

Mito y estructuración en la *Poética* de Aristóteles



IZTAPALAPA
Agua sobre las

Cecilia Sabido Sánchez Juárez*

Resumen

En este artículo se pretende analizar el sentido del *mito* en la *Poética* de Aristóteles como principio, alma y fin de la obra. El punto de partida es una lectura detenida de los capítulos 6 y 7 del tratado, que dan lugar a una peculiar distinción pocas veces estudiada: aquella entre mito y estructuración. La intención que subyace en este trabajo es dar algunos argumentos para mostrar que Aristóteles otorga al mito un valor metafísico, como causa de la unidad de la acción poética.

Palabras clave: *Poética*, filosofía práctica, acción, producción, composición

Abstract

This article attempts to discover what Aristotle meant by *myth* as principle, soul and end of poetry. A close review of *Poetics* 6 and 7 reveals an interesting variation between myth, structure and arrangement of incident that leads to subtle but meaningful distinctions. The main intention is to show that Aristotle considers myth, within the specific context of *Poetics*, as a metaphysical principle related to the wholeness and unity of poetical action.

Key words: *Poetics*, practical philosophy, human action, production, plot

* Profesora del área de Humanidades de la Universidad Panamericana
cecisabido@gmail.com

Introducción

De suerte que los hechos y el mito son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal de todo [...] El mito es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia.

(Poét. 1450a 22-23 y 38-39)

Cuando Aristóteles afirma que el mito es fin y alma de la obra poética está generando un cúmulo de cuestiones referentes a la naturaleza del arte como actividad y obra. Podría resultar absurdo estudiar en qué sentido puede Aristóteles hablar del alma en el contexto de la *Poética*, puesto que es obvio que la obra no es un ser animado y que el texto simplemente formula una comparación. Sin embargo, la comparación que Aristóteles realiza entre el mito y el alma es mucho más radical que un mero ejemplo comparativo.

Corresponde a una analogía que subraya los valores metafísicos propios de la *Poética* según se puede comprobar en diversos textos de la obra aristotélica, los cuales señalan que la primacía metafísica del *mythos* es el más importante de los elementos que conforman la naturaleza de la obra (*Poét.* 1450a 15 y 1450a 33); es, junto con los hechos, el fin de la misma (*Poét.* 1450a 23); sus partes constitutivas son las que actualizan la virtualidad de la poética (*Poét.* 1450a 34 y 1450b 19-20), y los criterios más sólidos que Aristóteles orienta hacia la existencia de la obra son los relativos al *mythos* (*Poét.* 1450b 25, 33; 1451a 10; 8, 1451a 25, 30). Por esa razón, los capítulos de la *Poética* que dedica a reflexionar acerca del mito y de la estructuración de las acciones son esenciales para comprender la visión aristotélica del arte.

En este artículo analizaré, en primer lugar, el mito en su doble rasgo de principio y finalidad. En segundo lugar, estudiaré la distinción entre mito y estructuración y seguiré puntualmente su desarrollo en el texto del tratado. En tercer

lugar, trataré de ubicar la relevancia de la estructuración en la *Poética* y el carácter dinámico que la distingue del mito. Ello me permitirá establecer las relaciones adecuadas entre mito y estructuración y señalar el modo en que se manifiestan en la realización de la acción poética.

Mythos como principio y finalidad

Aristóteles afirma en el capítulo 6 de la *Poética* que el *mythos* y los hechos son el *fin* de la tragedia y que el *fin* es lo *principal* de todo (*Poét.* 1450a 22-23). Líneas más adelante, en el mismo capítulo, afirma que el *mythos* es el *principio* (*arjé*) y el *alma* de la tragedia. Este juego terminológico entre *fin* y *principio* del *mythos* en la *Poética* ha de ocupar mi atención en las páginas siguientes.

La singularidad de la *Poética* consiste en la característica de ciertos objetos producidos: aquellos que imitan *acciones humanas* (*Poét.* 1448a 1). Aristóteles establece los límites del estudio cuando distingue los objetos, los medios y modos en que se realiza esta actividad. El objeto en todas las potencias de la poética es uno: la acción del hombre en cuanto que actúa (*Poét.* 1450a 16). Los medios se refieren a los instrumentos “materiales” como los colores o la voz (*Poét.* 1447a 18 - 1447b 29); los modos son los géneros en que dicha imitación se concreta; por ejemplo, cuando se ha elegido la voz como instrumento, existen géneros como la narrativa y la representación (*Poét.* 1448a 19-29). Dentro de este esquema, la tragedia es un modo del género dramático; a su vez, pertenece a las artes que basan su imitación en la palabra. Por ello no podemos reducir la poética a la tragedia.

