nos enfrentamos en este punto a las diferencias y semejanzas entre ciencia y arte. Obviamente hay diferencias profundas entre ciencia y arte, tantas que con frecuencia se pasan por alto las semejanzas<sup>15</sup>. Parece claro que ambas son formas de la investigación de la realidad, que a través de ambas adquirimos conocimiento y que esto hace que resulten agradables.

Además, parece apuntar Aristóteles que la belleza, tanto en el animal, como en su representación, está en la armonía de las partes, ordenadas a funciones, en el orden funcional que pone la naturaleza o el arte, y el disfrute estético parte del conocimiento que llegamos a adquirir de dicho orden ya sea a través de la observación naturalista, ya sea a través de la imitación artística:

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 una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio<sup>16</sup>.

---

14. PA 644b 22 - 645a 24.

15. Se suele pasar por alto también que hay varias actividades intermedias, a medio camino entre la ciencia y el arte (documental, reportaje naturalista, pintura naturalista, desarrollo de fractales, presentaciones gráficas o multimedia de contenidos científicos, ensayo científico, ciencia ficción, novela histórica...), de manera que deberíamos pensar más en un continuo entre ambos que en una diferencia tajante.

16. *Poet* 1459a 16-24; véase también 1450b 35-37.

De hecho, la mala tragedia se caracterizaría por la falta de conexión, de orden interno, de unidad: “La naturaleza [...] no parece ser inconexa, como una mala tragedia”<sup>17</sup>.

Aún hay otro texto evidentemente asociado al que hemos tomado como punto nodal. Recuérdense la expresión que en él aparece: “al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, *que éste es aquél*”. Pues bien, Aristóteles afirma en *Retórica* que, a diferencia de la metáfora, el símil “no dice directamente que ‘esto’ es ‘aquello’, con lo cual el oyente estará menos interesado en la idea”<sup>18</sup>. Tenemos que inferir que es la metáfora la que dice que “esto” es “aquello”. La metáfora nos enseña que “esto” es “aquello”, o mejor aún, nos hace ver “aquello” a través de “esto”; como la obra dramática, que nos hace ver la realidad a través de la imitación, y gracias a ello nos enseña muchos aspectos de la propia realidad. Parece que la metaforización está, pues, en el núcleo mismo de la creatividad artística y de los aspectos epistémicos del arte<sup>19</sup>. La metáfora puede ser entendida precisamente como un potente medio epistémico para la realización de descubrimientos creativos y para su comunicación<sup>20</sup>. Para Aristóteles la metáfora sería un descubrimiento creativo de la semejanza, lo mismo en ciencia que en poesía: descubrimiento porque en las sustancias está ya la posibilidad de ser vistas como semejantes en ciertos aspectos, creativo porque dicha posibilidad sólo puede ser actualizada por la acción de un sujeto cognoscente:

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<sup>21</sup>.

Hasta aquí hemos tratado de esclarecer, a través de los textos aristotélicos el concepto de *mímesis*. Hemos visto las conexiones que tiene con aspectos epistémicos, muy enraizadas en la misma naturaleza

17. *Meta* 1090b 19.

18. *Rhet* 1410b 17-19.

19. Cfr. *Poet* 1457b 6-34.

20. Cfr. MARCOS, A., “The Tension between Aristotle’s Theories and Uses of Metaphor”, *Studies in History and Philosophy of Science*, 28: 123-139. 1997.

21. *Poet* 1459a 5-9. Cfr. también *Rhet* 1410b 10-20 y 1412a 10-12.

del ser humano. Pero la teoría del conocimiento que pretendemos extraer de la *Poética* exige otro polo, el polo creativo. El conocimiento surgirá de la integración y tensión entre *mímesis* y *poíesis*. En lo que sigue daremos al concepto de *poíesis* un tratamiento similar al que hemos dado hasta aquí al de *mímesis*, tratando de detectar sus conexiones con aspectos epistémicos.

