

**Sobre el modo de estimar poéticamente el mundo.  
Tomás de Aquino y su inexistente  
*Expositio libri De poetica Aristotelis*  
(Primera Parte)**

SANTIAGO ARGÜELLO

**Resumen:** Según la epistemología aristotélica, el acceso cognoscitivo al mundo sensible es variado. Aquí se trata del acceso poético. Aunque Tomás de Aquino no haya comentado la *Poética*, leyendo otros textos de sus obras podemos averiguar algunas cuestiones que él pensaba acerca de este tipo de conocimiento. Siguiendo las prescripciones epistemológicas de Aristóteles, se analiza al respecto el grado de certeza que el conocimiento poético especulativo detenta y la calidad del objeto que estudia. Leyendo su *Poética* podemos averiguar cuáles son las cuestiones más importantes a investigar en esta materia y, a continuación, diseñar una posible investigación con la filosofía tomásica, que se apoye en aquella propia de la obra del Estagirita mencionada.

**Palabras clave:** Tomás de Aquino – conocimiento poético – *Poética* de Aristóteles – estética & filosofía del arte.

**Abstract:** According to Aristotelian epistemology, there are several forms of knowing the world. We deal here with the poetic form. Although Thomas Aquinas did not comment on Aristotle's *Poetics*, by reading other parts of his work we are able to make out some of his thoughts about this type of knowledge. Following Aristotelian epistemological criteria, we analyze the degree of certainty proper to poetic theoretical knowledge and the nobility of the object studied by it. Aristotle's *Poetics* will help us in finding out which are the most important issues, and, with the aid of this framework, we will outline a possible research within Thomasic philosophy.

**Key words:** Thomas Aquinas – Poetic Knowledge – Aristotle's *Poetics* – Aesthetics & Philosophy of Art.

## Introducción

El motivo por el cual la humanidad nunca ha podido ni podrá leer jamás un comentario de Tomás de Aquino a la *Poética* de Aristóteles es sencillo de ver: «la primera traducción directa del griego al latín fue la de Guillermo de Moerbeke»<sup>1</sup> en 1278, según la fechó Laurentius Minio-Paluello en 1953.<sup>2</sup> Como se sabe, el Aquinate había muerto cuatro años antes. Con todo, esta fatalidad histórica no habría de dejarnos postrados en una actitud de resignada ignorancia frente a lo que el pensador medieval ha razonado de modo más o menos explícito sobre las cuestiones allí tratadas por el Filósofo de Estagira. Deberíamos, por el contrario, tomar ese acontecimiento como ocasión de construir por nosotros mismos dicho comentario<sup>3</sup> –aunque el edificio hubiere

---

1 Introd. de Valentín GARCÍA YEBRA a [ARISTOTELES,] *Aristotelous peri poietikēs = Aristotelis ars poetica = Poética de Aristóteles* (ed. trilingüe por V. GARCÍA YEBRA), Gredos, Madrid, 1992, 34. En adelante se citará así: *Poet.*, nº del cap., y la numeración acostumbrada de la ed. de Bekker.

2 Cfr. *ibid.*, 24.

3 García Yebra apunta (*ibid.*, 16) que «la traducción de Moerbeke había pasado inadvertida» y justifica la razón de esta inadvertencia en el hecho de que «la edad Media estaba mucho más preocupada por problemas lógicos, metafísicos y teológicos que por el teatro.» Con todo, me permito la siguiente aclaración o comentario: si Tomás hubiera contado con la trad. moerbekiana, hubiera comentado –si no toda– al menos parte de la *Poética*, o hubiera tenido en mente hacerlo, casi con seguridad. No parece del todo apropiado pensar que el teatro –al menos el teatro de la *Poética* de Aristóteles– no tenga relación con la Lógica, la Metafísica y la Teología. Por momentos esa relación es muy estrecha e interesante, según espero hacer notar en lo que sigue de mi artículo.

Para las citas de las obras de Santo Tomás usamos la ed. de los textos recogidos en [www.corpusthomicum.org/iopera.html](http://www.corpusthomicum.org/iopera.html), excepto en aquellos casos que hemos podido consultar directamente el texto editado por la ed. leonina: no siempre el texto recogido en aquel sitio web es el de la ed. leonina, lo cual conlleva su dificultad. Por ej., el comentario de Tomás al libro de Aristóteles *Acerca del alma* recogido allí no es el editado por la ed. leonina en 1984, sino el editado por A. M. Pirotta, en Marietti, Taurini - Romae, <sup>5</sup>1959.

acaso de resultar de medidas desproporcionadas, dotado de *crooked landings and unexpected levels*, a la manera de una posada europea de origen medieval.

Al parecer, el Doctor de Aquino se ha referido sólo cinco veces de modo explícito en toda su obra a la *Poética* de Aristóteles.<sup>4</sup> Pero, ciertamente, no sólo por este escaso número de referencias podemos nosotros llegar a saber lo que ha pensado sobre el modo de conocer especulativo a través de obras literarias. En efecto, contamos con un arsenal de textos más que, si bien no se refieren directamente a los temas poéticos o literarios, pueden no obstante ser aplicados a estos, de tal modo que tanto estos temas como aquellos textos ganen un enriquecimiento mutuo de inteligibilidad.

En rigor, todo lo que pueda decirse con el Aquinate sobre el conocimiento literario teórico del mundo se reduce esencialmente a lo que puede deducirse del establecimiento epistemológico que sobre este tipo de conocimiento cabe hacer con la filosofía de Aristóteles. Es decir, si lográsemos hacernos una idea lo bastante adecuada del estatuto que la *poética* teórica tiene en el cuadro aristotélico de las diversas ciencias y disciplinas humanas, entonces –de ahí en adelante– podríamos comprender esencialmente todas y cada una de las afirmaciones que en la obra de Tomás de Aquino guardan relación con los asuntos artístico-literarios. En consecuencia, se trata de juzgar el que-hacer literario desde el punto de vista epistemológico, para ver qué sitio le corresponde entre las disciplinas cognitivas según Aristóteles.

El lector ya habrá advertido que para referirnos a la *cuestión*

---

4 Usando el término '*Poetica*': *vid. S.th.*, I-II, q.32, a.8, *Q. de malo*, q.8, a.3, arg. 10; y usando el término '*Poetria*': *vid. S.th.*, II-II, q.94, a.4; *ibid.*, q.167, a.2, arg.2; *Super I Ad Thom.*, c.4, l.2. Aunque el único significado que los diccionarios de latín de común uso dan de la palabra *poetria* es 'poetisa', es evidente que el término usado por Tomás se refiere a la obra de Aristóteles en cuestión. Y adviértase que sólo usa '*poetria*' para referirse al título del libro del Filósofo, pero nunca para referirse a la 'cuestión poética', tal como sí lo hace con el término '*poetica*'.

*poética* (o piénsese esto en plural) hemos utilizado más de un nombre. Antes que nada, pues, debemos precisar a qué se refieren Aristóteles y Tomás con el nombre de *poética* (*poietiké*; *poetica*). El término tiene dos sentidos: uno activo –“factivo”, exactamente– y otro en cierto modo pasivo. El primero, podría denominarse como arte de la composición literaria o poética<sup>5</sup>, siempre y cuando no se piense, tal como ya se pensaba erróneamente en la época de Aristóteles, que ‘poeta’ es únicamente el que compone literatura en verso<sup>6</sup>; y en cuanto arte, eviden-

5 Recordemos que para esta tradición de pensamiento, el arte es una virtud del intelecto práctico: *recta ratio factibilium*, enseña Santo Tomás en varios pasajes siguiendo la enseñanza del libro VI de la Ética de Aristóteles. Jacques MARITAIN, *Art et scolastique*; ed. castellana: *Arte y escolástica* (trad. de María Mercedes BERGADÁ), Club de Lectores, Buenos Aires, 1983, cap. IV: «El arte es una virtud intelectual», ha explicado que aunque el arte obre sobre materia contingente (en el caso de la literatura, este objeto de carácter contingente es la materia particularmente narrable, tal como los personajes de una historia particular, sus circunstancias particulares, etc. –que, sin embargo, no son realidades absolutamente contingentes, según veremos–), su dirección intelectual es infalible, en cuanto es el hábito intelectual práctico más intelectual –más que la prudencia, *recta ratio agibilium*–. En este sentido, la obra que el arte produce no nos brinda *como tal* una verdad absolutamente necesaria, pero al haber sido producida por una virtud intelectual cuya necesidad formal –esto es, su firmeza y rectitud– conviene con la ciencia, esto es, con los hábitos de la razón especulativa, entonces se obtiene como resultado que el arte –cualquier arte– nos brinda asuntos contingentes que llevan inserta una idea universal.