En el primer texto citado, Aristóteles dice que el *fin* es lo *principal* de todo, pero no se trata de una contradicción. Aristóteles usa la palabra *mégiston* que García Yebra traduce por *principal*, pero en el sentido de ser *lo más importante*, no lo primero en orden. Sin embargo, en las siguientes líneas citadas afirma Aristóteles que el *mythos* es principio, *arjé*. La contraposición de *télos* y *arjé* sí resulta problemática. Aunque se trate de una sutileza, es necesario aclarar por qué el *mythos* es *fin* y a la vez puede ser *principio* en la realidad artística. La repercusión del *télos* poético radica justo en ello, y hay que verlo claramente expuesto en una *realidad producida* y concreta, como es el *mythos*.

Es sabido que esta doble perspectiva de principio o *arjé* en tanto causa final es una característica de la filosofía metafísica de Aristóteles, pero encontrar el testimonio de esta teoría en una realidad tan peculiar como la artística no deja de plantear problemas. En primer lugar, los objetos artístico-poéticos no

preexisten, ni siquiera puede decirse que haya de ellos un plan concreto antes de su realización. Cuestionarse por el principio de lo poético conlleva la pregunta por el principio de las *realidades contingentes*. Conocer el *télos* de lo poético implica, además de la pregunta por el fin de lo contingente, que es, asimismo, el modo más adecuado de considerar el fin de las acciones humanas.

Que el *mythos* sea causa final de la actividad poética supone no pocos problemas. Que sea, también, *como el alma* de la obra poética involucra la compleja relación de condiciones del doble valor de fin y principio. Esta correlación entre el principio y la finalidad recuerda lo que Aristóteles expone en el libro V de la *Metafísica* respecto a la pluralidad de sentidos de la palabra *arjé*: “A todos los principios es común ser lo primero desde lo cual algo es, o se hace o se conoce. Y de éstos, unos son intrínsecos y otros extrínsecos. Por eso es principio la naturaleza, el elemento, la inteligencia, el designio, la sustancia y la causa final, pues el principio del conocimiento y del movimiento de muchas cosas es lo Bueno y lo Bello.” (*Met.* V-1, 1013a 17-24).

Principio (*arjé*) es una palabra que tiene muchos significados análogos para Aristóteles. El punto común de todos éstos es aquello desde lo cual algo es, o se hace, o se conoce.¹ Si Aristóteles dice que el *mythos* es principio de la actividad poética, en este sentido de *arjé*, tiene que ser causa del *ser*, o del *hacer*, o del *conocer*, o de las tres dimensiones, cada una a su manera. Sería, ante todo, principio del *ser* de la obra producida. Sería también principio del *hacer* del que su existencia depende, es decir, de la actividad poética y, además, principio del *conocer*, si en el *mythos* concurre la verdad de alguna manera.

En el pasaje citado, Aristóteles explica que también se puede considerar como *principio* la causa final (*éneka*), que se traduce en concreto como aquello *a causa de lo cual* algo es, o se hace o se conoce. La versatilidad de los principios metafísicos de Aristóteles aquí se ve patentemente: la finalidad está presente, de alguna manera, al principio de un proceso, como motor. Visto desde la eficiencia –el principio como punto de partida–, el *télos* no es un fin definitivo y conseguido,

¹ Cf. *Met.* V-1, 1013a 17-19. Aristóteles define “principio” (*arjé*) en el libro V de la *Metafísica* como “a) el punto de una cosa desde donde alguien puede comenzar a moverse; b) desde donde cada cosa puede hacerse del mejor modo; c) aquello desde lo cual, siendo intrínseco a la cosa, ésta comienza a hacerse; d) aquello desde lo cual, sin ser intrínseco a la cosa, ésta comienza a hacerse y desde donde principian naturalmente el movimiento del principio y el cambio; e) aquello según cuyo designio se mueven las cosas que se mueven y cambian las que cambian; f) el punto desde donde una cosa empieza a ser cognoscible.” Llamo la atención hacia la diferencia entre la palabra *arjé*, que designa el principio, y *próton*, que refiere a “lo primero desde lo cual”, en la traducción de García Yebra. El segundo término se aplica, con mayor propiedad, al punto de partida de un proceso, más que a un principio intrínseco que se mantiene presente durante todo el proceso.

sino pretendido y orientador de la acción.² Asimismo, el *mythos* no existe antes de la obra, es pretendido y orientador de un modo peculiar.