### 3. POÍESIS

Según señala V. García Yebra, “‘poetas’ debe entenderse aquí en sentido etimológico= ‘hacedores’”<sup>22</sup>, es decir, no meros imitadores, sino auténticos creadores. Pero, al menos a primera vista, parece que si ponemos el énfasis en lo creativo, comprometemos el aspecto epistémico de la imitación. Veamos si hay posibilidad de compatibilizar la imitación fiel y la creatividad poética.

Aristóteles insiste una y otra vez en que el objeto imitado son las acciones de los hombres, más que los hombres mismos. Y en el teatro la imitación de la acción se lleva a cabo mediante la acción:

La tragedia es imitación de una acción [...] actuando los personajes [...] La tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción [...]. Además, sin acción no puede haber tragedia<sup>23</sup>.

Pero, curiosamente, afirma el autor que “la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”<sup>24</sup>. Es decir, el propio texto dramático puede tener la fuerza de lo vívido.

Aquí empezamos a ver que la función creativa del poeta consiste principalmente en concebir una fábula (*mythos*) –un guión, podríamos decir hoy– que represente con la fuerza de lo vívido, que ponga ante nuestros ojos, las acciones, la vida, la felicidad y la infelicidad.

22. GARCÍA YEBRA, V., *Poética de Aristóteles* (Edición trilingüe), Gredos, Madrid, 1992, p. 257, n. 68.

23. *Poet* 1448b 35-38; puede verser también 1449b 24 - 1450a 25. Éste es un punto en el que Aristóteles pone mucha insistencia.

24. *Poet* 1450b 19-20; ver también 1453b 4-6.

Esto podría hacerse sencillamente contando de la mejor forma posible las acciones efectivamente ocurridas, pero no parece ser ésta la función que Aristóteles atribuye al poeta, a pesar de que pudiéramos pensar que de eso trata la *mímesis*. Sin embargo, el poeta no es un historiador. Si antes hemos tocado las semejanzas entre la ciencia y el arte, aquí tenemos que ver las diferencias entre el arte y la historia. Si en el primer caso Aristóteles enfatiza las semejanzas, por ser más bien obvias y tradicionales las diferencias, en el segundo, enfatiza las diferencias por el peligro de confusión: Las composiciones dramáticas, nos dice,

no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual<sup>25</sup>.

La tragedia es una unidad orgánica, mientras que la historia un flujo abierto que relatamos acotando por convención un segmento temporal.

Y aquí hace su aparición “lo posible” (*tà dynatà*): “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”<sup>26</sup>. Esta es la clave de bóveda de la construcción aristotélica, el nexo y punto de inflexión, el lugar sobre el que se mantienen en equilibrio *mímesis* y *poíesis*: la imitación no lo es de los hechos efectivos, sino de lo posible. La imitación poética es una forma de investigación del espacio de posibilidad que circunda a todas las acciones y sustancias<sup>27</sup>. Hay creatividad, puesto que no se trata de imitar sin más lo efectivamente ocurrido, pero hay conocimiento genuino puesto que el arte produce una aparición, un desvelamiento,

---

25. *Ibidem*.

26. *Poet* 1451a 36-38.

27. Hablar de *lo posible real* no es hablar de *mundos posibles* generados a partir del cambio de valores en las leyes. Bajo esta perspectiva el único mundo real es el efectivo, el resto son variaciones mentales sobre el mismo tema. La idea en Aristóteles es que sólo hay un mundo, el real, que esconde múltiples posibilidades también reales, posibilidades físicas, objetivas, independientes de cualquier sujeto cognoscente.

pone “ante los propios ojos”<sup>28</sup>, como si presenciáramos “directamente los hechos”<sup>29</sup>, una parte de la realidad que de otra forma permanecería ignota: lo posible, *tà dynatà*. Y esto no se nos presenta de un modo cualquiera, sino como si fuese efectivo, vívidamente, saltando ante nuestros ojos gracias a la operación creativa del artista.