6 «La gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegiacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso.» (*Poet.*, I, 1447b13-16). Razón por la que «*el arte que imita sólo con el lenguaje* [antes se ha referido a la citarística, la danza, etc., que no imitan según el lenguaje], en prosa o en verso y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora.» (*Ibid.*, 1447a29-1447b9; el subrayado es mío). V. García Yebra, en la nota n. 22, comenta que «lo correcto habría sido llamar “poesía” a cualquier imitación por el lenguaje, y “poeta” al autor de tal imitación, prescindiendo de

temente su actividad es práctica, según “factividad”. El segundo sentido, del que nosotros nos ocuparemos aquí, se refiere al *estudio* o *interpretación* de los resultados conseguidos de la predicha producción literaria; o, de modo más general, al *conocimiento teórico* que se logra a través de cualquier imitación artística que utilice el lenguaje como medio de imitación. Para decirlo en breve, una cosa es escribir y otra leer. Con todo, no necesariamente la primera actividad –la productora– es siempre y en todos los casos la más activa; ciertamente, puede ocurrir que el ejercicio de leer conlleve igual o mayor actividad que el de escribir, tal como se complacían sanamente Geoffrey Chaucer o Jorge Luis Borges en relación al que parece haber sido en ambos casos el oficio principal de sus vidas. Después de todo, la actividad máxima a que el hombre puede aspirar es la contemplación o unión de su inteligencia y voluntad con el ser supremo y pleno.

### **1. La dignidad de un conocimiento teórico cualquiera: grado de certeza y calidad de su objeto (Proemio al libro *Acerca del alma*)**

Para formarnos una idea lo suficientemente adecuada del puesto que ocupa el conocimiento poético en la epistemología aristotélica debemos examinar una serie de textos. Conviene acudir primero al Proemio de Aristóteles a su libro *Acerca del alma* (comentado por Tomás en su *Sentencia libri primi De anima*, I, c.1).<sup>7</sup> Allí se nos indica que si bien toda ciencia es buena y honorable por ser cierta perfección del hombre en cuanto hombre, con todo, algunas ciencias son más honorables que otras, según la mayor o menor dignidad del objeto que estudien. En

---

que la hiciera en prosa o en verso; “poesía” y “poeta” tendrían así aproximadamente el sentido que en alemán tienen *Dichtung* y *Dichter*, o el que a veces se da en español a “literatura” y “literato”, o incluso “escritor”.»

7 Cfr. [THOMAS AQUINAS,] *Sentencia libri De anima*, en *Sancti Thomae de Aquino Opera Omnia*, tomus XLV, vol. 1, Iussu Leonis XIII P. M. edita, cura et studio fratrum praedicatorum, Commissio Leonina (Roma) – L. P. J. Vrin (Paris), 1984, pp. 3-7.

efecto, ha de saberse que entre las cosas buenas hay algunas que son *laudables* (dignas de ser alabadas) y otras que son *honorables* (dignas de ser honradas): laudable es la realidad que se ordena a algún fin, como un caballo que corre bien, el cual es alabado precisamente porque corre bien. Pero hay cosas que además de ser laudables son dignas de honor, a saber, las realidades que son por mor de sí mismas. Y estos son los fines a los que otras cosas se ordenan. Así, entre las ciencias, las *prácticas* son sólo laudables, y las *especulativas*, honorables, pues los conocimientos prácticos *sunt propter opus* (su razón de ser es en vistas de la obra), en cambio los teóricos o especulativos *sunt propter se ipsos* (no tienen, en última instancia, otra razón de ser que sí mismos).

Ahora bien, en las mismas ciencias especulativas se encuentran diversos grados de bondad y honorabilidad. Esta mayor o menor gradualidad se mide por 1) la calidad del objeto estudiado y 2) la calidad del modo de actuar que le corresponde a tal o cual ciencia. Respecto a lo primero, por ej., en las ciencias prácticas, saber hacer una casa es mejor que saber hacer una cama, porque una casa vale más que una cama; es una realidad más compleja y rica. Y lo segundo no es otra cosa que la certeza que tal o cual ciencia tiene. El asunto es que puede ocurrir –y de hecho ocurre– que una ciencia que tenga por objeto de estudio algo menos honorable que otra, tenga al mismo tiempo, sin embargo, un grado de certeza más alto que la otra, que tiene el objeto más alto. ¿Cuál es, en este caso, la ciencia más honorable: la que tiene el objeto más honorable o la que es más cierta? La primera de ellas, pues como había enseñado el Filósofo en el libro XI del *De animalibus*: más deseamos saber, aunque sea poco, de las realidades más honorables y altísimas, no importa incluso que sea de modo probable, que saber mucho y con certeza de las cosas menos nobles. Pues, concluye comentando Tomás, la nobleza de ese tipo de conocimiento proviene de las cosas, esto es, de lo sustancial e inmutable, en cambio, la nobleza de la certeza es la nobleza de un modo de ser cualitativo.

## 2. El grado de certeza del conocimiento poético teórico (Proemio a los *Analíticos Posteriores*)

Si preguntásemos a continuación cuál es entonces la dignidad científica de la *poética* (entendido el término en sentido pasivo –esto es, especulativo, no “factivo”–), tal vez nos encontraríamos un poco a oscuras para responder la cuestión teniendo sólo en cuenta el Proemio al libro *Acerca del alma*. Pues allí lo único que queda bien determinado es la dignidad científica de la *psicología*. Pero contamos con otro Proemio de una obra aristotélica, esta vez el de los *Analíticos Posteriores*, para seguir avanzando en el entendimiento de la cuestión indagada. Y, de nuevo, es el comentario de Tomás de Aquino el que nos guía con la claridad de su exégesis, para saber lo que piensan sobre la materia tanto Aristóteles como él mismo.<sup>8</sup>

A diferencia de los animales, el hombre vive de la razón. Los actos de la razón se distinguen específicamente en inteligencia de los indivisibles, composición o división de las cosas entendidas (en donde ya hay verdad y falsedad), y, por último, discurrimiento de lo más conocido a lo menos conocido. La composición o división se conoce generalmente con el nombre de juicio, y lo que se denomina razonamiento no es otra cosa que una concatenación de juicios más evidentes a juicios menos evidentes, los cuales ocupan el lugar de la conclusión. Pues bien, si partiendo de algo evidente, *per se notum*, la concatenación de juicios fuera impecable, entonces se notaría que la ligazón entre ellos resulta indubitable, siguiéndose la conclusión de modo necesario. Pero no siempre la ligazón es formalmente tan fuerte como para que toda conclusión de un razonamiento sea necesaria. No es este el lugar para discutir si esta posibilidad de mayor o menor certeza en los razonamientos humanos es un defecto de la razón (acaso provocado por el pecado original) o si simplemente es una manifestación más de su carácter diver-