Por esta razón, el *mythos* no es principio como el punto de partida del proceso, sino por la *prioridad causal* que tiene como fin de la actividad. Ésta es una finalidad que mueve la actividad de la mera posibilidad a una realización. Considero que el *mythos* es fin en tres sentidos: causa del *ser* o la puesta en ejercicio de la actividad, lo que se *hace* como esencia de la obra realizada y lo que se *conoce* en el proceso y que queda inscrito en la obra.

D. W. Lucas (1972: 101-106) enumera en su comentario a la *Poética* cinco razones por las cuales es el *mythos* la parte más importante de la tragedia, como su principio y como su causa final. La primera de ellas es que el *mythos* conlleva la acción de la obra, las acciones son más importantes que los caracteres para la obra y, de hecho, éstos se conforman en la obra *por las acciones* que realizan.

En segundo lugar, la tragedia puede existir sin caracteres, pero no sin acciones (*Poét.* 1450a 20-22 y 24-25). Ésta no es una precisión ociosa de Aristóteles y Lucas lo explica bien: aun cuando los personajes fueran poco interesantes, no podría haber atención hacia una obra si los espectadores no tuvieran al menos interés en saber qué tipo de decisión tomarán. El *tipo de decisión* es, a la vez, lo que trama las acciones de la obra y lo que forja el carácter (*ēthos*).

La tercera razón que Lucas otorga a la prioridad del *mythos* es que aquellas tragedias que son ricas en carácter y pobres en *mythos* no cumplen la función de la tragedia. Se refiere al pasaje del capítulo 6 (*Poét.* 1450a 29-33) en que Aristóteles dice: “Aunque uno ponga en serie parlamentos caracterizados y expresiones y pensamientos bien contruidos, no alcanzará la meta de la tragedia; se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga *mythos* y estructuración de hechos.”

En opinión de Lucas, la *meta* (*érgon*) de la tragedia no remite aquí a la *kátharsis* como sugiere Else (1970: 97-99). Coincide con Vahlen (1865: 265) en entender el *érgon* como la producción de una imitación de acciones (*práxeōs mīmēsis*) que no se consigue con una mera secuencia de discursos.

De esto mismo se sigue la cuarta razón de Lucas para la primacía del *mythos*: los elementos más atractivos de una obra pertenecen a la *trama* (es decir, se deben al *mythos*). Éstos son la *anagnórisis* o reconocimiento y la *peripecia*, que tienen la función de *conducir al alma* (*psicagōgía*) en la contemplación, y de producir la unidad de la acción.

² “En efecto, el fin es causa en tanto en cuanto mueve a la causa eficiente a obrar y así, en la medida en que tiene razón de motor, pertenece en cierto modo al género de la causa eficiente” (T. de Aquino, *In de causis*, I-1, n. 38-39).

En quinto lugar, como recapitulación, Lucas arguye que el *mythos* es la parte más difícil de conseguir en una obra. No es gratuito que la misión de la *Poética* se plantee averiguar cómo es preciso construir el *mythos* para que resulte bien. Conseguir el *mythos* consiste, según Lucas, en *producir algo finalizado y preciso*, es decir, en algo que esté completo, a lo que no le sobre ni le falte nada. Sin duda es éste un auténtico *reto* para el artista y un verdadero problema para el filósofo que reflexiona en la naturaleza de lo poético. ¿Qué quiere decir exactamente que la obra está completa? Si esta característica de ser algo finalizado y preciso determina el *mythos* de tal manera que responda al carácter de *principio, alma y fin* de lo poético, hay que conocer a fondo qué es el *mythos*.

Para Aristóteles, en la *Poética*, el *mythos* es el fin, el *télos* de la poética, tanto como *actividad* y como *obra*. Es decir, es el *télos* de la *póiesis* a la vez que lo es del *póietēma*. El *mythos* es fin de la actividad eficiente como *télos* y de la obra conseguida como *érgon*. En otras palabras, cuando el poeta escribe, quiere como fin último el *mythos*. Y el poema escrito tiene como *érgon* un principio que le da una cierta *vida* al modo de un alma. Eso es lo que entiendo como *mythos* en el sentido de principio y fin de la *Poética* tal como he descrito aquí.

