

REFLEXIONES SOBRE LA "POÉTICA" DE ARISTÓTELES

EL TEMA DE LA "UNIDAD" *

I

Las obras que han sido pensadas con hondura se mantienen siempre, con mayor o menor intensidad, en la consideración de la posteridad más allá de sus valores históricos. El ensayo de Aristóteles sobre la poesía es, por cierto, el primero orgánicamente concebido sobre el tema, y en el seno de un pueblo que se había expresado poéticamente con genialidad fundadora de un estilo de cultura.

Pero, además de esta circunstancia incitante para el interés de la posteridad, los capítulos de la "Poética" que han transitado hasta nosotros suscitan por sí mismos la reflexión inteligente y fecunda de quienes se han acercado a ellos, a veces simplemente por aquellas instancias históricas.

Se trata de un conjunto de meditaciones surgidas de un pensador que inicia en muchos aspectos y organiza en total la ciencia de su tiempo, al mismo tiempo que sus reflexiones metafísicas alcanzan aquella genialidad que fuerza al repaso a la Filosofía de todos los grandes momentos de Occidente. Por ello, aunque estas meditaciones no están dirigidas al objeto preferente de la

* La señorita M. Angélica Duboué, alumna del segundo año de los Cursos de Especialización y Perfeccionamiento, ha colaborado, para este trabajo, en el cotejo de las notas con los textos originales.

preocupación aristotélica, con todo logran, a pesar de lo trunca y circunstanciadas (1), el rango de lo permanente que corresponde tantas veces a su genio. Por supuesto estos capítulos no agotan las reflexiones aristotélicas sobre el arte, pero de lo demás poco nos ha llegado, pues, o se ha perdido, o queda fragmentariamente o debe ser espigado y deducido de tratados consagrados a otras cuestiones (2).

Las vicisitudes de esta pequeña obra en la historia de la Cultura obedecen en mucho a los prejuicios e ideas madres de las distintas épocas a través de las cuales fué, sucesivamente, poco atendida, malentendida o acatada. Baste recordar en este sentido, como ejemplos típicos, a la época medieval, renacentista y romana respectivamente.

El Renacimiento italiano, en esta peripecia y, a pesar de la reverencia aparente en que tuvo a esta obra (3) a causa de su

(1) En realidad parecen ser, por su forma deshilvanada, confusa e incompleta, "apuntes de clase". Sabemos que sus obras exotéricas de carácter literario, se han perdido (salvo fragmentos). Así sus diálogos "more platónico" que merecieron los altos elogios de Cicerón. Lo que nos ha llegado son sus lecciones de clase, las obras acroamáticas o esotéricas. La mayoría parecen apuntes del mismo Aristóteles, o mejor corrección de Aristóteles hecha sobre redacciones de alumnos capaces. La "Poética" no parece —aparte la pérdida de capítulos— haber pasado por la revisión del maestro. La accidentada y novelesca trasmisión de sus obras explican la pérdida de algunos trozos y libros importantes, como ocurre en la "Poética". Ello motivó las peligrosas tentativas de D. Heinsius y otros para restaurar capítulos.

(2) En este sentido, en el de la comprensión cabal de la "Poética", es particularmente sensible la pérdida de su tratado sobre la "Belleza" aludido en el libro M de la *Metafísica*.

La "Poética" pertenece al parecer, a la época de la enseñanza del filósofo en Atenas, hacia el año 338, y puede colocársela entre la "Política" y la "Retórica". Cfr. A. ROSTAGNI: "*La Poética di Aristotele*", 1927, cap. II.

(3) Es necesario hacer notar que la estrechez teórica de interpretación de la "Poética", tan grave en Italia y Francia, halló los primeros rebeldes antiacadémicos entre los españoles que se alzaron, en primer término, contra el pesado mito neoclásico de las "tres unidades".

tema emparentado con los temas platónicos preferidos entonces, le ocasionó los peores malentendidos. Estos malentendidos, prolongados durante la dictadura neoclasicista fraguaron en su contra la leyenda negra de las reglas y de los preceptos y motivaron luego la indiferencia despectiva y de combate con que fué considerada la "Poética" en el curso de la "Gran Rebelión", es decir, durante el Romanticismo.

El antiaristotelismo de la época renacentista (reacción contra la Edad Media) provocó este pernicioso desencuentro, pues no se estudiaba y difundía en general el resto de la obra del autor y, por lo mismo, alusiones de tránsito fueron interpretadas a la letra sin probarlas a la luz del espíritu total de su pensamiento. Así ocurrió con la "unidad de acción", entendida meramente como "unidad de receta", sin sospechar que allí se formulaba la profunda doctrina clásica sobre la unidad interna de la obra de arte, y que actualmente es premisa fundamental de toda consideración estética como la fina crítica de Benedetto Croce lo ha difundido entre los preocupados por estos temas.

La unidad que preocupaba al filósofo era la sustancia misma y "el alma de la tragedia". El modelo de unidad que acude a su enseñanza, cuando quiere ejemplificarla, es el de Homero, "poeta maravilloso entre todos", y el Homero precisamente de la Odisea que enhebra el peregrinante errar de su héroe en tal unidad estética que ha desafiado los siglos y resiste la técnica analítica de la escuela "pluralista" en la "cuestión homérica" (4). Bastarían este ejemplo de Homero y la lectura atenta del tema de la unidad en la "Poética" (5), para esquivar, en parte, el error del Renacimiento, al considerar que se trataba de la mera **unidad de acción** que podía y debía ser completada con la **unidad de lugar** y la **unidad de tiempo**.

Pero, además, la meditación de algunos libros de la Metafísica y de otros lugares mayores de la obra de Aristóteles, hubie-

(4) Ver I. F. CRUZ: "*La cuestión Homérica*". Anales del Instituto de Literaturas Clásicas, tomo 1. Buenos Aires.

(5) Por ejemplo el capítulo VIII.

ran evitado totalmente este lamentable desencuentro, ya que el conocimiento de la estructura orgánica de un pensamiento coherente completa y confiere sentido aún a las manifestaciones truncas de algún momento de una obra. Si Castelvetro (6) mismo no hubiera entrevisto esta relación de una parte incompleta con el resto del pensamiento aristotélico, no hubiera faltado en la conciencia alerta de los estudiosos aficionados de la época, quien diera el alto a la invención de las "tres unidades" que circularon sin trabas en un ambiente que, en general, frecuentaba con preferencia prejuiciosa, tan sólo la "Poética" y la "Retórica" (7).