8 [ID.,] *Expositio libri Posteriorum*, en *Sancti Thomae de Aquino Opera Omnia*, tomus I, vol. II, editio altera retractata, Iussu Leonis XIII P. M. edita, cura et studio fratrum praedicatorum, Commissio Leonina (Roma) – L. P. J. Vrin (Paris), 1989, pp. 3-7. En adelante: ‘*In Post.*’

so. Sea uno u otro el caso, el hecho es que la variabilidad del grado de certeza en nuestros juicios y razonamientos existe. Y Aristóteles se ha ocupado de estudiarlos con un cuidado admirable (aun sin saber si la ocasión de su estudio fue por causa de un hombre llamado Adán). De este modo, él establece que, según el mayor o menor grado de certeza, los actos de la razón –más concretamente, del juicio y, por ende, del razonamiento– son específicamente cuatro; de los cuales el último es el menos propiamente racional, por implicar el uso de imágenes en el mismo acto de juzgar. Hay un quinto uso de la razón que no contiene realmente ninguna certeza, sino sólo una aparente. Ordenados de acuerdo a la certeza que forman, estos actos producen: ciencia, opinión, sospecha, estimación imaginativa y sofisma. Así, la certeza científica (*sciencie certitudo*) se adquiere por «cierto proceso de la razón que induce necesidad, en el que no es posible que haya debilitamiento de la verdad (*ueritatis defectum*)»;<sup>9</sup> proceso que se llama *logica iudicatiua uel analetica uel resolutoria*. «Ahora bien, hay otro proceso de la razón, en el cual la mayoría de las veces (*ut in pluribus*) se concluye lo verdadero, empero no teniendo necesidad»:<sup>10</sup> tal proceso es la *logica inuentiua uel probabilis uel topica uel dyalectica* que forma la opinión (*opinio, fides, inuentio*). «El tercer proceso de la razón es aquel en el que la razón se debilita respecto de lo verdadero a causa del debilitamiento de algún principio que había que haber observado en el razonamiento»<sup>11</sup>, y esto es la racionalidad retórica, que forma la sospecha (*suspicio*).<sup>12</sup> Por último, está la sola estimación (*estimatio*), que, sin dejar de ser cierto proceso

9 *Ibid.*, I, c.1 (*Proemium*), lin.66-69.

10 *Ibid.*, lin.69-71.

11 *Ibid.*, lin.71-74.

12 La diferencia entre la dialéctica y la retórica consiste en que tener una opinión formada (dialécticamente) sobre algo es haber escogido completamente, por medio de un juicio, una parte de las alternativas –recuérdese que para Aristóteles *ratio ad opposita*– (aunque se tenga temor de que la otra sea más verdadera), mientras que tener una sospecha (retóricamente formada) es tan sólo simpatizar por una alternativa más que por la otra, pero sin escogerla completamente.



racional, como tal posee una fuerte dependencia respecto de la imaginación, llegando a constituir así una suerte de juicio espontáneo complejo, según una influencia recíproca de la razón y la imaginación (juicio, ciertamente, que se apoya en varios procesos racionales previos).<sup>13</sup> Esta estimación o “juicio” «se desvía hacia una parte de la contradicción a causa de cierta representación [tal como un cuadro, una novela, una composición musical, etc.], al modo por el cual se produce la abominación de algún alimento por parte de un hombre si se le representase bajo la semejanza de alguna realidad abominable».<sup>14</sup> Este especie de “juicio” espontáneo, como el temor o la compasión de que habla Aristóteles en la *Poética*,<sup>15</sup> que en el mismo momento de la presencia de la representación artística ante sí el poético

---

13 C.S. Lewis apunta al respecto que «como en muchas otras cosas, la capacidad de adoptar una actitud idónea ante los libros sólo puede alcanzarse a través de la experiencia y la disciplina.» (C.S. LEWIS, *An Experiment in Criticism*; ed. castellana: *La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental* (trad. de Ricardo POCHTAR), Alba, Barcelona, 2000, 19). Es decir, para que las estimaciones sean cada vez más exactas o perfectas, las mismas requieren un hábito, un *background* de experiencia y disciplina; y, como enseña la ética aristotélica y tomista, la virtud no puede pertenecer a la imaginación *qua talis*, sino sólo a las potencias racionales.

14 *Ibid.*, lin.111-115.

15 Cfr. *Poet.*, c.14. El tema de la catarsis por el temor y la compasión posee una extensa y, a primera vista, compleja historia de interpretación: García Yebra le dedica dos de los tres apéndices de su ed. de la *Poética*. Por su parte, J. Maritain afirma que el tema generalmente se interpreta mal (*Art et scolastique*, ed. cit., 65; si bien él tampoco se ocupa, al menos allí, de aclararlo). De similar modo, C.S. Lewis, tras apuntar que «nadie se ha puesto aún de acuerdo sobre el significado de ese término [*katharsis*]» (*An Experiment in Criticism*, ed. cit., 135), añade que no importa tanto fijarse en qué significa literalmente la teoría sobre la catarsis cuanto en percatarse en el simple –mas importantísimo– hecho de que, a fin de evaluar las obras literarias, Aristóteles haya tomado como perspectiva de análisis «lo que nos sucede al leerlas», y no «las “visiones”, “filosofías” o, incluso, “comentarios” de la vida que éstas serían capaces de proporcionarnos» (*ibid.*, 136).

teórico no parece ser muy libre de dirigir en una u otra dirección, es «a lo que se ordena la poética [teórica, en un sentido, y práctica, en otro], pues es propio del poeta [en sentido activo] inducir a lo virtuoso por alguna representación adecuada.»<sup>16</sup> Es decir, la poética especulativa consiste en “juzgar” la verdad o falsedad de algo, real o entitativo, mediante las representaciones que el poeta práctico plasma. Este tipo de estimaciones recae sobre las obras de arte (representaciones adecuadas), más específicamente –si restringimos el término *poética*–, sobre las obras literarias, representantes de lo real natural. Y como la representación, pues, se ordena justamente a lo representado,<sup>17</sup> el juicio del hombre poético teórico recae finalmente sobre la entidad sobre la que se funda la representación, no sobre la representación misma aislada absolutamente del ser natural o creado. En una palabra: la estimación poética recae comparativamente sobre ambos términos, el artístico y el natural, a fin de juzgar cómo es la realidad virtuosa o ideal.

Termina el Aquinate su exposición de los grados de certeza según Aristóteles, diciendo que «todas estas cosas [a saber, los cuatro grados de certeza] pertenecen a la filosofía racional [o lógica]: pues es propio de la razón ser llevada desde una cosa a otra.»<sup>18</sup> En definitiva, la poética teórica es una disciplina lógica o racional, si bien la más débil en cuanto a la certeza de la verdad que brinda. El motivo de esta debilidad será examinada luego con mayor detalle. Conforme a una rápida apreciación, este motivo consiste en que el objeto primario del conocimiento poético teórico es una imitación o representación –un mundo secundario o subcreado, por decirlo con J.R.R. Tolkien<sup>19</sup>– que

---

16 *In Post.*, lin.115-118.

17 Aunque haya dos tipos de ordenación, según niveles de abstracción distintos: la ordenación alegórica, que es menos abstracta que la mítica. Discutiremos esta cuestión en la Segunda Parte.

18 *Ibid.*, lin.118-120.

19 J.R.R. TOLKIEN, «On Fairy Stories», en *id.*, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, editado por su hijo Christopher TOLKIEN, cuya versión castellana es *Los monstruos y los críticos y otros ensayos* (trad. de Eduardo SEGURA y revisión de Ana QUIJADA), Mino-

usa de imágenes sensibles. Por otro lado, esta representación es creada por la razón humana en tanto que imitadora de la razón creadora divina. Como, evidentemente, imitar al Creador es tarea ardua, entonces, en caso de no imitarlo bien, esto es, en caso de construir un mundo artificial disonante –sea literario o del tipo que sea–, la observación que recaiga sobre ese mundo secundario por parte de la inteligencia especulativa humana, además de estar mediado por imágenes, distorsionaría la visión del mundo natural o primario. Si la mediación imaginativa ya de por sí “nubla” o “retrasa” la visión de la inteligencia, la distorsión intelectual causada por una mala mediación imaginativa añadiría, además de un retraso, un alejamiento intelectual respecto de la realidad. (Nótese que esa mediación imaginativa que “nubla” la visión intelectual no impide de por sí una aclaración intelectual tal, ejercida a partir de dicha mediación, que sea mayor incluso que la que se puede ejercer directamente sobre el mundo natural o primario. Es decir, aunque la imaginación artística –como también la natural– sea una especie de obstáculo para ver intelectualmente, puede, sin embargo, convertirse en un trampolín que nos conduzca más allá de la imaginación meramente natural: véase más adelante, epígrafe 4.)