Por supuesto, una parte de lo posible es lo efectivamente sucedido “pues no habría sucedido si fuese imposible”<sup>30</sup>. Pero lo efectivamente sucedido no agota lo posible, y la función del poeta es explorar este ámbito de lo posible. Lo posible incluye mucho más que lo efectivamente sucedido, también contiene lo que debe ser<sup>31</sup>, de ahí las implicaciones morales del arte. El ámbito de lo posible es realmente amplio, llega incluso hasta lo que a primera vista podría parecer inverosímil: “pues es verosímil –afirma Aristóteles citando, a su vez, a Agatón– que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil”<sup>32</sup>.

Para decir lo posible, para mostrarlo ante la vista, el poeta puede utilizar diversos recursos, que incluyen lo enigmático, lo maravilloso, e incluso lo imposible y lo falso. Esto no quiere decir que el poeta no esté comprometido con la verdad. Al contrario. Se trata de que para exponer ante nuestros ojos la verdad de lo posible se puede valer del recurso a lo imposible. En los textos de Aristóteles que se refieren a estos recursos poéticos se aprecia con claridad que todos son compatibles con una voluntad última de verdad, es más, que están al servicio de la misma.

“La esencia del enigma –nos aclara Aristóteles– consiste en unir, *diciendo cosas reales*, términos inconciliables”<sup>33</sup>. Por supuesto, también en el uso de los enigmas se requiere una cierta medida, una –llamémosle así– prudencia poética, para no caer por exceso en lo ridículo<sup>34</sup>. En el arte tiene cabida lo inverosímil, lo maravilloso, lo irracional<sup>35</sup>, incluso

28. *Poet* 1455a 24.

29. *Poet* 1455a 25.

30. *Poet* 1451b 16-19.

31. *Poet* 1460b 10.

32. *Poet* 1456a 24-25; véase también *Rhet* 1402a 5-20.

33. *Poet* 1458a 26-8 (cursiva añadida).

34. *Poet* 1458b 10-15.

35. *Poet* 1460a 11-15.

lo falso: "Fue también Homero el gran maestro de los demás poetas en decir cosas falsas *como es debido*"<sup>36</sup>.

Con tal de dar viveza y credibilidad a la expresión de lo posible, "se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble"<sup>37</sup>. Evidentemente el recurso a lo imposible o a lo falso tiene que estar justificado por el fin poético que se busca, "pero si el fin podía conseguirse también mejor o no peor de acuerdo con el arte, el error no es aceptable; pues, si es posible, no se debe errar en absoluto"<sup>38</sup>. Por error debe entenderse aquí precisamente la introducción en el drama de un imposible: "se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error". Pero este tipo de error es disculpable si mediante el mismo se "alcanza el fin propio del arte", y si, como se ha dicho más arriba, no hay posibilidad de alcanzarlo sin cometer dicho error. Ese fin –aclara Aristóteles– consiste en hacer que "impresione más"<sup>39</sup>.

Está claro que el fin del arte consiste en poner ante los ojos, impresionar, presentar vívidamente *tà dynatà*, lo posible, aunque sea, si no hay otra solución mejor, mediante el recurso a lo imposible verosímil. Esto no anula, en absoluto, el carácter exploratorio del arte, su compromiso con la verdad, su voluntad de indagación en el ámbito de lo posible, sino que tiene que ver únicamente con los recursos expresivos que se utilizan para darle viveza a la presentación. Así se entiende que "*en orden a la poesía* es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble"<sup>40</sup>.

#### 4. LO POSIBLE ES REAL

LA INTERPRETACIÓN DE la *Poética* como una teoría del conocimiento, tal como ha ido apareciendo hasta el momento, sólo cobra sentido pleno en conexión con una cierta ontología en la que lo posible es real. Desde una ontología positivista, que reconozca como real tan sólo lo actual, lo efectivo, lo que acaece, no podríamos elaborar una teoría del

36. *Poet* 1460a 19-20 (cursiva añadida).