Distinción entre mito y estructuración

Una de las propuestas más comunes de traducción de *mythos*, cuando se quiere evitar la confusión de usar la palabra *fábula* o la excesiva apertura significativa del término *mito*, es *trama*. Esta palabra acierta en recuperar una imagen de “enlazar o anudar”. En inglés, la palabra más usada es *plot*, que da sentido de estructura, entramado de hechos, pero con un cierto valor de “planeación”, que no es del todo admisible en la teoría aristotélica.³ Por haber comenzado a estudiar estos problemas desde la perspectiva de la argumentación poética, en investigaciones anteriores consideré el *mythos* como indistinto de la trama o el argumento.⁴ Me parecía la más acertada de las opciones hasta que descubrí un problema sutil e ineludible en la formulación del fin de la *Poética*.

³ Uno de los rasgos más peculiares de la forma poética es que no hay una planeación total previa, sino que se desarrolla *con la obra misma*. La legalidad de la obra se forma *cuando se forma la obra*, y no hay preexistencia de la forma en el arte. Precisamente en la *no preexistencia* de la forma radica la respuesta de la mimesis aristotélica a la crítica platónica.

⁴ “Todo se anuda en el término llamado *mythos*, que se puede traducir por intriga o trama. Efectivamente aquí es donde se realiza esa especie de trasposición de las acciones que Aristóteles llama *la imitación de las acciones mejores*” (Ricoeur, 2001: 55).

El problema es el siguiente: no parece tan claro *cuál es el fin* de la *Poética* cuando se dice que el objetivo del tratado es investigar cómo es preciso “construir el *mythos*”. El *mythos* es distinto de la actividad de estructurarlo, así que “construir el *mythos*” sería propiamente la *systasis*. La finalidad o el *télos* aristotélico se define como “aquello para lo cual” se hace o existe una determinada realidad, es decir, es el objetivo de dicha actividad o el motivo de su existencia. Si se toma esto en cuenta, parece haber dos opciones para el fin del tratado:

1. La primera consistiría en que el fin es investigar la *construcción* de los hechos para que el *mythos* *resulte* –o sea bello–, y no el *mythos en sí*. Es decir, que Aristóteles no buscaría en el libro conocer *el fin de la actividad poética*, sino *qué es necesario hacer* para que se dé el fin de la actividad poética.
2. La segunda opción es que se estudie la construcción de los hechos con la intención de *conocer la naturaleza* de la poética del *mythos*. Esto es, conocer el fin mediante el proceso que lo realiza, pero con la mira puesta en el *mythos* y no sólo en el proceso, la construcción.

La diferencia entre las dos opciones es que, en la primera, el tratado se limita a una exposición *técnica*, a considerar cómo deben *proceder* los poetas en su actividad. Si éste fuera el caso, la *Poética* sería ante todo una obra “crítico-prescriptiva”. La segunda opción, en cambio, implicaría el análisis de la actividad, tanto en sus principios como en sus manifestaciones concretas, pero con miras a señalar el *télos* de la actividad.

Si se considera con cuidado, la primera opción limita el estudio de la actividad poética a sus elementos *técnicos*, al *modo* de proceder. En ese caso, la *Poética* no podría dar cuenta del porqué de tal proceder, o por lo menos lo haría como una justificación marginal. En contraste, la segunda alternativa *incluye toda la riqueza del análisis técnico* que ofrece la primera, pero se propone a partir de un objetivo más “filosófico”. Ahora bien, ¿cuál de las dos actitudes es la que guía a Aristóteles en el desarrollo de la *Poética*?

No es fácil decidirse por una u otra de estas opciones. Tampoco puede hacerse esta distinción a la ligera, ya que el propio Aristóteles a menudo equipara el *mythos* y la estructuración de los hechos (*tōn pragmatōn systasis*) y llegan a confundirse en diversos pasajes de la *Poética* donde, prácticamente, resultan términos equivalentes en sentido teleológico.

El uso de *mythos* y *systasis* en la *Poética*

En el capítulo 6 de la *Poética*, donde Aristóteles expone la definición de la tragedia y los elementos que la componen, se manifiesta con claridad el uso casi sinónimo de *mythos* y *systasis*. “Pero la imitación de la acción es el mito, pues llamo aquí mito a la composición de los hechos (*synthesin*)” (Poét. 6, 1450b 3-4).⁵

Más adelante, en el mismo capítulo, Aristóteles enumera las seis “partes” de la tragedia: “Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia y son: el mito, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya. En efecto, los medios con que imitan son dos partes, el modo de imitar, una; las cosas que imitan, tres y fuera de éstas, ninguna.” (Poét. 6, 1450a 8-12).