Una vez determinado el grado de certeza del conocimiento poético debemos, pues, determinar cuál es su objeto, y la dignidad que tiene. Para esta tarea nos conviene acudir al libro mismo de la *Poética*, el cual presenta ciertas doctrinas que no parecen haber llegado a la consideración específica del Aquinate.

### 3. El objeto del conocimiento poético teórico (*Poética*, c.2)

Al principio de esa obra (capítulos 1, 2 y 3), Aristóteles enseña que las artes poéticas –en sentido activo, y restringiendo el término ‘poética’ a la literatura–, tales como la tragedia, la comedia, la epopeya, (los cuentos de hadas, agregaría Tolkien),<sup>20</sup>

---

tauro, Barcelona, 1998, 135-195.

20 El éxito de todo tipo que ha suscitado la poética “factiva” de este autor ha eclipsado la poética teórica por él mismo desarrollada: véase, por ej., J.R.R. TOLKIEN, *The Monsters and the Critics...*, ya cit. No tenemos espacio para ocuparnos aquí de este asunto, pero ha de

son imitaciones (*miméseis, imitationes*). Imitan la realidad fáctica usando el lenguaje (de modo análogo a como la pintura lo hace usando colores, y la música, usando armonía y ritmo). Este es el medio de imitación. Pero respecto a la imitación poética puede considerarse no sólo el medio sino también el objeto. Si la imitación pictórica es capaz de extenderse hacia todo lo que el hombre percibe por sus ojos, la imitación literaria alcanza algo más intenso que eso: se centra, pues, en las acciones de los hombres.<sup>21</sup> Además del medio y el objeto, Aristóteles considera una tercera característica de la imitación: el modo. Así, advierte que la imitación literaria puede hacerse por medio de una narración, tal como es el caso de la epopeya, o por medio del drama, según el cual los personajes son presentados directamente en acción, sin mediar narración alguna, tal como es el caso de la tragedia y la comedia. De esto, por el momento a nosotros nos interesa observar solamente en qué sentido se dice que el objeto de la poética es la acción humana —y hacerlo no ya desde la perspectiva del artista que compone, como lo hace Aristóteles, sino conforme a la del “artista” que contempla.

Si el arte poético activo se ocupa en representar o imitar la

---

advertirse que esa poética teórica constituye un avance sobre la de Aristóteles, sin romper con ella. Entre otras cosas, este avance se detecta en la aparición de una nueva clase de obras literarias —cuya existencia sólo es posible en el seno del Cristianismo—: el ‘cuento de hadas’ (*fairy tale*); clase que lleva consigo la causación en el lector-espectador no sólo del temor y la compasión sino de lo que el mismo Tolkien llama —inventando un neologismo— eucatástrofe; lo cual se refiere al sentimiento de un gozo tan intenso que, de modo análogo al temor y la compasión, también purifica.

- 21 «Aristóteles repite con verdadera insistencia a lo largo de toda la obra que el poeta no imita directamente a los hombres, sino sus acciones; cf. [1448a1,] 1449b36, 1450a4, 16, 1450b3, 1451a31, 145a13, 1462b11.» (Nota n.33, p.248, de V. GARCÍA YEBRA a *Poet.*, c.2, 1448a1). Cuestión que Aristóteles parece haber aprendido de Platón, *República*, X, 603c4-5, tal como allí mismo refiere García Yebra. Por otra parte, parece que Aristóteles consideraba que también la música imitaba las acciones humanas: cfr. *Poet.*, c.2, 1448a10 y c.26, 1461b31.

acción humana por medio del lenguaje, entonces, el conocimiento poético teórico deberá ocuparse en contemplar el resultado de esa imitación, es decir, se ocupará de contemplar la acción humana *en tanto que poéticamente representada*. Por esta razón, tanto si consideramos con el Estagirita el arte poético activo cuanto el pasivo o teórico, llegaremos de igual manera a que lo principal es el argumento o fábula poetizados, esto es, la composición o estructuración artística de los hechos. Así como la tarea más importante que el literato tiene entre manos es crear un buen argumento, la faena principal del lector es disponerse de la manera más receptiva posible en relación a ese argumento, a fin de ser lo más perfectamente informado<sup>22</sup> por él.<sup>23</sup>

¿Qué es crear un buen argumento y qué saber leer bien un argumento? Decir que el objeto principal de la creación de una obra literaria es la acción humana lleva a Aristóteles a sacar la siguiente consecuencia: lo que en definitiva el buen poeta está

---

22 Uso el verbo ‘informar’ conforme a la 3ª acepción que establece el *D.R.A.E.* en su avance de la 23ª ed., a saber, «fundamentar, inspirar», tal como, según el ej. que allí mismo se pone, ciertos valores informan el sistema democrático. O también puede tomarse según la 5ª acepción, establecida allí mismo como anticuada. De esto modo, no se usa el verbo en el sentido de estar “enterado”, tal como lo entiende la racionalidad (más bien, sofisticada) periodística actual.

23 Para Aristóteles el argumento –que remite a la acción real– es tan central en una obra literaria que frente a él hasta la caracterización (éthos) de los personajes es algo absolutamente relativo a él, o incluso algo prescindible: *vid. ibid.*, 1450a23-1450b3. V. GARCÍA YEBRA, en nota n.120, p.268, a *Poet.*, c.2, 1450b4, comenta que «Lo importante es la acción; los personajes son necesarios, pero, en cierto modo, accidentales; la misma acción que constituye la fábula de Antígona podía haber sido atribuida a otros personajes.» Y en este sentido, la tradición de literatura inglesa que corre, por lo menos, desde Chaucer hasta Chesterton pasando por Shakespeare, ha sido fiel a esta prescripción aristotélica. En efecto, según esta tradición, lo que importa no es tanto el personaje en sí cuanto el punto de vista representado por el mismo: cfr. mi «The Cosmic Dimension of *The Man Who Was Thursday* (Introductory Notes)», *The Chesterton Review*, 34 (2008), 551-552.

representando es la felicidad o infelicidad humana, pues «la felicidad y la infelicidad están en la acción».<sup>24</sup> Es decir, el meollo de la acción humana es la felicidad. Por tanto, crear un buen argumento es crear algo en lo cual se haga residir, imitativamente todo lo vívido que se pueda, la mayor o menor felicidad del hombre.<sup>25</sup> Aristóteles no da por supuesto que todo hombre, por el mero hecho de ocuparse en componer tragedias, comedias o epopeyas, necesariamente sepa hacerlo bien: puede ser un mal compositor literario, tal como análogamente, en caso de no seguir bien las reglas de otras artes, alguien puede ser un mal compositor musical o un mal pintor. Con C.S. Lewis<sup>26</sup> podemos extender esta observación a los lectores: no todo hombre está capacitado, por el mero hecho de ser hombre (y aun hombre letrado), para leer bien todas las obras literarias, incluso las mejores escritas. Y esto no sólo por la dificultad inherente a veces al desconocimiento del idioma en el que la obra está escrita (o por causa de una mala traducción de la misma). No sólo las obras científicas entrañan dificultad de comprensión, dificultad que puede sortearse acaso por el estudio de la especialidad en cuestión: como es bien sabido, existe un sinfín de personas inteligentes y preparadas en una disciplina universitaria cualquiera que, sin embargo, no es capaz de sentarse a disfrutar realmente de Homero, Virgilio, Dante, Shakespeare, Cervantes o Tolkien. Y si apurásemos un poco nuestra averiguación, en muchos casos llegaremos a enterarnos de que no sólo no disfrutaban con las grandes obras literarias, sino que, por el contrario, padecen con ellas. Estas personas son incapaces de aprender lo que es la feli-

---

24 *Poet.*, c.2, 1450a17-18. Una línea después: «Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario.» Esto también parece haber sido tomado de Platón: *República*, 603c; cfr. nota n.110, p.266, de V. GARCÍA YEBRA a *Poet.*, c.2, 1450a3.