En la actualidad, luego del artificioso imperio neoclásico, de las querellas del romanticismo y del olvido post-romántico, estos pocos capítulos de Aristóteles han merecido de nuevo la atención y el acatamiento de los entendidos, aunque en forma objetiva y crítica (8). Al mismo tiempo, la revisión sistemática de su obra filosófica y científica, aseguran para este reencuentro las garantías necesarias de confrontación con la totalidad orgánica de su pensamiento.

Los resultados de la última crítica han sido así de amplia reivindicación para los valores perennes que encierra esta primera teoría e historia de la literatura que la antigüedad nos ha legado aunque en forma retaceada y por momentos confusa.

Una de las cosas que llama la atención, en este resultado, es la modernidad en que aparecen colocadas muchas conclusiones aristotélicas sobre el arte; modernidad que muchas veces —sin

(6) CASTELVETRO: "*Poética di Aristoteles vulgarizzata et sposta*" Viena, 1570.

(7) Aristóteles sigue preocupando en esta época la atención de la "escuela". Pero nos referimos aquí a la preocupación de los estetas y del gran público "amateur", entre los cuales, Platón es el filósofo-poeta por excelencia. Véase el capítulo sobre "*L'Aristotelismo del cinquecento*" de G. DE RUGGIERO en su "*Storia della Filosofia*", parte III. Véase allí mismo las reseñas de los primeros traductores y comentaristas de la "Poética".

(8) Ver la bibliografía antigua y moderna en la "Poética" de ROSTAGNI.

dirección polémica definida— se había suscitado precisamente, como reacción y rebeldía, contra la dictadura de las reglas y demás trabas de la creación poética, de las que, por largo tiempo atrás, fué mirado Aristóteles —sin culpa— como el rígido abanderado. Son curiosas y demostrativas en este sentido las coincidencias imprevisibles que pueden establecerse entre los postulados más revolucionarios de la estética simbolista e idealista y las conclusiones aristotélicas que confluyen aún desde otras obras, en los temas de la "Poética" (9). Sirvan de rápido ejemplo las siguientes: 1) La neta separación entre la moral, la utilidad y el arte (10) que anticipa el debate "del arte por el arte" y cuyos ecos encontramos definitivamente resueltos en la "Estética" de Croce (11).

II). La distinción entre poesía y versificación (metro) (12), tema de polémica y acción desde Poe en su "Principio Poético" hasta Baudelaire en sus "Pequeños poemas en prosa".

III). La distinción también entre elocuencia y poesía (13) que postulaba **cuello en mano** la poética de Verlaine (14).

IV). La concepción de la poesía como filosófica y profunda pues expresa lo universal (15); con esta concepción se ade-

(9) El advertir estas coincidencias no es un intento de modernizar la "Poética". Se trata de restituir a su originalidad primera los dogmas revolucionarios. Al fin de cuentas la gran revolución en el orden de la verdad —a veces obscurecida y enturbiada por el tiempo— no es sino la *restauración de lo clásico*.

(10) "Lo bello es apetecible por sí mismo" (Ret. I, 7; I, 9; I, 13, etc.).

(11) B. CROCE: "Estética", cap. VI.

(12) Los diálogos platónicos son poéticos y "aunque se pongan en verso los párrafos de Herodoto, esto no constituirá una epopeya, y Empédocles escribiendo en verso no sería por eso poeta sino físico o fisiólogo" (Poética 47 b, 16 y Política VII).

(13) "Uno es el lenguaje de la elocuencia y otro el de la poesía" (Ret. III, 1).

(14) VERLAINE, "Art Poétique": "Prends l'éloquence et tords - lui son cou!"

(15) Poét., 51 b, 5.

lanta el filósofo a las intensas preocupaciones modernas acerca del valor del "conocimiento" poético. Apunta para siempre en el secreto, blanco de la creación poética de los trágicos, de un Dante o de un Shakespeare; el secreto que hace "cambiar la eternidad" dentro del poeta mismo (16).

V). La determinación de la dimensión o cantidad de la materia artística (17) que no debe ceder los límites humanos, (noción eminentemente griega: *μηδὲν ἄγαν*), y que reencontramos en el "Principio Poético" de Edgar Poe, inspirador de toda la estética simbolista (18).

VI). La anticipación del "teatro para leer" (según el tipo de algunos ensayos de O'Neil, Pirandello y B. Shaw), al afirmar que la **representación** no es esencial para la poesía trágica, aunque lo sea para la técnica teatral (19), y, lo que más importa, la afirmación implícita y tan audaz (para decirlo como entre nosotros) de lo que es **teórica y esencialmente primero** en toda obra de arte (ver págs. 96 y 103).

En estos ejemplos y otros más que veremos más adelante de aproximaciones y coincidencias, no se trata (como suele ocurrir cuando se buscan forzosamente anticipaciones en los clásicos) de atisbos accidentales, sino de afirmaciones definidas y coherentes con el resto de su pensamiento. No se trata tampoco de hacer

(16) Según lo sabe el gran verso de Mallarmé que Valéry ama recordar:

"Tel qu'en lui-même enfin l'éternité la change..."

Cfr. nota 12.

(17) Es la noción del *μέγεθος*, insistentemente recordada en la "Poética": 49 b, 10; 49 b, 25; 50 b, 26 y 27; 50 b, 37 y 38; 51 a, 4; 51 a, 15; 56 a, 14; 59 a, 34; 59 b, 23; 62 b, 9.

(18) "Poe analiza las condiciones psicológicas de los efectos de un poema. Entre estas condiciones pone en primera fila las que dependen de las *dimensiones* de las obras poéticas, prestando a la consideración de su *longitud* una importancia singular" (POE, "Principio Poético", según Paul Valéry: "Baudelaire y su descendencia", Rev. de Occidente, junio 1924).

(19) Poét., 50 b, 19; 53 b, 6: ἄπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον; y 62 a, 12; διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τις ἐστίν

perdonar la antigüedad de Aristóteles con parecidos sorprendentes de bogas actuales. Se trata simplemente de rescatar del tiempo y sus alternativas lo que fué pensado con la genial penetración de la verdad entre las primeras sombras de la creación poética. No se trata, pues, de poner a Aristóteles **al día**, sino de colocar a **lo clásico**, lo que del **día** responde —a sabiendas o inconscientemente— a una tradición dos veces milenaria.

II

El asunto principal de la "Poética", como se sabe, es la tragedia; subsidiariamente, en forma de comparación con ella trata de la epopeya y promete una segunda parte consagrada a la comedia (20) que no llegó hasta nosotros, pero de cuya realización se tienen testimonios. Por suerte, por una especie de Providencia de la cultura, lo que nos ha llegado tiene por objeto precisamente a la tragedia acerca de la cual todo comentario contemporáneo es exiguo para su comprensión cabal (21).