En efecto, en este caso Aristóteles menciona el *mythos* como una parte de la tragedia. En la enumeración, los *medios* corresponden a la elocución y la melopeya;⁶ el *modo de imitar* es el espectáculo y las tres *cosas imitadas* son el mito, los caracteres y el pensamiento. Se observa que todo lo relacionado con el objeto imitado tiene que ver con *la acción*. Así, *mito, carácter y pensamiento* o algo análogo a ellos se da en la realidad y constituye las acciones humanas; cuando comparecen en la tragedia lo hacen de un modo que denominaré aquí “ficticio”.⁷

En cambio, la elocución y la melopeya son los medios por los cuales dicha ficción se ejecuta *en escena*, y se dan propiamente “en el interior” de la imitación. Aristóteles dirige su atención, de manera primordial, a las tres cosas referentes a la acción como objeto imitado y destaca su importancia sobre los otros tres elementos, aunque los estudie con más detalle en capítulos posteriores.⁸

A continuación, en el mismo capítulo, Aristóteles distingue entre las tres partes que pertenecen a la acción. Separa el carácter y el pensamiento y afirma que

⁵ Si bien casi siempre utilicé la traducción de García Yebra, no traduzco la palabra *mythos* por *fábula*, como hace él, ya que genera confusiones; esto, no obstante la advertencia de que, en su traducción, *fábula* debe entenderse como *argumento* (García Yebra, 1992: 243). Lo argumental es un rasgo primordial del *mythos*, pero no su esencia. Por esta razón aplicaré preferentemente la transliteración de la palabra mito.

⁶ Lucas explica que *mélōs* (que García Yebra traduce como melopeya) es armonía y ritmo *con letra* (Lucas, 1972: 98).

⁷ “The poet takes the story, *mythos* in the non-technical sense and reorganizes it in such a way as to bring the parts into a more logical and significant relation to one another. The story is a preliminary selection from the stream of events; in the plot the story is organized” (Lucas, 1972: 100).

⁸ Los capítulos de la *Poética* que se ocupan de estas tres partes relativas a la acción (mito o estructuración, caracteres y pensamiento) van del 7 al 19. Los dedicados al modo de representación van del 19 al 22; el 23, 24 y 26 los dedica a la epopeya y el 25 a los problemas en la composición, una suerte de “teoría del error poético” cuyo estudio resulta sumamente interesante para el problema de la estructuración y la verosimilitud.

el elemento más significativo es la estructuración de los hechos (*systasis*). Lo interesante es que la *systasis*, como tal, *no aparece en la enumeración de las partes*. Claramente, en esta distinción de 1450a 15, la *systasis* o estructuración de los hechos sustituye lo que antes ha señalado Aristóteles como *mythos*. “El más importante de estos elementos es la *estructuración de los hechos* (*tōn pragmatōn systasis*) porque la tragedia es imitación no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción y el fin es una acción, no una cualidad.” (Poét. 6, 1450a 15-18).⁹

Con todo, ¿son el *mythos* y la *systasis* elementos idénticos? El uso indistinto que Aristóteles hace de ellos en los textos citados así pareciera confirmarlo. En su siguiente mención del *mythos*, aún en el capítulo 6, lo señala de nueva cuenta como el *elemento principal* de la tragedia, pero en relación con los *hechos*: “De suerte que los hechos y el mito son el fin de la tragedia y el fin es lo principal en todo.” (Poét. 6, 1450a 24).

Los hechos (*prágmata*) son las acciones que la poética imita y tienen preeminencia sobre los caracteres, porque los constituyen como tales, según la relación que tengan “entre sí” dentro de la construcción poética, es decir, de la *systasis*. No se trata de tomar una vida (una larga historia de una persona o un acontecimiento) con todos sus detalles. El *mythos* de una obra consiste en una acción *tal como se representa*, con los elementos que han sido seleccionados por el poeta para ello. Es un equívoco creer que el *mythos* de la Poética es idéntico a la fuente tradicional de la que emerge la historia que se estructura en una tragedia. El mito tradicional es, en esto, distinto del *mythos* que la Poética considera *télos* y *psychē* de la obra. Así, la historia de Edipo de Tebas es fuente del *Edipo* de Sófocles, pero no es el *mythos* del *Edipo* de Sófocles tal como Aristóteles lo entiende.