37. *Poet* 1460a 26-27.

38. *Poet* 1460b 25-30.

39. Las tres últimas citas proceden de *Poet* 1460b 22-29.

40. *Poet* 1461b 10-12 (cursiva añadida).

conocimiento que conciliase aspectos creativos y representativos, que integrase la *mímesis* y la *poíesis*. Si el mundo es sencillamente lo que acaece, entonces el conocimiento sólo puede ser entendido como representación mimética, espejo de la naturaleza o bien como una tarea puramente constructiva, no comprometida con la verdad como correspondencia. Pero la ontología Aristotélica es amplia y pluralista, admite como entidades básicas una gran pluralidad de sustancias y es tan amplia como para aceptar que lo posible es parte de lo real en el más estricto sentido.

Hay algunos –recuerda Aristóteles– que afirman, como los megáricos, que sólo se tiene potencia para actuar cuando se actúa [...] no es difícil ver los absurdos en que éstos caen [...] Nada habrá frío ni caliente ni dulce, ni nada sensible, en general, a no ser que esté siendo sentido [...] Ahora bien, si no cabe afirmar cosas tales, es evidente que potencia y acto son distintos [...] por tanto, cabe que algo pueda ser, pero no sea, y pueda no ser, pero sea<sup>41</sup>.

En breve: lo posible es real.

En Aristóteles se encuentra la metafísica necesaria para que podamos afirmar con sentido que lo posible es real, y al mismo tiempo para que sepamos diferenciar lo posible de lo actual. Todo lo actual es posible, obviamente, pero no todo lo posible es actual. Nos resulta más fácil conocer lo que es actual, lo que de hecho es el caso, que lo que sólo es posible. Pues bien, la gracia de la buena obra de arte, su aportación insustituible al conocimiento, y *por ello* al goce estético, es que consigue mostrarnos lo meramente posible como actual, como si estuviera ante nuestros ojos:

Ahora tenemos que decir a qué llamamos ‘saltar a la vista’ [*prò ommáton poiéîn*] y cómo se consigue que esto tenga lugar. Ahora bien, llamo saltar a la vista a que [las expresiones] sean signos de cosas en acto. Por ejemplo: decir que un hombre bueno es un cuadrado es una metáfora (porque ambos implican algo perfecto), pero no significa en acto. En cambio, ‘disponiendo de un vigor floreciente’ comporta un acto. También ‘a ti, como un animal suelto’ comporta un acto [...] Del mismo modo, Homero utiliza también en muchos sitios el recurso de hacer

---

41. *Meta* 1046b 29 y ss..

animado lo inanimado por medio de metáforas; pero en todas ellas lo que les da mayor aceptación es que representan un acto<sup>42</sup>.

Incluso con el recurso a lo falso, como cuando se hace animado lo inanimado, lo que se persigue es poner ante la vista, como en acto, una parte de la realidad que de otra manera difícilmente podríamos conocer, por estar tan sólo en potencia, escondida en lo actual como posible.

Esta combinación entre una cierta ontología de lo posible, una concepción del conocimiento como descubrimiento creativo y una idea de la función del arte, se halla también presente la misma *Poética*. Si reunimos dos pasajes de este tratado, quedará aún más claro:

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<sup>43</sup>.

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 o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser<sup>44</sup>.

La suma de ambos pasajes sólo tiene sentido si en «eran o son» se incluye lo posible.

Las obras de arte no están al margen de la verdad, de la relación verídica con la realidad, porque hablan de lo posible, y lo posible es real. Es decir, la realidad está compuesta por lo que ocurre de hecho, lo actual, y por las posibilidades, algunas actualizadas y otras no. El arte explora los espacios de posibilidad, es decir, una parte de lo real. El «engaño» del arte no consiste en hacer pasar por real aquello que no lo es —esto se llama mentira, no ficción— sino por actual aquello que es sólo es posible, pero real. Cuando lo posible se dice sin poesía, lo que nos sale es un cúmulo de generalidades insípidas que nada enseña. La buena ficción nos habla de la realidad, por hablarnos de lo posible,

---

42. *Rhet* 1411b 24-35.