Sabemos que la "Poética" salvada hasta nosotros consta de veintiséis capítulos, de los cuales son capitales y más importantes el séptimo (unidad y extensión), el octavo (unidad interna), el noveno (unidad y universalidad), en cuanto de ellos se deduce la más aproximada concepción aristotélica sobre la poesía misma. Por ello el tema de la unidad allí tratado es decisivo en este sentido y de él hay que ocuparse con preferencia cuando se trata de acercarse —por dentro— a la intención de la "Poética", al margen de la expresión técnica de la tragedia.

(20) Poét. 49 b, 21. En la Retórica cita en plural los libros de la "Poética": ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς"; cita además περὶ γελοίων.

(21) La tragedia (con ese aire de milagro con que aparece y desaparece en el mundo de la cultura, según ya con acierto lo había notado Nietzsche) necesitaba más que cualquier otra forma de arte antiguo, un testigo contemporáneo de la talla de Aristóteles.

Ya hemos visto cómo el sentido de la unidad a que se refiere Aristóteles fué malversado durante el Renacimiento, asumiéndola como mera "unidad de argumento" y por lo mismo como "unidad de receta".

¿Cuáles son los caracteres de esta unidad del mito, de la fábula (22) o acción, que como "alma de la tragedia" ocupa intensamente al filósofo? 1º. Esta unidad reposa en la estructura misma de la acción (50 b, 21); 2º. Debe ser "perfectamente completa en sí misma" (50 b, 25); 3º. Constituye una **totalidad** con principio, medio y fin (50 b, 26); 4º. Se trata de unidad interna (51 a, 21 y sgts.); 5º. La relación de las partes con el todo en la obra de arte es intrínseca y constitutiva (59 a, 30, etc.); 6º. y, por último, esta unidad no es anecdótica, su fuerza no depende de la realidad de lo acontecido, sino de la coherencia ideal, verosímil, necesaria, de lo posible (51 b, 1 y sgts.). Todas estas características, así desplegadas para la comprensión, se implican "inter se".

Es evidente que la importancia de estas conclusiones acerca de la unidad excede los límites particulares de la tragedia, para alcanzar todas las esferas de la producción artística y, de especial modo, la poesía. Se trata del *ἔργον ποιητοῦ*, de la "obra del poeta" (51 a, 37), según la misma expresión del autor, y de la **poesía** misma cuando es contrapuesta a la historia, en este tema de la unidad, como "*φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον*", es decir, "más filosófica y profunda"; *ἡ μὲν γὰρ μᾶλλον τὰ καθόλου λέγει*: "pues la **poesía** expresa más bien lo universal" (loc. cit.). Aristóteles hubiese dicho lo mismo acerca de cualquier otra forma de arte. Hubiera predicado la misma unidad y organicidad de las partes con respecto al todo, así como lo predica de la acción

(22) Es evidente que Aristóteles no se refiere formalmente al mito legado por la tradición, de tal modo que la unidad de que se habla reposara a lo sumo en la elección del argumento. En este caso la unidad —en último término— estaría otorgada esencialmente por la tradición. Es innecesario hacer notar que lo que interesa a la Poética es mostrar cómo el poeta debe tratar e "in-formar" esa materia que la tradición le presta.

—“alma de la tragedia”— y por lo tanto de la tragedia misma. Esto no requiere demostración si se conoce el fondo de su pensamiento filosófico que parcialmente invocaremos en seguida.

Por ello es inadmisibile considerar esta unidad, como una norma o un precepto, para confeccionar tragedias, conforme se interpretó en el pasado (23). También llama la atención que los comentaristas modernos, si bien salvan el error de este pasado, no confieren, por lo general, a este tema, todo el interés que posee para una doctrina clásica del arte. A mi modo de ver, esa visión de la unidad en su relación con la totalidad y sus partes integrantes, es decisiva para la consideración del arte, sobre todo si la entendemos en su plenitud, es decir en coherencia con el valor que estos conceptos poseen dentro de la metafísica aristotélica. Pero también, y siguiendo la inspiración de la totalidad, debe completarse esta visión de la unidad en la obra de arte, con el concepto de la *μικρος* que es con aquella el supuesto-clave para la recta interpretación de la Poética.

La metafísica examina cuidadosamente las nociones de la unidad y totalidad prestándoles gran importancia sólo subordinada, entre las nociones primarias, a la noción de **ser** y de **sustancia**. Se vuelve una y otra vez a su consideración, deshaciendo el equívoco de los términos, es decir, explicando cuidadosamente sus distintas acepciones. La confrontación de la Metafísica nos confirma y aclara ampliamente el sentido de estas nociones que encontramos en la “Poética”. Así en el libro Δ, capítulo XXVI: “se dice **Todo** de una cosa a la cual no falta ninguna de las partes que la constituyen en su totalidad natural. . .”.

“En el segundo sentido de la palabra **todo** se aplica a lo continuo y a lo finito, cuando la unidad resulta de varias partes integrantes que existen por lo menos en potencia en el continuo, cuando no son absolutamente reales. Y así, este matiz de la

(23) En Roma Horacio, bien empapado de la tradición aristotélica a través de Neoptolemo, dedica toda la primera parte de la “Epístola a los Pisones” al tema fundamental del arte, es decir a la unidad o totalidad y a sus partes.

palabra **Todo** se encuentra muchas veces en las cosas que crea la naturaleza cuanto **en las producciones del arte**" (Ibid.). "Partes significan los elementos en que se divide un **todo**, o lo que lo **constituye**". (loc. cit. Capítulo XXV).

"...lo que es un todo y tiene cierta configuración y forma es unidad en más alto grado". Algunas cosas serán unidad si son indivisibles en cantidad, y otras si son indivisibles en **calidad**, y así lo que es **unidad** es indivisible, ya absolutamente, ya considerado como **uno**". (L. I, cap. I).

Por último (véanse las notas de p. 97) para no multiplicar estas citas: "A veces también decimos de una cosa cualquiera, que ella es **Una** por el solo hecho de que esta cosa tiene una cierta cantidad y de que es continua. Pero a veces esto mismo no basta, y es preciso además que esa cosa componga un todo; en otros términos **hace falta que tenga una forma que sea una**". (L. Δ, cap. VI, etc., etc.). El pensamiento de Aristóteles acerca de la relación de anterioridad del todo sobre las partes, y, por lo mismo, del valor unitario y constitutivo de éstas en función del todo, es de tal fuerza y claridad, que obliga a los actuales expositores de la "Psicología de la estructura" a citarle como indicio de la conciencia antigua en este tema capital para dicha doctrina (24).