25 Decimos ‘del hombre’ en general y no de los hombres en particular, teniendo en cuenta lo expuesto en la nota n.24. Y teniendo a la vista también la comparación que Aristóteles hará en el c.9 entre la historia y la poesía: «la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular.» *Ibid.*, 1451b6-7.

26 Ver su *An Experiment in Criticism*, ya cit.

cidad o la desgracia humana por medio de la estimación poética. Pueden ser capaces de ser conmovidas por acciones humanas representadas acaso por un argumento cinematográfico, pero no en un argumento literario. Incluso ocurre, según una pésima traslación de asuntos, que algunos aplican sus sentimientos a la acción humana “representada” en la filosofía o ciencia.

Un hombre que sabe leer, esto es, que sabe apreciar poéticamente, es alguien que puede ser conmovido por un argumento literario, el cual despierte en él temor, compasión o cualquier otro sentimiento propio de la apreciación literaria. Mientras que el mal lector no puede. De este modo, si la tragedia –como enseña el Filósofo en *Poet.*, c.2– tiende a imitar a los hombres mejor de lo que realmente son, y la comedia, peor de lo que son, el buen lector tratará adecuadamente según el caso el argumento que está leyendo.<sup>27</sup>

#### **4. La perfección del conocimiento poético teórico: entre la ciencia o filosofía y la historia (*Poética*, c.9 y c.4)**

Tras la exposición precedente sobre el grado de certeza y la calidad del objeto del conocimiento literario teórico, es hora de determinar la perfección del mismo evaluando esas dos características epistemológicas de modo conjunto, y hacerlo a la vista de un texto de la *Poética* que, a mi juicio, es la clave donde se sintetiza toda la cuestión. El texto dice así:

«no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en

---

27 «El verdadero lector (...) leerá [los libros] “con la misma actitud con que el autor los ha escrito”. Lo escrito con ligereza, lo leerá con ligereza; lo escrito con gravedad, lo leerá con gravedad. Cuando lea los *fabliaux* de Chaucer “reirá y se agitará en la poltrona de Rabelais”, pero su reacción ante *El rizo robado* será, en cambio, de exquisita frivolidad. Disfrutará de una fruslería como de una fruslería, y de una tragedia como de una tragedia. Nunca caerá en el error de tratar de mascar nata montada como si fuera carne de caza.» *Ibid.*, 18.

prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades.»<sup>28</sup>

28 *Poet.*, c.9, 1451a36-1451b11. Expongamos a continuación las anotaciones *ad hoc* de García Yebra que consideramos valiosas para esclarecer nuestro argumento. Así, en nota n.145, p.273, a *ibid.*, 1451a36-38, se lee: «La expresión *katà tò eikòs è tò anagkaìon* se repite en la *Poética* con frecuencia. Ya en 1451a12 nos ha dicho Aristóteles que los acontecimientos estructurados en la fábula de la tragedia deben desarrollarse en sucesión verosímil o necesaria. En 1451a27 ha explicado por qué Homero omitió en la *Odisea* la herida recibida por el protagonista en el Parnaso y su fingida locura, diciendo que éstas eran cosas que, “aun habiendo sucedido una, no era necesario o verosímil que sucediera la otra”. Cf. *infra* 1451b9, 1452a24, 1454a34, etc. La unidad de la fábula requiere que los hechos abarcados por ella estén relacionados entre sí de tal modo que, realizado uno, los demás se realicen o bien necesariamente o, al menos, de manera verosímil». Es decir, el relato poético debe ser coherente o razonable. Su coherencia reside en la armonía existente entre los diversos sucesos narrados. El enlace de uno a otro podría ser imposible, contingente, posible, o necesario. Estudiaremos en la Segunda Parte lo que significa la posibilidad necesaria existente en la unidad de un argumento. En cuanto a la verosimilitud de este, aquí cabe decir escuetamente que, mientras que la imposibilidad de un relato consistiría en una exposición sucesiva sinsentido de hechos, la verosimilitud de un argumento consistiría en exponer hechos cuya unión, si bien no está dada conforme a la necesidad, no es absurda o imposible sino contingente. Por ej., si un argumento narra que Fulano ha muerto, sería imposible que su mejor amigo Mengano vaya por ello de *picnic*. Tampoco sería necesario –ni siquiera necesariamente posible– que Mengano se suicide: esto sería contingente o verosímil. Lo necesariamente posible sería que él haga duelo por la muerte de su amigo.



Como toda clave, la misma ha de servirnos para abrir o desentrañar misterios. En efecto, el hecho de que la poesía en cuanto tragedia o comedia represente la realidad (el hombre en su actuación moral, *i.e.*, en su actuación felicitaría) mejor o peor de lo que *histórica o fácticamente* es, tiene su misterio. El misterio reside –o así le parece a Aristóteles– en que, cuando la imitación es adecuada, se prefiera necesariamente la realidad representada a la realidad fáctica, sea esta física o histórica; pues, en este caso ocurre que lo artístico provoca más admiración que lo natural (y no importa si se representa a los hombres mejor o peor de lo que realmente son en acto segundo, esto es, según la actuación). Antes que nada, ha de saberse que con esto no se está tocando sino el tema del origen mismo de la literatura según Aristóteles; cuestión que él ha tratado en *Poet.*, c.4, donde dice que el origen del arte poético se debe fundamentalmente a dos causas naturales para el hombre: el imitar y el disfrutar con las obras de imitación. Lo primero, «la inclinación natural del hombre a la imitación [,] tiene, según Aristóteles, una causa intelectual: el hombre “adquiere por la imitación sus primeros conocimientos” ([*Poet.*, 1448b] líns. 7-8).»<sup>29</sup> Es pertinente recordar aquí que en la apertura misma de la *Metafísica* Aristóteles decía que «todos los hombres desean por naturaleza saber», e inmediatamente después de ello, que las percepciones sensibles nos causan agrado, especialmente las percepciones visuales. A lo cual agregaba el Estagirita: «Y la causa es que, de los sentidos, este [el de la vista] es el que nos hace conocer más, y nos muestra muchas diferencias.» (*Metafísica*, 985a). En una palabra: el conocer causa agrado, y lo causa «al margen de su utilidad», como allí mismo

---

Respecto a la frase «Es general a qué tipo de hombres ... aunque luego ponga nombres a los personajes» cfr. mi nota n.24.

Por último, recuérdese que Alcibiades (c. 450-404 a.C.) fue un prominente estadista, orador y general ateniense. A juzgar por los hechos, su vida fue una tragedia, teniendo que exiliarse constantemente de los Estados en los que se asentaba, a pesar de su probado talento militar y político respecto de cada Estado al que llegó a servir, sea este Atenas, Esparta o Persia.

29 V. GARCÍA YEBRA, nota n.57, p.253, a *Poet.*, c.4, 1448b5-9.

se señala. Nos gozamos en el descubrimiento de las diferencias de las formas y cualidades de las cosas: gozo cognoscitivo que se completa con el amor libre o desinteresado de lo conocido. Todo esto sin salirse de la teoría, es decir, sin traspasar este tipo de actos a la utilidad o práctica, pues la teoría es el fin de la vida humana. Después de recordar esta importante apertura de los libros *Metafísicos*, al retornar a la *Poética*, veremos que el mismo Filósofo complementa lo allí enseñado, añadiendo aquí algunos puntos de notable interés para nuestro propósito. En efecto, si en la *Metafísica* se decía que el hombre se gozaba en el descubrimiento de las diferencias formales y cualitativas de las cosas, en la *Poética* se dice que «aprender agrada muchísimo». <sup>30</sup> Con lo cual, parecería que ‘descubrir’ y ‘aprender’ es lo mismo. Ahora bien, como ya se ha señalado, Aristóteles enseña en la *Poet.* que es por medio del arte mimético –literario, pictórico, musical, etc.– que el hombre aprende, esto es, que adquiere sus primeros conocimientos, que se admira con mayor prontitud. Todo esto quiere decir que si en la *Metafísica* Aristóteles había hablado indeterminadamente del objeto al que la vista y los demás sentidos se refieren en sus descubrimientos, pudiendo el mismo, en efecto, ser natural o artificial, en la *Poética* él determina que el objeto artificial es más apto para aprender que el natural:

«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. (...) Por eso, en efecto, [los hombres] disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél». <sup>31</sup>

Con todo, acudiendo ahora a la *Retórica*, debe aclararse que el arte no es mejor en todos los casos que la naturaleza para que el hombre aprenda; sólo lo es cuando la imitación (artística) está «bien hecha» (*eû memiméménon*). <sup>32</sup> Como si se dijera: cuando

---

30 *Poet.*, c.4, 1448b13-15.