43. *Poet* 1451a 36-38 (cursiva añadida).

44. *Poet* 1460b 8-11.

pero, además, nos enseña mucho sobre lo actual, sobre los hechos efectivos, y en particular sobre los hechos históricos, que sólo podemos apreciar cabalmente poniéndolos en su contexto, en su espacio de posibilidades. Lo mismo se puede decir de las biografías de las personas, que están constituidas por lo efectivo más lo posible<sup>45</sup>. Por añadidura, lo posible tiene efectos históricos y biográficos, es causa, se cuele en la esfera de lo efectivo a través de las mentes de las personas. Porque la idea de algo posible es, como idea, algo efectivo.

## 5. KÁTHARSIS

Antes de cerrar el comentario de la *Poética*, es obligado hacer referencia a un pasaje de la misma que ha recibido tradicionalmente más atención que el resto. En estas líneas Aristóteles establece que el objetivo de la tragedia consiste en una suerte de purgación (*kátharsis*) del alma. Dado que este pasaje ha sido considerado como el núcleo esencial de la *Poética* y la definición misma de los objetivos de la tragedia, tenemos que ver en que medida es compatible con la lectura epistémica que hasta aquí veníamos haciendo.

El pasaje en cuestión es el siguiente:

Es pues la tragedia imitación de una acción [...] actuando los personajes [...] y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones<sup>46</sup>.

---

45. "Cuando se habla de la vida de un hombre o de una mujer –afirma el novelista Javier Marías– se suele relatar lo que esa persona llevó a cabo y lo que pasó efectivamente [...] Y olvidamos casi siempre que las vidas de las personas no son sólo eso: cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado o no elegimos o no alcanzamos, de las numerosas posibilidades que en su mayoría no llegaron a realizarse [...] de nuestras vacilaciones y nuestras ensoñaciones, de los proyectos frustrados y los anhelos falsos y tibios, de los miedos que nos paralizaron, de lo que abandonamos o nos abandonó a nosotros. Las personas tal vez consistimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido [...] quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser [...] y me atrevo a pensar que es precisamente la ficción la que nos cuenta eso [...] Y todavía es hoy la novela la forma más elaborada de ficción, o así lo creo" (Del "Epílogo" a la novela *Mañana en la batalla piensa en mí*, Alfaguara, Madrid, 1996).

46. *Poet* 1449b 24-28.

La tragedia es, pues, imitación de la acción posible –según hemos dicho– mediante la acción dramática, que pone lo posible ante los ojos y produce en el espectador vívidamente compasión y temor, y a través de ellos la purgación de tales afecciones.

¿Es posible hacer una lectura epistémica de este pasaje? Para ello deberíamos tener en cuenta que Aristóteles afirma en *Retórica* los aspectos epistémicos de la compasión:

pueden padecer [compasión] los que ya han padecido pero se han puesto a salvo, y los de edad avanzada, tanto por prudencia como por experiencia, y los débiles, y los más temerosos, y los instruidos, pues son muy reflexivos<sup>47</sup>.

La prudencia, virtud intelectual, la experiencia, la instrucción y la reflexión pueden conducir a la compasión. A través de distintas formas del conocimiento se puede llegar a sentir compasión. De hecho, la compasión misma no es sino una forma de conocimiento vívido de lo que otros sienten o padecen. Mediante la tragedia se consigue esta presentación vívida de pasiones ajenas que el espectador puede vivir como propias, pues se le pone ante los ojos a través de los recursos dramáticos la posibilidad de que él mismo las sufra:

Evidentemente –afirma Aristóteles– es necesario que quien ha de compadecer se halle en tal situación que piense que puede sufrir algún mal o él o alguno de los suyos<sup>48</sup>.