No obstante, aquí me interesa destacar que los *hechos* (*prágmata*) y el *mythos* aparecen como *adyacentes* en esta cita. No son lo mismo y, sin embargo, comparan la importancia de la *finalidad*, que para Aristóteles tiene una jerarquía primordial, porque en última instancia los *hechos* conformarán el *mythos* como las partes al todo.

Para mayor perplejidad, líneas más adelante, Aristóteles menciona ambos términos –*mythos* y *systasis*– al mismo tiempo. Con todo, se puede observar ya una distinción sugerente para los fines de mi propuesta: “Por otra parte, aunque uno ponga en serie parlamentos caracterizados y expresiones y pensamientos

⁹ Señalo aquí la importancia de que la imitación *no es de personas*, sino de una acción (*práxeōn*) y de una vida (*bioy*).

bien contruidos, no alcanzará la meta de la tragedia; se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga *mito y estructuración de hechos*.” (Poét. 6, 1450a 29-32).¹⁰

La estructuración de los hechos no es una reunión de elementos sin más. No es cualquier construcción bien realizada en el nivel del pensamiento o la elocución. No basta, por así decir, un texto bellamente escrito como no basta combinar los colores más brillantes en un lienzo si no hay nada *que los relacione entre sí*. En otras palabras, lo que Aristóteles sugiere es que la estructuración constituye un elemento primordial de la tragedia –y de las demás especies de poética– en tanto que estructura “hechos”, es decir, las partes de las acciones que entre sí tienen una *relación intrínseca*: que tienen *mythos*.

El mito es, por consiguiente, *el principio y como el alma* de la tragedia; y en segundo lugar los caracteres. (Sucede aproximadamente como en la pintura; pues si uno aplicase confusamente los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco.)¹¹ La tragedia es, en efecto, imitación de una acción y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan (Poét. 6, 1450a 38-1450b 3).

Esta relación intrínseca es a la que se refiere Aristóteles cuando enuncia que el *mythos* es “alma y principio” (Poét. 6, 1450a 38). El alma es, para el *Estagirita*, el principio intrínseco de la vida. Aunque el uso de la palabra *psychē* en este contexto sea análogo, refleja claramente lo que Aristóteles entiende por *mythos* y marca, no sin gravedad, el peso que le otorga a este principio en la naturaleza poética, esa que pretende indagar y establecer en el tratado. Además, en este texto, distingue nuevamente el sentido de *mythos* que quiere aplicar en la *Poética* del sentido más común que se refiere a las historias y los contenidos propios de la tradición cultural. El *mythos* no es un contenido *externo* o impuesto de fuera

¹⁰ En el texto griego se ve con nitidez que cuando dice *mython kaí systasin pragmatōn* se trata de una adición y no de una sustitución de términos.

¹¹ Se trata de un comentario contra el azar o la falta de cohesión de los elementos, más que de una analogía entre colores y caracteres, como propone Castelvetro, uno de los comentaristas que más falacias sobre la *Poética* legó a la tradición estética (Castelvetro, 1456). Leon Golden (1981: 64-70) hace una extraordinaria relación de esta línea que privilegia la forma integradora sobre la sola reunión de elementos sin sentido con un pasaje del *Fedro* (264 b-d), donde Sócrates critica tal falta de coherencia en el diálogo de Lysias. En este texto, Sócrates opina que al discurso de Lysias le falta un sentido integral y sólo ha combinado, sin criterio, una serie indiscriminada de frases en apariencia sonoras y agradables de oír. Sin embargo, el resultado del discurso es contrario al placer que debiera procurar porque carece de sentido. Además, llama la atención que en este texto se utilice ya la comparación entre la composición integral y la unidad de un organismo vivo, con partes correspondientes *entre sí y con el todo*.

a la obra. Sea cual sea su fuente, para que sea *mythos*, debe constituir un principio *intrínseco* en ella. El *principio intrínseco* no admite contrarios y, por lo tanto, da *unidad* a la sustancia o entidad en que se inscribe (*Cat.* 3b 24).¹²

El principio intrínseco que es el *alma de la tragedia* y de la poética en general, en consecuencia, no puede ser una estructuración con partes sino *lo que da unidad a las partes*, de tal manera que sean *una y entera* (Freeland, 1992: 115).¹³ Aristóteles demuestra esta función de principio del *mythos* en el texto citado, sin embargo, con un ejemplo que bien podría atribuirse a la *systasis*: la figura en blanco que agrada más que los colores puestos sin relación. Esta “figura” existe por *la relación* que tienen entre sí los elementos de la pintura. Sin tal relación, la sola aplicación de colores no agradaría igual.