31 *Ibid.*, lin. 10-17.

32 *Retórica* I, 11, 1371b4-10 cit. por V. GARCÍA YEBRA, en nota n.57, p.254.

la obra de arte no está bien hecha, es mejor contemplar el objeto natural. Y ¿cuándo está bien hecha? En base a ciertos pasajes aristotélicos que se refieren a la realidad natural, transportándolos al tema artístico, la respuesta sería: una obra de arte está bien hecha cuando logra decir más de lo que dice la entidad natural que representa, esto es, cuando logra llevar la entidad natural a una ulterior actualidad de la que esta naturalmente tiene, sea para mejor o incluso para peor: en el caso que esta actualidad representada sea fiel a la potencialidad natural de lo representado, la imitación mejorará la realidad natural; y si no es fiel a dicha potencialidad, la empeorará. En ambos casos, la perfeccionará y, por ende, la hará más expresiva. Pero si el arte, en vez de hacer la realidad natural más expresiva, la hace más difusa, pierde su poder provocador. Por esto se explica que en, *De las partes de los animales*, I, 5, 645a11-17,<sup>33</sup> Aristóteles diga que es absurdo preferir la contemplación de las obras de arte sin relación alguna a la de las obras de la naturaleza:

«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.»

Es decir, en el fondo lo que se busca contemplar cada vez mejor es la misma realidad natural. Esto, al contrario de lo que piensa C.S. Lewis, no va necesariamente en desmedro de la valoración de la obra de arte en sí misma. Todo el problema consiste en la riqueza analógica con que se conciba el concepto de

---

33 También he tomado este pasaje de las ricas anotaciones de García Yebra (nota n.58, p.254). Por lo que diré inmediatamente a continuación, pienso que él se equivoca en suponer que lo que en este lugar el Estagirita expone es «otro punto de vista, paralelo a este pasaje de la *Poética* [se refiere a 1448b10-12]».

realidad natural (creada, para Santo Tomás). En efecto, lo que parece inamovible es el principio, enunciado más arriba, de que toda representación se ordena a lo representado.<sup>34</sup>

Antes de proseguir, resumamos lo visto hasta aquí: el poetizar humano tiene como causas el ejercicio de imitación y el disfrute de los resultados de ese ejercicio. Como se imita para aprender, y, fundamentalmente, para aprender de modo teórico, entonces se disfruta por aprender. Uno se puede admirar –y por tanto, aprender– por las obras naturales o las artísticas: si las obras artísticas están bien hechas, entonces son preferibles a las naturales. La razón de esta preferencia reside en que, mientras que lo que nos presenta el conocimiento natural o el histórico es la realidad fáctica (con todas sus virtudes para admirar, pero también con todos sus defectos adormecedores de nuestra inteligencia), lo que nos presentan las obras de arte, y, más concretamente, las del arte poético, es algo ideal, es decir, algo perfecto. Incluso aunque lo representando sea algo feo o malo, la representación lo hace algo admirable. Y nos parece así en virtud de la perfección con que está dotada la realidad representada, sólo en tanto se encuentre ligada a una representación.

El conocimiento poético teórico no llega todavía a ser metafísico –esto es, especulativamente perfecto–, porque la idealidad de la acción humana contemplada no se presenta de modo ideal. No es que la imaginación, facultad esencial a la estimación poética, sea algo impuro en el sentido de nocivo, pero, evidentemente, aunque el hombre pueda estimar poéticamente la felicidad humana –con toda la corrección que quepa según este modo de conocer–, sin embargo, no logrará por medio de esta estimación entender acabadamente lo que la felicidad humana

---

34 Cfr. C.S. LEWIS, *An Experiment in Criticism*, ed. cit., 21 y ss. Apuntemos sucintamente de paso que para Santo Tomás el principio ‘la representación se ordena a lo representado’ no debe ser simétricamente aplicado a la realidad artificial (que se ordena a la natural) y a la natural (que se ordena a la ejemplar divina). En efecto, la consistencia de esta última es, en lo que al ser humano respecta, sustancialmente absoluta, siendo inteligente y voluntaria la ordenación a lo representado-divino; cosa que no ocurre con la realidad artificial.

es, esto es, dar completa razón de ella; ni, por consiguiente, podría amarla plenamente sólo a partir de ese tipo de conocimiento. La imaginación, si bien es necesaria para conocer las cosas del mundo y las del ser humano, no es la facultad adecuada para conocerlas de modo perfecto. Con todo, si la estimación poética no es perfectamente filosófica, todavía lo es un poco más que la información histórica, como señala Aristóteles en el pasaje de *Poet.*, c.9 citado al principio del epígrafe. La historia como modo de conocimiento –conocer lo que pasa teniendo en cuenta lo que pasó– debe asimilarse a lo que Aristóteles alude con el término ‘experiencia’; es decir, nos interesa reflexionar sobre lo que pasó y lo que pasa en vistas de lo que pasará. Ahora bien, este tipo de previsión pertenece al aspecto práctico del conocimiento; no conoce las causas de lo que ocurre o las conoce muy débilmente, esto es, experiencialmente. Hablando del nivel más básico de conocimiento, esto es, el animal, el Filósofo afirma que los animales cuyas sensaciones engendran memoria, esto es, aquellos que guardan sus sensaciones, «son más *prudentes* y más aptos para aprender que los que no pueden recordar» (*Metafísica*, 985a-980b, el subrayado es mío). En otros términos, son prácticamente expertos. De aquí puede pasar a entenderse que «del recuerdo nace para los hombres la experiencia, pues muchos recuerdos de la misma cosa llegan a constituir una experiencia.» (*Ibid.*, 980b-981a). Aristóteles añade que «la experiencia parece, en cierto modo, semejante a la ciencia [teórica] y al arte [ciencia práctica]», ya que «la ciencia y el arte llegan a los hombres a través de la experiencia. Pues la experiencia hizo el arte como dice Polo, y la inexperiencia el azar.» En efecto, «nace el arte cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre los casos semejantes.» (*Ibid.*, 981a). En otras palabras, en el origen de toda filosofía teórica y práctica se halla la historia; pero la historia, que no es otra cosa que la experiencia humana, es el nivel más bajo del conocimiento teórico y del práctico. ¿Por qué?

«Los hombres de arte –apunta más adelante el Estagirita– pasan por ser más sabios que los hombres de experiencia, porque la sabiduría está en todos los hombres en razón de su

saber. El motivo de esto es que los unos [los que poseen lógica y ciencia práctica, llamados aquí artistas] conocen la causa y los otros [los historiadores o expertos en relación a lo práctico] la ignoran. En efecto, los hombres de experiencia saben bien que tal cosa existe, pero no saben por qué existe.» (*Ibid.*)

Es así como el conocimiento poético teórico alcanza a aprehender algo más universal y necesario que el conocimiento histórico. Pero esto no sucede en razón de que, en la ficción poética, conozca el *ser humano posible* (y no el ser humano fáctico), sino en la medida en que conoce allí el *ser humano ideal*, modelístico, prototípico o perfecto; no el que carece de perfecciones. Al conocer el modelo de lo que sucede, conoce la causa de lo que sucede. Ahora bien, es frecuente encontrarse con el error (heredado de Kant) de pensar que todo ideal es algo meramente posible, nunca fáctico, y nunca factible. Pero si sólo es posible, entonces es realmente imposible. Por esto, el buen arte de poetizar no diseña realidades absolutamente imposibles sino realidades posibles; las que el espectador podrá contemplar y asimilar de alguna manera. Y, precisamente, la perfección o idealidad de la acción narrada en una obra literaria es lo que no es fáctico sino posible: no es fáctico pero es de algún modo factible. No hace falta que sea del todo factible según las categorías, pero sí según los trascendentales. Y mientras estas son características propias del buen poetizar, el mal arte literario trata más bien de cosas imposibles según los trascendentales aunque sean posibles según las categorías.