Lo que importa para nosotros es que este testimonio (para no citar otros) reunido aquí desde la Metafísica, confirma y da horizonte de profundidad a las afirmaciones de los capítulos 7º, 8º y 9º de la "Poética". Comprendemos ahora en toda su gravedad (y no de tránsito sino de meta alcanzada) esta unidad y totalidad de la obra de arte, comparada con un "organismo viviente" (25) cuyas partes "están ensambladas de tal manera

(24) E. PUCCIARELLI: "Psicología de la estructura". Esto no quiere decir que Aristóteles sea el precursor de la Gestalt-Theorie, sino que ésta es continuadora de Aristóteles en un aspecto principal de su doctrina.

(25) "...semejante en su unidad e integridad a un perfecto organismo viviente, producirá aquella especie de goce que le es peculiar". Poét. 59 a, 20.

que si se transpone o arranca una parte, el **todo** quede quebrantado y removido, porque lo que se puede añadir o quitar sin consecuencia apreciable no forma parte del todo" (26).

Aristóteles, pues, concibe la obra de arte, y en general todo lo que en el orden del hacer sale de manos del hombre y comprende en sentido amplio, gran parte de los bienes de la cultura, como un compuesto de partes unidas inextricablemente entre sí, por un vínculo interno —su forma— que establece y constituye un todo indivisible y orgánico. Cada parte debe poseer su razón de ser en el **todo**.

Un poema es un todo unitario, compuesto de partes, a través de la cadena temporal de las palabras, que lo singulariza y jerarquiza —según su valer— como "in-formado" producto del hombre. Así también un cuadro, una escultura o un templo, son "in-formados" o "conformados" plásticamente a través del color, del mármol o de la piedra, en una unidad y totalidad que configura cada una de sus partes.

Aludíamos antes a la estética idealista. No de otra manera estima Croce la obra de arte: "otro corolario... es la indivisibilidad de la obra de arte. Cada expresión es una sola expresión. La actividad estética es fusión de las impresiones en un **todo**

(26) Poét. cap. VIII, 30. En esta última frase se halla un principio de vigencia permanente que nunca se enarboló como regla y que mucho bien hubiera hecho a la literatura, sobre todo desde la imprenta acá. Aristóteles distingue el ὅλον (*todo*) del πᾶν (*totalidad o mejor suma*), teniendo en cuenta que para el todo no es indiferente la articulación u ordenación de las partes, mientras en la suma o agregación tal consideración es indiferente. L. Δ, XXVI, 5 - 6. "Así por ejemplo no diríamos de un calzado que es uno porque viéramos las distintas partes dispuestas en un orden cualquiera, aun cuando estas partes estuvieran continuas; sino que el calzado sólo es uno a nuestros ojos si las diversas partes representan en efecto un calzado, y tienen una forma *una* y conveniente" (Ibid.), etc., etc., (Sobre la cuestión de que el "todo" preceda a las "partes", véase el libro Z, cap. 10 y 11, 1 - 3. "La forma (εἶδος) es indivisible". L. Z, 8, 9. Ver también L. Z, 10, 4 - 6. Diferencia del todo unitario y del montón en L. Z, 17, 8 y, en particular, el libro H, 6).

orgánico. Esto es lo que se ha querido hacer notar cuando se ha dicho que la obra artística debe tener unidad, o, lo que es igual, **unidad en la variedad**". (Croce, *Estética*, cap. II).

Toda obra de arte (tanto del arte bello como del arte útil), tiene esta estructura (27) unitaria por la cual la reconocemos y la distinguimos de todo lo que es naturaleza (28). ¿Cuál es, pues, la raíz profunda de esta unidad? ¿Qué es esta cualidad que ensambla y coliga así indestructiblemente estas partes espaciales o temporales del producto estético, sin reposo concreto e individualizable en alguna de ellas, **sino que las configura y enalza a todas** al configurarlas en el todo? ¿De dónde surge este cingulo interior que las ciñe estrictamente en un orden **uno y orgánico**? Es evidente que si la obra de arte se distingue del resto, como obra del hombre, hay que buscar en éste —en cuanto ser diferenciado— el origen y el carácter de esta **unidad**, por la cual se reconoce la huella del espíritu. Sabemos que estamos en presencia de un producto del hombre como tal, cuando percibimos una intención, un significado en la obra que contemplamos. El signo de esa intención y significado, es esta unidad de que venimos hablando. Ella es efecto de un sentido, de un significado espiritual, de un sentido unitario y previo a la temporalidad de la obra misma, y que luego la jerarquiza en su calidad de tal.

(27) "La construction, l'armature, pour ainsi dire, est le plus importante garantie de la vie mystérieuse des oeuvres de l'esprit". *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. Ver Maritain: "Art et scolastique". Notes, 102.

(28) Claro que luego se plantea el problema de las unidades naturales y su significado: y así se lo planteó el filósofo, arribando a la concepción de la forma de las formas. Pues existe también en la naturaleza una estructura que responde a un sentido, pero éste no está inmanente allí en cada cosa de la misma manera que en lo artístico, donde quedó fijada la intención individual del espíritu creador. En la naturaleza la forma pura creadora del orden (cosmos) universal por virtud de su sola perfección, funda la necesidad teleológica a la cual responden los seres naturales. El tema de la unidad se reitera, cada vez más unido al de la belleza en la tradición neoplatónica y agustiniana: "... la *unidad* es la forma de toda belleza", SAN AGUSTÍN, *De Vera Religione*, 41 y sgts.

Cuando Aristóteles habla del placer que provoca la imitación reconocida, (29), no se trata de otra cosa que de la captación de este sentido espiritual que esplende en la obra y la enhebra en sus partes; y sin el cual el espíritu del hombre quedaría desconcertado o indiferente, cuando no pudiera rastrearlo, sobre todo en un producto con pretensión estética.

Para decirlo especialmente en lo que atañe a la poesía, puede ser recordado aquí R. Gosselin, en su "Aristóteles" (30) quien tratando de explicar este **sentido** de la obra de arte, apela a un comentario de Servien Coculesco alrededor de aquellos versos de Verlaine: "Les sanglots longs - des violons - de l'automne. . . etc.". "Hay allí un **sentido** sin duda. ¿Mas, por qué? Porque su ausencia ofendería nuestra espera y nos despertaría de nuestra emoción sonora. Verlaine, como un escultor, toma su materia espléndida y valiosa por sí, la rima, y se limita a suprimir con dos o tres líneas exquisitas y discretas, esa sensación de fastidio y hasta de tortura, que se tiene ante una piedra admirable que no significa nada". "Esto —añade Gosselin— que podría firmarlo el Abate Bremond, es el fondo mismo del pensamiento de Aristóteles".