El poner ante los ojos como efectivo lo posible es clave para la producción de la compasión, como aclara Aristóteles:

Y, puesto que los sufrimientos próximos mueven a compasión, mientras que los alejados diez mil años en el pasado o en el futuro, por no temerlos ni recordarlo, o no mueven a compasión en absoluto o no con igual fuerza, necesariamente los que se ayudan con gestos, con la voz, con el vestido y, en general, con la representación, despiertan más compasión. Hacen, en efecto, que el mal se muestre próximo poniéndolo ante los ojos<sup>49</sup>.

---

47. *Rhet* 1385b 25-29.

48. *Rhet* 1385b 15-18.

49. *Rhet* 1386a 29 - 1386b 1.

Por analogía, quizá, se podría decir respecto del temor lo mismo que respecto de la compasión. La observación del temor de los personajes produce un conocimiento de las posibilidades de la vida de uno mismo.

Mediante la compasión y el temor se persigue la catarsis del alma. Hay que captar las resonancias médicas que persisten en el término catarsis (o purgación, como traduce García Yebra). En la tradición hipocrática la sanación se produce mediante la recuperación del equilibrio humoral. La purgación del humor que se presenta en exceso es una de las maniobras posibles en orden a la recuperación del equilibrio y la salud. Aristóteles parece entender que un alma dominada por las pasiones es un alma enferma. La cura consistiría no en la eliminación de dichas pasiones –tampoco la medicina busca la eliminación de ninguno de los humores, todos son necesarios–, sino en su reducción mediante purgación a una intensidad que permita el control de las mismas por parte del alma. Es una tarea, pues, de liberación del alma, que pasa de estar a merced de las pasiones a ponerlas a su servicio. En realidad, se trata de integrar los aspectos emocionales y racionales, mediante recursos dramáticos que permiten el conocimiento de las propias pasiones, de sus posibilidades. Es una labor de ilustración que facilita la emancipación de la parte racional del alma. En este mismo sentido, Manara Valgimigli, en su traducción de la *Poética* al italiano comenta que «la catarsis es placer», pero

es también clarificación y purificación: es el retorno del alma desde la incertidumbre a la certeza, desde el desconocimiento al conocimiento, desde la oscuridad a la luz<sup>50</sup>.

## 6. DOS NOTAS CONTEMPORÁNEAS

Desde mi punto de vista sería de un gran interés *traer* estas ideas de Aristóteles al debate contemporáneo. Para ello habría que ponerlas en continuidad con otras ideas contemporáneas. Esta tarea excede con mucho el alcance del presente texto. Sin embargo, creo que puede ser útil dejar ya apuntadas algunas conexiones entre la *Poética* de Aristóteles

---

50. VALGIMIGLI, M., *Aristotele, Poetica*, Bari, 1946, pp. 40-41; cit. en GARCÍA YEBRA, *Poética de Aristóteles*, (edición trilingüe), Gredos, Madrid, 1992, p. 374.

y la filosofía contemporánea. Me parece que es muy digno de atención el nexo posible entre las ideas que hemos visto y la concepción heideggeriana de la técnica. Por otro lado, el juego de tensión/integración que se da entre *mímesis* y *poíesis*, nos remite a la idea de descubrimiento creativo, que ha sido teorizada recientemente en la tradición peirceana.

i) Comencemos por la relación posible entre la *Poética* de Aristóteles y la filosofía heideggeriana de la técnica. Para esta línea de interpretación resulta muy sugerente el texto de Heidegger titulado “La pregunta por la técnica”<sup>51</sup>. Según su autor, la técnica descubre, actualiza, posibilidades que estaban en la naturaleza gracias a la acción creativa, poética, del hombre. La máquina de vapor actualiza los desplazamientos que la naturaleza podía rendir, pero no rendía, las turbinas hidráulicas actualizan la electricidad que hay en el río... La técnica es así un modo de conocimiento, como lo es el arte<sup>52</sup>, pues pone de manifiesto, ante los ojos, lo que estaba escondido, no tras un velo, sino como potencia. Y entonces vemos el metal como recurso o el vapor como movimiento. Pero esto sólo es un ver, y este ver se puede distinguir del hacer —o mejor dicho: en el hacer— que es la técnica. Luego, el arte y la técnica son modalidades tanto de la acción como también de la investigación humana de la realidad. Nos permiten conocer porque son activas, porque actualizan lo que sólo estaba en potencia, porque continuamente inventan, hacen descubrimientos gracias a la acción humana.