## 5. Conclusión

Conforme a lo expuesto aquí en relación a la mayor o menor perfección del conocimiento poético teórico, cabe sacar las siguientes conclusiones:

1. *Respecto al objeto de este conocimiento*: el objeto de este tipo de conocimiento es la acción humana representada; representación que no es completamente abstracta de la materia, sino que implica imágenes. Con todo, lo principal de esa acción no son los objetos –cualesquiera ellos sean, y todo lo admirable que pudieran ser– sino la mayor o menor felicidad humana allí

presente. Lo que determina la mayor o menor perfección de la representación de esta felicidad es lo bien o mal que esté estructurado el argumento. El carácter posible de la acción consiste en su representación: en la medida en que no es lo que *de hecho* sucede en el mundo, la representación de una alternativa verosímil a lo que de hecho sucede revela su posibilidad de suceder. Este carácter posible de la obra artística dota al conocimiento de la misma de perfección a la vez que de imperfección: en relación a los acontecimientos *de facto*, objeto de la historia, el objeto de la poética es más perfecto en razón de su carácter posible. Si las narraciones poéticas consistieran en hechos históricos, no necesariamente narrarían hechos perfectos o ideales (incluso idealmente feos). Necesariamente no son imperfectos porque son posibles. Pero el caso inverso no es válido: no porque sean posibles son ideales. La posibilidad es una condición de la ausencia de imperfección, pero no la razón de perfección. Y con esto pasamos a la nota de imperfección del conocimiento poético: si el hecho histórico no garantiza necesariamente la idealidad o perfección de la acción humana, tampoco el mismo implica necesariamente su imperfección. Además, el ideal más perfecto no es el posible sino el actual: el ideal realizado en acto es el único dotado de perfección completa. Y esto ya no es objeto ni de la historia ni de la poética, sino del conocimiento filosófico o científico. Cuál de ellos específicamente, no interesa determinar ahora. Simplemente, y con esto pasamos al segundo punto, por el momento baste con entender que, en razón de fijar la mirada en la felicidad humana posible, el amante del mito —el que gusta de la literatura— no puede aspirar de por sí a ser un filósofo con todos los atributos de este, pues el “filómite” *quattalis* no mira a la perfección plena sino a una todavía inacabada.

2. *Respecto al grado de certeza de este conocimiento*: en el epígrafe 4. aludíamos a cierta impureza propia del conocimiento poético. Por esta razón, en su comentario a los *Posteriores Analíticos* Tomás se refiere a él diciendo que es el proceso lógico tras el cual se obtiene menor certeza: la razón de esta debilidad reside en que, en el juicio o evaluación poética por uno de los opuestos racionales, media la imaginación. Así, el conocimiento

poético teórico es una estimación intelectual de la verdad y/o bondad de una acción humana mediante una representación imaginativa, la cual causa ciertos sentimientos y pasiones que, evidentemente, influyen en dicha estimación. (No hace falta que la estimación pictórica o musical recaiga solamente sobre la acción humana: puede recaer sobre una manzana o los movimientos sonoros de un bosque representados musicalmente).

Con todo, no hay que perder de vista que, para Aristóteles y Tomás, el modo de estimar poéticamente el mundo (y uso mundo en el sentido fenomenológico, esto es, como un escenario de acciones llevadas a cabo por un protagonista, que, en este caso, es el hombre) es todavía un modo *lógico* o racional –a diferencia de la historia, que es pre-racional y de la sofística, que es irracional–; y un modo racional perfecto en cuanto a la complejidad de su acto: no es meramente intuitivo sino judicativo. Así, si «es propio de la razón ser llevada desde una cosa a otra», como escribía el Aquinate en aquella *Expositio* de los *Posteriores Analíticos*, el que ejerce el conocimiento poético teórico también ejerce un conocimiento racional. El que estima poéticamente el mundo también piensa. El hombre poético tiene pensamiento –movimiento de su razón, según que compara una cosa con otra, a saber, las representaciones o imágenes con las realidades representadas–, pero no tiene asentimiento, pues, como enseña el Aquinate en otro lugar,<sup>35</sup> asentir es propio del que juzga con firmeza –no del que opina; ni, por tanto, tampoco del retórico ni del poético–. Por lo demás, esto significa que, sin la asistencia de la filosofía o ciencia, la poesía lleva a cierta locura, pues sólo *el que sabe* cuenta con el «asentimiento que da fin al pensamiento».<sup>36</sup> El que sabe, el científico, «asiente a las

---

35 Cfr. [THOMAS AQUINAS,] *Quaestiones disputatae de veritate*, en *Sancti Thomae de Aquino Opera Omnia*, tomus XXII, vol. II, 2 (qq. 13-20), Iussu Leonis XIII P. M. edita, cura et studio fratrum praedicatorum, Romae, 1972, q.14, a.1; ed. castellana: *De veritate*, 14. *La fe* (introd., trad. y notas de Santiago GELONCH y Santiago ARGÜELLO), Cuadernos de Anuario Filosófico, Pamplona, 2001, p.35. En adelante: '*Q. de ver.*'

36 *Ibid.*, p.36. Esto no contradice, antes bien complementa, la famosa



conclusiones a partir de la misma comparación de los principios con las conclusiones». <sup>37</sup> En el caso de la estimación poética, no hay asentimiento a conclusión alguna. Es decir, si de lo que se trata con la poética es, en último término, saber de algún modo qué es *realmente* la felicidad humana, como ya se ha señalado, necesariamente nunca se concluye nada, pues, según este modo de estimar, nunca se termina con un asentimiento. Así, el poético sólo puede *concluir* acerca de si aprende y disfruta más con la representación de la felicidad que con la felicidad fáctica, tras *comparar* la representación con el hecho; pero no puede concluir que la felicidad humana es, si le gusta mucho Don Quijote, combatir contra molinos de viento, o que la infelicidad humana consista en matar a su padre y casarse con su madre, si le gusta mucho la historia de Edipo. Y no puede concluir eso porque no puede asentirlo, sino tan sólo estimarlo poéticamente. Y no puede asentir sobre eso porque «el intelecto no está de este modo [en este caso, del modo poético] determinado [judicativamente]

---

observación de Chesterton de que «la fantasía nunca arrastra a la locura; lo que arrastra a la locura es precisamente la razón.» (G.K. CHESTERTON, *Orthodoxy* (1908); ed. castellana: *Ortodoxia* (trad. de Alfonso REYES), F.C.E., México, <sup>2</sup>1997, 26). Como si fuera propio del lógico enloquecer, y del poeta vivir en el centro de la realidad. Pero no es precisamente esto lo que el pensador anglo quiso decir. Él también dijo: «no pretendo atacar los fueros de la lógica» (*ibid.*). El tipo de lógico que él ataca no es el que juzga con firmeza acerca de la realidad sino el que, al tratar de entidades meramente posibles, *realmente* duda todo el tiempo, aunque se crea —como un loco— hallarse firmemente en la verdad; a semejanza, por lo demás, de un poeta que también narre o lea ideales realmente imposibles de alcanzar. La locura científica es la más evidente y perniciosa de todas. Pero el tipo de locura poética, algo más sutil, consiste en la locura del relativismo: aquella por la que el poeta, al no emplear a fondo la inteligencia o, en todo caso, estar abierto a un uso de la inteligencia tal, vive como si nada fuera jamás cierto, ni pudiera serlo. Y por esto, la locura poética, cuando aparece, tiende a hacerlo propiciada por el crítico de poesía, esto es, el poético teórico, y no tanto el artista práctico, que necesariamente juzga y ejecuta de modo práctico: cfr. *ibid.*, 27.