No creo que, si bien pudiera firmarlo el Abate, lo pudiera suscribir Aristóteles, aparte de la tortura de no hallar significación **donde se la espera**, en lo cual se apunta al blanco general del tema que estamos tratando. La aguda conciencia lingüística del autor de la "Poética" (herencia bien griega) estaba justamente enterada de la importancia del ritmo, gesto y melodía en el lenguaje, pero como algo intrínsecamente subordinado a la expresión de un sentido espiritual.

En varios pasajes de la Retórica —y en alguno de la "Poética" (56 b, 5)— se reiteran estos valores y esta subordinación, distinguiendo con precisión la música como arte, (que sólo se dice a sí misma), del lenguaje que, si bien comporta material-

(29) Poética 48 b, 15.

30) R. GOSSELIN: "Aristote", París, 1928.

mente valores musicales, los somete a la forma significativa. La materia del lenguaje, con su aspecto musical, con su tiempo y su ritmo, es para otra cosa, es sierva (nunca del todo sumisa) de un sentido que no reside en sí misma; es una metáfora insalvable en la cual es inadmisibile subvertir los términos y entender "in recto" lo que suena "in obliquo". Tal vez, como quiere Paul Valéry, en lo que respecta al lenguaje (31), la poesía tenga de

(31) El lenguaje es la materia más difícil que se propone el artista, a pesar de la aparente facilidad que parece ofrecer. El lenguaje es la materia más configurada por la tradición, la lógica, la fantasía, el ritmo y la melodía constituídos y consolidados en la historia social y en el estilo de una lengua concreta. El poeta debe luchar con esta resistencia activa y que reobra sobre el creador, para lograr decir su palabra, para *construir su lenguaje dentro del lenguaje* (Valéry) e insertar compatiblemente lo inédito en la tradición. La resistencia del mármol, del bronce, del color o del sonido, es mucho menos militante, mucho más pasiva para su artista modelador. El trabajo del poeta con su materia puede aclararse pensando los problemas que se le plantearían al plástico si tuviera que trabajar con un bronce ya hecho escultura, y lograra en él su inspiración, pero respetando y reteniendo la particularidad de la forma anterior. La materia del lenguaje es la materia más "informada", y por lo tanto es la materia más rebelde y más frágil para la victoria del poeta. De ahí la singular jerarquía de la poesía sobre todas las demás artes.

Ernst Robert Curtius en su óptimo estudio sobre Valéry nos decía: "El material de que dispone el poeta es el peor y, a la vez, el más noble: el lenguaje; lo nulo pura y simplemente, disipado como el polvo, ensuciado en miles de contactos. Pero también el órgano de lo divino:

Honneur des hommes, Saint Langage,
Discours prophétique et paré,
Belles chaînes en qui s'engage,
Le dieu dans la chair égaré,
Illumination, largesse!
Voici parler une sagesse
et sonner cette auguste Voix
Qui se connaît quand elle sonne
N'être plus la voix de personne
Tant que des ondes et des bois.

(*La Pythie*)

E. R. CURTIUS: "*Marcel Proust y Paul Valéry*".

especial y misterioso el oscilar, el consistir en una indecisión entre el **sentido y la melodía**, pero esencialmente, consustancialmente debe quedar constituida y penetrada de ambos (32). Y esto sí podría ser aceptado y confirmado por el "intelectualismo" de Aristóteles, mucho más hondo de lo que el prejuicio, acarreado por la tan accidentada historia parcial de la "Poética" ha sabido sospechar (33).

Lo dicho sobre la poesía, vale, en lo fundamental, para todas las artes en lo que atañe a su ley primera de producción.

¿Hay doctrina en Aristóteles que confirme y aclare este sentido espiritual que se infunde en la materia artística y le confiere esa inteligibilidad y unidad interior que la jerarquiza y distingue luego como obra de arte humana? Si no tuviéramos más que el testimonio de la Poética en este sentido, no podríamos sino conjeturar, y muy probablemente errar, sobre la intención profunda del autor supuesta la incompleta información de sus capítulos. Por suerte, el ejemplo de la obra de arte asoma constantemente en el estudio de la causalidad y del devenir que realiza en la Metafísica y en la Física y ello nos permite colmar estos claros de la Poética que extraviaron al Renacimiento y que, hoy todavía, motivan algunos descuentos con la integridad de su pensamiento.

(32) Este pensamiento bajo distintas formas, constituye una preferencia mental típica en Paul Valéry y vuelve a él cada vez que es necesario: "El poeta se consagra y se consume en la definición y construcción de un lenguaje dentro del lenguaje y esta operación que es larga, difícil, delicada, que solicita las más diversas cualidades del espíritu y que jamás llega a terminarse —porque nunca es, tampoco, exactamente posible— tiende a llegar a ser el idioma de un ser más puro, más potente, más feliz con su palabra, que no importa qué personaje real. Esta palabra extraordinaria se hace conocer y reconocer por el ritmo y por las armonías que la sostienen y que deben estar tan íntima y aún tan misteriosamente ligadas a su concepción, que no sea posible ya separar su sonido ni su sentido, los cuales se responden sin cesar en la memoria". PAUL VALÉRY: "*Baudelaire y su descendencia*".

(33) Su mensaje, más allá de su destinatario próximo (Platón) aún llega hasta nosotros "el que ama la sabiduría, ama también la poesía".

Consideremos algunos testimonios decisivos.

En la Metafísica establece el filósofo la diferencia capital entre los productos de la naturaleza y los productos del arte: Las obras de la naturaleza, los seres naturales como la piedra, el animal, tienen en sí mismos el principio de sus movimientos y de su reposo, mientras que las obras del hombre como una escultura o una mesa, tienen este principio en un ser extraño a ellos, el escultor, o el carpintero. Los seres naturales poseen una fuerza activa inmanente, y en los productos del arte la fuerza activa abandona la obra una vez producida (34).

Habíamos visto que para constituir un todo es necesaria la presencia de una **forma que sea una**. ¿De dónde surge esa forma, que, en comunión íntima con determinada materia, constituye el producto del arte? Según acabamos de ver esa forma impresa en la peculiar materia surge de un principio extraño a la obra producida y que reside en el hombre (35). La Metafísica nos dirá que esa forma nace de una forma previa existente en el alma: "a su vez, son productos del arte aquellas cosas de las cuales la forma está en el alma de quien la produce. Y por forma entiendo aquí la pura esencia de una cosa y su sustancia fundamental" (36).