ii) En segundo lugar quisiera considerar la proximidad que se da entre la *Poética* de Aristóteles y algunas ideas de Charles Sanders Peirce. La noción de descubrimiento creativo, que hemos relacionado aquí con la tensión/integración entre *mímesis* y *poíesis*, también se asocia hoy con la poética de Peirce: «En otras palabras —escribe Michael C. Haley en su poética peircena—, la tesis es que la genuina semejanza poética, metafórica, es un *descubrimiento* creativo realizado por el poeta, no una mera creación»<sup>53</sup>. Haley señala, asimismo, la influencia de

51. HEIDEGGER, M., “La pregunta por la técnica”, en MEDINA, M. y SANMARTÍN, J. (eds.), *Tecnología, ciencia, naturaleza y sociedad*, Anthropos, Barcelona, 1989.

52. Recordemos que “técnica” (*tékhnē*) y “arte” (*ars*) son la misma palabra, una vez en griego y otra en latín.

53. Véase HALEY, M.C., *The Semiosis of Poetic Metaphor*, Indiana University Press, Bloomington, 1988, p. 10 (cursiva en texto inglés original).

Aristóteles sobre Peirce en lo referente a la teoría de la metáfora<sup>54</sup>. Desde mi punto de vista, la coincidencia es más profunda, y remite en ambos casos a una ontología que reconoce lo posible como real. Tanto Aristóteles como Peirce argumentaron en el mismo sentido, es decir a favor de la realidad de lo posible:

He reconocido siempre —escribió Peirce— que una posibilidad puede ser real, que es pura locura negar la posibilidad de levantar mi brazo, aunque, llegado el momento, no lo levante<sup>55</sup>.

Sin embargo, para Peirce la ontología es de los eventos, mientras que en Aristóteles encontramos una ontología principalmente de las sustancias, en la que los eventos caben como relaciones entre sustancias y cambios en las sustancias. Digamos que en Aristóteles la categoría clave es la de sustancia. Peirce propone tres categorías: primeridad, segundidad y terceridad. La clave, aquí, está en la categoría de segundidad, a la que pertenecen las interacciones físicas, que son necesariamente relaciones entre dos, siempre actuales, que tienen su ser tan sólo donde y cuando suceden, mientras que lo posible es real de dos modos, como primeridad o como terceridad<sup>56</sup>.

Otro nexo profundo entre las concepciones de Aristóteles y Peirce lo encontramos en la noción que tienen ambos de la relación de semejanza. Obviamente, la relación de semejanza es esencial para una poética de la *mimesis*. Recordemos, además, que las relaciones de semejanza están en la base de la construcción de los conceptos. Tanto en Aristóteles como en Peirce la semejanza se entiende como una relación con tres polos. También desde el punto de vista platónico la relación de semejanza es triádica, exige la referencia una Idea. Bajo este punto de vista, dos objetos son semejantes en la medida en que ambos son copias sensibles más o menos próximas de una Idea platónica. Aristóteles conserva el esquema triádico, pero el tercer polo no es ya una Idea, sino un sujeto cognoscente que actualiza

---

54. Véase HALEY, M.C., *The Semiosis of Poetic Metaphor*, Indiana University Press, Bloomington, 1988, p. 9.

55. PEIRCE, C.S., *Collected Papers*, 4.579.

56. Véase en este sentido DEBROCK, G., "Las categorías y el problema de lo posible en C.S. Peirce", *Anuario Filosófico* 34: 39-55, 2001.