37 *Q. de ver.*, q.14, a.1, p.36 de la ed. castellana.

a una parte [de la oposición racional], puesto que no se lo ha conducido a su término propio, que es la visión de algún inteligible; por eso su movimiento todavía no está aquietado, sino que hay aún pensamiento e indagación sobre las cosas que cree [y estima poéticamente], aunque asienta muy firmemente a ellas [por la fe]»<sup>38</sup> y disfrute mucho de ellas por la estimación poética: «pues –sigue exponiendo el Aquinate en relación al conocimiento por fe–, en lo que le compete por sí mismo, no está satisfecho ni está determinado a una parte [de la oposición racional] sino sólo está determinado de modo extrínseco [a saber, por la voluntad].»<sup>39</sup> Y en el caso de la estimación poética, si bien el intelecto está movido por la voluntad únicamente en la medida en que esta «mueve a todas las otras potencias, como dice Anselmo [nota ed. leon.: Pseudo Anselmo (Eadmero), *De similitudinibus* c. 2 (PL 159, 605 C)]»,<sup>40</sup> tampoco en este caso él está satisfecho ni determinado a asentir a uno de los opuestos racionales, puesto que el objeto de dicha estimación no es el objeto propio de la inteligencia, esto es, «la forma inteligible, a saber, lo que algo es, como se dice en el libro III de *De anima* (c. 11, 430b 28)».<sup>41</sup>

Así, pues, el razonamiento o estimación poética es, como dijimos un acto complejo de razón e imaginación, que busca entender la felicidad humana y cuyo proceso hace que la razón elija uno de sus opuestos influida por imágenes, y estas, a su vez, se encuentren penetradas de razón. Por tanto, no se trata estrictamente de un razonamiento puro, sino de un razonamiento influenciado por la imaginación. Podría pensarse que tal tipo de razonamiento fuera algo parecido al que presentamos a continuación, el cual, no obstante, *como tal* (es decir, como puro razonamiento), no da cuenta de la real influencia de la imaginación en la razón, ni, por lo mismo, de las pasiones sobre la inteligencia. Si, por ej., contempláramos a Dante Alighieri paseando por el Paraíso de la mano de Beatrice Portinari, podríamos a continuación razonar del siguiente modo: ‘en la *Commedia*

---

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*, p.34.

41 *Ibid.*

Dante se ve plenamente feliz; se ve que Dante pudo ser más feliz que lo que de hecho fue; pues Dante no estuvo *de facto* con Beatrice sino sólo en su *Commedia*; Beatrice es la causa de la felicidad de Dante'.<sup>42</sup> Beatrice, ciertamente, no es la causa de felicidad para el género humano, pero sí que ella tiene varios atributos comunes que causan la felicidad al ser humano, sobre todo al masculino. La acción que representa el amor de Dante por Beatrice nos lleva a concluir que la felicidad posible de Dante es más perfecta que la ocurrida de hecho. Pero nadie tras leer a Dante, y aun empapándose plenamente de sensibilidad dantesca, puede concluir con certeza lo que la felicidad humana es. Pues Dante fue toscano, y no todo el mundo es toscano, y si el rostro de Beatrice revelaba *color d'amore e di pietà sembianti* (*Vita nuova*, XXXVI), tal vez algún amante hubiera preferido (y prefiere) gozar con otro tipo de emociones. Y, lo que es más importante aún, la estimación poética todavía no es, como ya se ha señalado, un razonamiento concluyente, ni, tampoco, un razonamiento que tenga por materia la realidad que es en acto, aun cuando verse de alguna manera sobre la realidad como acto, por versar sobre un ideal que, si bien posible, también es real. Aquí reside justamente la diferencia de la poética teórica con la filosofía o ciencia real: que esta última no sólo razona *formalmente* de modo inventivo y resolutorio, sino que la *materia* sobre la que su juicio recae tiene una actualidad no sólo trascendental sino también categorial. (La pura lógica no cuenta, pues, ni siquiera con actualidad trascendental, tal como sí lo hace el ideal que considera la poética). Si la predicha materia no tuviera actualidad categorial, sería meramente posible desde un punto de vista categorial, y en ese caso, no sería objeto de la ciencia o filosofía –ni de la historia–, pues esta versa sobre lo completamente real.

---

42 Si se analizara este razonamiento de modo puramente lógico, podría desdoblarse en estos dos, siendo dialéctico el primero, y resolutorio el segundo: 'Dante ha estado con Beatrice porque se lo ve feliz'; 'a Dante se lo ve feliz porque ha estado con Beatrice'. Pero entonces ya no habría propiamente estimación poética, sino, precisamente, razonamiento dialéctico o resolutorio.

De momento puede concluirse que, para la filosofía de Aristóteles y Tomás de Aquino –aunque en el último caso no esté del todo explícito en su obra–, la dignidad de la poética teórica no es nada desdeñable: su objeto –que, recordemos, es el aspecto más importante a considerar a la hora de valorar una disciplina– es la entidad creada más elevada que existe: la felicidad, el acto segundo de ser o ser en actividad moral. Ahora bien, la condición de que el objeto sea *posible*, en el sentido de que nunca puede ser completamente actual, merma la dignidad de la teoría poética, al no tratar esta teoría de entes completamente perfectos (incluso aunque sólo ocurra que la única perfección faltante sea la categorial). En este sentido, es al mismo tiempo esta cualidad modal del objeto literario la que hace que, a un mismo tiempo, la poesía se eleve por encima de la historia y esté por debajo suyo: se eleva en razón del ser ideal y se abaja en razón de la carencia de ser en acto. Como, epistemológicamente hablando, el ser ideal es más importante que el ser en acto, Aristóteles no duda en afirmar la preeminencia cognoscitiva de la poesía sobre la historia. Ahora bien, si el objeto de conocimiento gozara al mismo tiempo de realidad ideal y actual, ya no habría consideración poética sino filosófica. Por otro lado, la condición imaginativa en la consideración del objeto poético es lo que hace disminuir el grado de certeza de la visión de este, al tener que detenerse en imágenes particulares que «nublan» la visión intelectual. Con todo, esta falta de dignidad o imperfección en la certeza no puede concebirse al modo determinista, según el cual existiría una escala del ser creado en la cual lo más perfecto pre-contiene absolutamente todas las propiedades de lo menos perfecto. No. Si la inteligencia es más perfecta que la imaginación, tomados ambos términos en sentido absoluto, en otro sentido –esto es, en sentido relativo–, la última es más perfecta que la inteligencia, pues puede algo que la inteligencia no puede: imaginar. Y con esto, por lo demás, creo responder a aquella cuestión de si la poética es consecuencia o no del pecado original. Otra cuestión, ciertamente, es la de una poética sin filosofía, esto es, sin metafísica. Y con esto, ciertamente, hago alusión a cuál sea el tipo superior de racionalidad científica o fi-

losófica. Que hoy esta parezca moribunda, no es por culpa suya, sino de quienes dicen o dijeron equivocadamente ejercerla. Y no es coincidencia que estos mismos hayan despreciado y desprecien la poesía. Total, que cuando renazca la metafísica, renacerá la verdadera poesía.

---

SANTIAGO ARGÜELLO es Profesor y Doctor en Filosofía por la UCA y la Universidad de Navarra respectivamente, y Licenciado en Estudios Medievales por el PIMS de Toronto. Es, además, investigador del Conicet. [yagoarg@yahoo.com.ar](mailto:yagoarg@yahoo.com.ar)

Recibido: 15 de enero de 2010.

Aceptado para su publicación: 20 de febrero de 2010.