La teoría aristotélica sobre la estructura de los seres del mundo, reposada victoriosa y fecundamente en la **consideración de la materia y la forma**, tiene, como vemos, su mejor inspiración y ejemplo en el estudio de los productos del arte (37). La forma por la cual reconocemos e individualizamos los objetos del

(34) Física II, 1 y Metafísica A, 1 - 10 - 17 y Z 9, 1 - 4. Libro A, 3,2.

(35) La distinción entre los dos productos (naturales y artísticos) reposa en que la inicial relación de materia y forma es interior en un caso y exterior en el otro.

(36) Metaf. Z, cap. VII, 6.

(37) Recuérdese la constante apelación a la *casa*, a la *estatua*, a la *esfera de bronce*, al *arte médica*, etc., en la Metafísica, *passim*. Especialmente para el problema de la materia y forma en el arte, véase Metaf. Libro Z, 8.

arte, surge de una **forma** primera ínsita en la mente del artista o artesano. La calidad de esta forma y la peculiaridad de la materia establecen la unidad (38), la totalidad y la jerarquía de las obras, así como la naturaleza de los fines las distinguen en bellas y útiles, según que su fin principal sea exterior (las útiles, medio para otra cosa), o que sea interno, es decir, que se cumpla con la realización y perfección de la obra misma (las bellas artes) (39).

Pues bien ¿qué es esta forma que partiendo del alma del artista, parece en su choque con la materia, dejando allí su "imprompta formal" por la cual una obra emerge en el mundo del ser con un perfil individual y una jerarquía propia?

Cuando Aristóteles amplía la noción de la forma que está en la mente del artista, se refiere directamente al **concepto**, a través del ejemplo del arte médica: la salud (la forma de la salud) "está presente como **concepto** en el alma y en la ciencia de quien quiere producirla" (40).

Lo mismo nos confirma cuando nos habla de las causas: "Causa dicese, en un sentido, aquello de que una cosa está hecha: por ejemplo el bronce de una estatua, la plata de una copa. . . en otro (sentido), la **forma** o ejemplar, esto es el **concepto** de la pura esencia. . ." (41).

La idea, el concepto, la intuición eidética (42) una esencia

(38) La forma confiere obligadamente *unidad*, pues la "unidad constituye la esencia de las εἰδη". (Metafísica A, 7, 5).

(39) Metaf. Libro Z, 7, 6 y todo el capítulo con los ejemplos de la esfera de bronce, el bronce, la casa y los ladrillos.

(40) "La finalidad sin fin". Para hablar con la terminología de la causa formal, final y motriz. Ver libro Λ 4, 6 - 9, para la identificación de la causa formal y motriz.

(41) L. Δ 2, 1.

(42) Para decirlo en términos muy actuales y de base antigua, pero respondiendo a la índole misma del concepto que piensa la esencia pura: "Mais de la nature de son object suit immédiatement celle du *concept*, avec celle de l'acte par lequel il est conçu: au νοητόν simple correspondent un νόημα simple et une νόησις simple. Le concept est une *intuition* dans toute

primera y pura, la forma, es la que preside, pues, desde dentro, desde lo que constituye al hombre en hombre, toda obra de arte.

La huella de esta idea infundida en la materia, es el sentido espiritual, significativo e intencional que distingue toda obra de arte, como producto humano, y de la que hablábamos más arriba (43). Sin esta señal no podemos hablar de reconocimiento estético, ni de placer estético ni tampoco de valor estético.

Esta huella es la "claritas" que, especialmente referida a la belleza, configuraba las definiciones de la escolástica (44) y cuyo punto de partida en esta materia eran las reflexiones del filósofo griego.

Pero esta idea no es la idea como **premisa**, no es la idea como **término medio**, no es la idea enderezada a la verdad especulativa (aunque todo lo discursivo puede estar en halo en su torno y en segundo plano); sino que es la idea activa, dotada de una ἐέργεια especial, la idea-intuición, esquema dinámico de la inteligencia que tiende a desembocar en la acción o creación de algo; es la idea, por tanto, que preside las obras de arte y que

la force du terme. Il n'y a en lui aucune discussion. C'est une intuition *intellectuelle* bien entendu; et en fin de compte, il n'y en a pas d'autre". O. HAMELIN: "*Le Système d'Aristote*" (Huitième leçon: le concept). Según el filósofo esta forma, esta esencia, es *encontrada* por el artista. (Metaf. Z, 8, 4.).

(43) "L'oeuvre d'art a été pensée avant d'être faite, elle a été pétrie et préparée, formée, couvée, mûrie dans une raison avant de passer de l'esprit. J. MARITAIN: "*Art et Scolastique*", 11, y en 20: "l'art se tient extrinseca al arte mismo.

"Toute forme est elle un vestige au rayon de l'intelligence créatrice imprimé au coeur de l'être créé". Ibid., 38.

(44) "Claritas est de ratione pulchritudinis", "splendor formæ", en Santo Tomás - Vide Maritain. Op. cit. 38. Maritain añade con acierto que esta "claritas" que exhala el objeto creado, no es necesariamente una claridad para *nosotros*. Puede ser una obscuridad también. Depende de nuestro estado de gracia para penetrar la perfección de lo creado. Ver pág. 44, op. cit.

emana del νοῦς (como todo lo humano en cuanto tal (45), pero no del νοῦς θεωρητικός (especulativo), sino del νοῦς ποιητικός (factivo o creador) (46). Es la idea que plasma su meta primera en la riqueza individualizadora de la fantasía.

Aristóteles ha establecido con insistencia la división de las ciencias en **teóricas**, **poiéticas** y prácticas, atendiendo a las distintas instancias de la actividad humana y cada una de ellas con su correspondiente tono y conducta de la mente (47). El arte es una ciencia práctica, nos dice, que no tiene por objeto la verdad por sí misma sino el producir (48).

Esta idea - forma que confiere sentido, unidad, verdad (49) y belleza a lo creado, no debe ser asumida como discurso lógico

(45) "Omnium Humanorum operum principium primum ratio est". Santo Tomás, I, II, 58.

(46) No se dice que el "ser estético" surja meramente de intención inserta en la materia, del sentido imbuído en un color, fonema, mármol o bronce; sino que a partir contemporáneamente de ese encuentro, se da la posibilidad de lo estético. Porque juntamente con esa intersección del espíritu con la materia, surgen problemas no teóricos ni de sentido, sino de lo ciego, de lo extenso y pasivo de la materia cuya solución otorgará eficiencias más ajustadas, implicancias y resonancias particulares según las exigencias de cada materia y con las cuales debe luchar el νοῦς ποιητικός. Según triunfe o no, tendremos el artista o el aficionado. Por ello se requiere una virtualidad para la lucha con cada materia, un hábito operativo que la técnica puede conquistar. El arte, decía el filósofo, es ἔξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική ("hábito de producir lo verdadero con reflexión").