creativamente la semejanza que en los objetos sólo estaba como posibilidad, posibilidad real, eso sí<sup>57</sup>. La semejanza no es algo que esté al mismo tiempo en dos sustancias o lugares diferentes, sino algo que puede ser actualizado a partir de dos sustancias diferentes por un agente cognoscente. En consecuencia, la semejanza no es una relación física directa, entre pares. Peirce coincide plenamente en este punto. En su terminología habría que decir que la semejanza no pertenece a la categoría de segundidad, sino a la de terceridad, pues siempre requiere un tercer polo, un sujeto activo que actualice las posibilidades reales. La relación de semejanza sale así del ámbito del platonismo y pasa a apoyarse no en Ideas inmóviles, sino precisamente en la actividad de un sujeto. Así, la *mímesis* artística en Aristóteles no es ya copia de copia, imitación doblemente degenerada de la Idea, sino *mímesis* poética, descubrimiento creativo de las posibilidades objetivas a través de la actividad del sujeto. El arte tiene, pues, una función epistémica irremplazable. Desde esta perspectiva del descubrimiento creativo de la semejanza, podemos dar cuenta también de las importantes funciones antropológicas y sociales que tiene el arte como presentación y representación vívida a la propia vida humana.

## 7. CONCLUSIÓN

En la *Poética* de Aristóteles podemos encontrar una teoría del conocimiento que nos enseña i) la forma de producción del conocimiento mediante el arte, y ii) la función para la vida humana del conocimiento así producido.

i) El conocimiento se produce siempre mediante la creatividad humana, que permite poner ante la vista relaciones de semejanza. El arte es una actividad imitadora (y, en especial, la tragedia es la imitación de la acción por medio de la acción). El arte funciona como actividad creativa en la producción y en la recepción. Es decir, el artista crea el segundo polo de la semejanza: la obra de arte. Para ello ha debido

---

57. Véase en este sentido SCALTSAS, Th., *Substances and Universals in Aristotle's Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca, 1994, pp. 197-8.

investigar activamente espacios de posibilidad, ha tenido que imaginar modos de poner estas posibilidades ante la vista del espectador. El espectador, quienquiera que sea, incluido, por supuesto, el propio artista, también debe aportar su creatividad para actualizar la semejanza entre la obra y la vida, y así descubre creativamente las posibilidades vitales.

ii) La función del arte, y en especial del drama, es la catarsis o purgación, y a través de la misma la sanación del alma. Es decir, la representación dramática contribuye a la liberación del alma de las pasiones excesivas que pueden llegar a someterla. Aquí también el saber, la verdad de la fábula, es el que libera. Pero es imprescindible la *presentación* de la compasión y el temor, que ambos sean vistos como en acto, que salten a la vista, que el espectador los sienta casi como pertenecientes a su vida, tanto como la *representación*, es decir, una cierta distancia respecto del temor y la compasión genuinamente vividos. El juego de presentación y representación le permite un aprendizaje «práctico» del manejo de las pasiones y con ello una libertad respecto de las mismas. Es algo así como el aprendizaje artesanal o escolar, que requiere contextos no del todo «serios», es decir, en los que los errores no sean fatales. El espectador que ve su vida a través de la obra de arte, consigue captar las posibilidades que esconde la misma sin necesidad de que éstas sean efectivas o actuales.

La última conclusión que podemos obtener de nuestro recorrido por la *Poética* es que las ideas que contiene pueden ser de gran utilidad en el debate contemporáneo, pues configuran una forma de integración de los aspectos subjetivos y objetivos del conocimiento. Estas ideas de Aristóteles nos permiten ir más allá de la mera enunciación de la necesidad de algo intermedio: contribuyen positivamente a la elaboración de un término medio y mejor entre el constructivismo extremo y la concepción del conocimiento como mera representación.