(47) Metaf. Lib. A, 1, 17; E, 1, 3; 2, 4; K, 7, 1-3; Λ 9, 7.

(48) Metaf. A, 1-10-17 y Ética a Nicómaco VI, cap. 3 y 4.

(49) El pensamiento de Aristóteles es que las cosas que emergen del hacer del hombre poseen la misma consistencia y propiedades fundamentales que las demás cosas del mundo real. Y así como son propiedades del ser en general, la belleza, la unidad, el bien y la verdad (no la verdad lógica ni la bondad moral, sino verdad ontológica y bondad ontológica), también las cosas creadas por el hombre, "mono de Dios", poseen estos atributos substanciales emanados de esa inserción de la forma inteligible humana.

Por ello Aristóteles no se empeña en una definición formal de la Belleza. Cuando nos dice que "τό καλόν ἐν μεγέθει καὶ τάξει" y que las

(50) como conocimiento para la verdad lógica. Si la poesía, por ejemplo, es un conocimiento y una verdad, lo es en cuanto "cosa de la mente" (51), en cuanto el poeta sólo es posible a partir de ser hombre, es decir, a partir de ser determinado por el νοῦς. El intelectualismo de que se acusa equivocadamente a Aristóteles sobre este punto, no le es imputable en ningún sentido. Si

formas de la Belleza son τὰξις (armonía de las partes en un todo), τὸ σύμμετρον (reducción de la variedad en la unidad) y τὸ ὀρισμένον (limitación y proporción) (Metaf. M, 3, 8), no hace más que describirnos fenomenológicamente, por así decir, lo que, en radical y ontológica instancia, es para él la belleza a saber, una perfección del ser: cada especie viviente tiene, según su naturaleza, una belleza que le es propia. Por ello, también cada obra de arte poseerá dicha belleza en el grado en que alcanza a expresar (en la lucha con la materia) la forma, la esencia concebida por la mente del creador. Por lo mismo tampoco se empeña el filósofo (cosa que sorprende a la mentalidad moderna) en establecer una diferencia esencial, una separación abisal, entre las bellas artes y las artes útiles, porque en cada rango de lo producido cabe siempre una belleza particular. Esto no quiere decir que no reconozca un clima completamente distinto para la intención estética, la intención utilitaria y la intención moral: "lo bello es deseable por sí mismo" (Ret. I, 9); distingue el bien de belleza; el bien moral se produce siempre en la acción (ἀεὶ ἐν πράξει), mientras que lo bello también en los seres inmóviles (ἐν ἀκίνητοις) (Metaf. M, 3, 8); el arte es superior a la utilidad y aún a la necesidad (Ret. I, VII). Las bellas artes tienden a un juego (παίδια) del espíritu (Pol. VIII); la poesía tiene algo de divino, es decir la nota de la inspiración (ἔθρον τι γὰρ ἢ ποιήσις) (Ret. III, VII); distingue poesía de lo didáctico, elocuente, etc. ἑτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστὶ) (Ret. III, I); y también su advertencia general de la Ética. "No es cosa de un espíritu magnánimo y puro buscar la utilidad de las artes".

(50) Sin duda Aristóteles para explicar la eficiencia última de la forma que preside una producción, habla del discurso lógico y de la reflexión que se produce en el alma, para encontrar los medios adecuados al fin técnico: pero ello no es más que el carril que sostiene y encauza a esta forma hasta desembocar en la realidad. L. Λ, 4, 6-9 ya cit. La poesía como instrumento de conocimiento exacto, sería "furiosamente inferior a la geometría". De ahí el equívoco del Platón de la "República".

(51) Como decía Leonardo de la pintura. "Escritos literarios y filosóficos": "Acerca del Arte", XXIV, y passim.

hay que admitir que sólo el hombre posee la capacidad de creación estética, sólo aquello que le confiere el rango de tal, el $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ puede ser origen de esa capacidad, aunque ella no consista en un ejercicio **formalmente lógico**. Si Aristóteles es, en el buen sentido, intelectualista, ello es imputable al hombre mismo. La palabra lógica, tan sobrecargada de malas intenciones y sospechas tan pronto como asoma en cuestiones de estética, debe ser rescatada, cuando de ellas se trata, para su sentido primero, como primado del "**Logos**", en todo lo que atañe al hombre en su ejercicio genuino y esencial de hombre, vale decir, como **especie** única e incomparable del género **animal** (52).

No encontramos tratada expresamente en Aristóteles, la función de la fantasía en la creación estética, es decir, la primera traducción de la unidad de la "idea" en el mundo de la fantasía. Por lo menos, no la encontramos con plenitud y con significado decisivo. Hay sin duda anticipos y bases fundamentales, pero no se trata de algo orgánico y coherente con el resto de sus meditaciones acerca de las facultades "poiéticas".

El pensamiento clásico se caracteriza por esta ausencia de reflexión sistemática sobre los poderes activos de la imagen.

Claro que, a pesar de esta ausencia de reflexión demorada y dirigida hacia la imagen en función poiética, no escapa a la observación del filósofo en el Tratado del Alma que no existe pensamiento sin imagen (53), sin confundirlas en su exacta

(52) "Mallarmé aussi est logique et Claudel... (como lo es la catedral gótica o la Divina Comedia).

"Et dans un ordre qui n'a plus rien de rationnel, d'où l'idée est délibérément évincée pour faire à la seule architecture du rêve, Pierre Reverdy aussi est logique, d'une logique nocturne inconsciente d'elle même, incarnée dans la spontanéité du sentiment. Les poèmes d'un Paul Eluard n'échappent à cette loi, ni les "textes surréalistes" eux-mêmes, quand ils ont une valeur poétique. Le hasard même est logique dans le coeur d'un poète". MARTAIN, *op. cit.*, pág. 85, nota.

(53) "... el pensamiento mismo, sea, por lo demás, una especie de imaginación, o que pueda tener lugar sin *imaginación*, no sabría jamás producirse sin el cuerpo". (L. I, Cap. I, 9),

ubicación psicológica (54), ni la relación entre fantasía y lenguaje (55) ni la sospecha de que la imagen pueda actuar por sí misma (56), así como la intervención de la fantasía en la figuración del porvenir y de lo posible (L. III, Cap. VII, 6).

El logos sólo asistido en halo lujoso y soberbio de la fantasía que lo impregna de todos los poderes e incitaciones del sentimiento y de la pasión, y de todos los poderes irracionales de la vida y del instinto, de toda la sugestión de la naturaleza inmutable y huidiza, sólo así informado, obtiene posibilidades de estilo, y por lo mismo de creación en lo **individual**. Esta función fecundante y esencial de lo fantástico, tan certeramente enfocado por la estética idealista, no fuerza la meditación sistemática del filósofo.

“Porque este alma (inteligente) no piensa jamás sin imágenes... (L. III, Cap. VII, 3).

“...cuando concibe alguna cosa, es necesario que conciba también alguna imagen, porque las imágenes son especie de sensaciones pero de sensaciones sin materia”. Pero, ¿en qué consistirá la diferencia de los pensamientos primeros de la inteligencia y qué les impedirá confundirse con las imágenes? Ciertamente ellos no son también imágenes, pero sin las imágenes no existirían”. (L. III, Cap. VIII, 3).

(54) “La imaginación es cosa muy distinta de la sensación y del pensamiento”. (L. III, Cap. III, 4).

(55) “De manera que la voz es percusión del aire respirado... No todo sonido del animal es voz... sino que debe ser un ente animado y dotado de fantasía el que percute, porque la voz es un sonido significativo, y no sólo un golpe de aire como la tos (τύπτου... μετὰ φαντασίας τινός· σημαντικὸς γὰρ δὴ τις ψόφος ἐστὶν ἢ φωνή)” Del Alma, Cap. VIII, libro II, 11).

(56) “Pero una imagen puede algunas veces ser producida por nosotros aunque no haya ni potencia ni acto. Y podemos citar, por ejemplo, los objetos que se nos aparecen en los sueños”. (L. III, Cap. III, 7). Además debe tenerse muy en cuenta la distinción que establece el filósofo entre las proposiciones ἀποφαντικαὶ y las σημαντικαὶ las que corresponden a la lógica (pues expresan lo falso o lo verdadero lógicos) y las que pertenecen a la Retórica y a la Poética que por su tónica sentimental no pueden medirse con criterio lógico (De Interpret. 4, 16a., 1 y sigs. Cfr. A. ROSTAGNI: “La Poética di Aristotele”, LXVII, introducción.

Comprende y da por supuesta la vinculación que establece el puente de la imagen entre la potencia del pensamiento puro y la mundanidad sensible, pero no considera que en la creación estética esta función de la imagen abandona su papel ancilar para erigirse, por lo menos, en deuteragonista, al conferir perfil individual a la unidad de la idea.

Podemos decir, que en determinados momentos internos de la creación estética, la fantasía sólo está teóricamente subordinada a la razón, por cuanto allí, es ésta la que se ciñe en halo en torno a la imagen para conferirle esas fronteras de la inteligibilidad, remotas o próximas, sin las cuales la música confiaría con el ruido, o la poesía con el grito, etc., etc.

Pero si bien esta intervención esencial de la imagen no está tratada de manera expresa en la creación estética, cabe notar que aparece como en sordina, o como presupuesto tácito, en toda su concepción de la *μίμησις*, vale decir de la "expresión" (57). Piénsese en los mismos ejemplos del filósofo en la "**Poética**": "Por ejemplo, la música de la flauta, la música de la cítara y las otras artes que tienen el mismo efecto propio como la música de la siringa, **imitan** (expresan) recurriendo sólo a la melodía y al ritmo, y la danza **imita** (expresa) con la ayuda del ritmo sin melodía, porque también los bailarines con la ayuda de los ritmos que traducen las figuras de la danza, **imitan** (expresan) caracteres, pasiones y acciones.

En cuanto al arte que **imita** sólo por el lenguaje, prosa o verso, versos diferentes mezclados, o versos todos del mismo género. . . " (58):

(57) Damos por dilucidado este concepto de la *μίμησις*, que ya al decir de De Sanctis, si sólo valiera en todo momento como "imitación", sería inútil, innecesario y absurdo. Mucho más absurdo resultaría en el mismo contexto si siempre se interpretara en su liso significado de repetición de objetos, como en los lugares que se citan. Ver también, Polít. VIII, 5.

Sólo en algún momento inicial en que se refiere a orígenes psicológicos, cuando habla de placer de las cosas imitadas puede entenderse la *μίμησις* "more protographico".

(58) 1447, a, 28.

Sólo la fantasía, a pesar de su función individualizadora, carece de la suficiente precisión, y es lo convenientemente plástica para constituir el tejido maravilloso valiéndose del cual puede el *νοῦς ποιητικός* figurar incansablemente, como Penélope, el mundo invisible del alma. Sólo por la fantasía surge la expresión. **Nihil est in arte quod prius non fuerit in phantasmate.**

El poeta es *εἰκονοποιός* según la palabra exacta del filósofo (59), que admitía como tema poético el "absurdo" (*ἄτοπον*) lo irracional (*ἄλογον*) y lo imposible (*ἄδύνατον*), fuentes perennes de lo maravilloso (*θαυμαστόν*) (60). *

I. Fernando Cruz

(Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas)

(59) Poét. 1460, b, 25. Sabemos que la verosimilitud en la imitación no estorba las alas de la imagen: "El arte del poeta sea tal que haga aceptable hasta lo absurdo" y "es verosímil que muchas cosas acaezcan a los hombres fuera de lo verosímil", como también: "la regla es preferir siempre lo verosímil imposible a lo inverosímil posible". (según los capítulos XXIV y XVIII de la Poética y el II, 24 de la Retórica). Así Cocteau, en el prólogo de "les parents terribles", cuando nos afirma que no ha imitado y que esto lo ha conseguido "por un encadenamiento lógico de circunstancias ilógicas". Estas afirmaciones ponen, de nuevo, en su lugar el "intellectualismo estético" de "Aristóteles, quien, según Séneca (De Traquil. Animi, 15, 16) ya había dicho: *Nullum magnum ingenium sine mixtura, dementiæ fuit*". Cfr. SCHOPENHAUER, "El mundo como voluntad y representación", pág. 154.

(60) Poét. 1460 a 12 y sigs. y especialmente el 1456 a 20 y sigs.:

ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς ἀπλοῖς πράγμασι στοχάζονται
ὧν βούλονται θαυμαστός. Τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλόδηρον...
ἔστι δὲ τοῦτο εἰκός... εἰκός γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ πᾶρὰ τὸ εἶκος;

Este estudio continuará en el próximo tomo.