Hasta el momento, los ejemplos referidos parecen mostrar más la coincidencia entre *mythos* y *systasis* que su diferencia. ¿Por qué razón usaría Aristóteles dos términos para significar lo mismo? La clave se muestra en los siguientes capítulos de la *Poética*. El capítulo 7 estudia cuál debe ser la estructuración de los hechos (*Poét.* 7, 1540b 21-24). Ya en él se ve una distinción clara de la *systasis* con respecto al *mythos*: “Es, pues, necesario que los *mitos bien contruidos* no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas.” (*Poét.* 7, 1450b 33-35).¹⁴

La diferencia es sutil, pero importante. Cuando Aristóteles habla de “los *mitos bien contruidos*”, marca una distancia entre la construcción y el mito. El *mythos* es el *todo* que se integra mediante la relación forjada entre las diversas partes. Esta relación es, como dije, intrínseca. Por eso es tan difícil determinar

¹² Como dice Jaeger, el alma según Aristóteles tampoco puede ser la *armonía* entre las partes, porque el alma no tiene partes ni contrarios y la armonía tiene un contrario, que es la desarmonía (Jaeger, 1946: 54). Así, la *téchnē* tiene por contrario la *a-technía*, pero el *mythos* no tiene contrario, no existe un *a-mythos*. Cuando la estructura fracasa, no comparece el *mythos* en la obra porque no tiene unidad. No obstante, es muy claro Aristóteles al mostrar en el capítulo 25 y en otras partes de la *Poética* relativas a la unidad y la estructuración, de qué modo puede fracasar la estructura. Los márgenes de la verosimilitud son mucho más amplios y ricos que los que pudieran aparecer en una lógica analítica demostrativa, porque, en cuanto a la estructura, la poética pertenece a la dialéctica y a las cosas que “pueden hacerse y decirse de otro modo”.

¹³ Es sugerente que se distinga la idea de una acción entera y una acción completa, porque lo entero (*hólē*) se aplica a una realidad estática, pero lo completo (*teleía*) implica un proceso. Lo que quiero resaltar aquí es que la composición entraña un *cierto movimiento*.

¹⁴ Esto recuerda lo antes señalado de la relación que Golden saca entre la *Poética* y el *Fedro* de Platón en cuanto a la relación de las partes de una obra entre sí, como si de un animal se tratara. La experiencia de unidad y totalidad puede ser radical y a veces violenta. Es una de las virtudes cinematográficas del guión de la cinta *21 gramos*, de Guillermo Arriaga y Alejandro González Iñárritu (2003).

qué es el *mythos* y qué la estructuración. Dicho de otro modo, los mitos se *construyen*, luego, la construcción o *systasis* no es el *mythos*, sino aquello que *da lugar a que exista un mythos*.

Sin duda, donde queda más clara la distancia que Aristóteles considera entre la *systasis* y el *mythos* es en la exposición de la unidad del *mythos* en el capítulo 8 de la *Poética*:

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también el mito, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo (*Poét.* 8, 1451a 33-36).

Es interesante que Aristóteles mencione en este punto las *demás artes imitativas* para mostrar que aquello que considera principal en la tragedia lo es también en el resto de las *artes imitativas*: la unidad de la acción y el *mythos*.¹⁵ Respecto al problema que aquí trato, concretamente, es quizá la cita más clara para distinguir el *mythos* de la *systasis*. El *mythos* es, según lo que el *Estagirita* afirma aquí, la imitación de una acción sola (*mía*) y entera (*holē*). Los hechos o “acontecimientos” son los elementos que deben hallarse integrados en esa unidad. La relación de *systasis* y *mythos* resulta aquí sugerente para observar una nueva perspectiva del filosófico dilema unidad-multiplicidad. No es uno solo, sino una serie de hechos los que se reúnen en algo que resulta “una acción”, y para dar lugar a esta acción deben estar relacionados de tal modo que no sobre ni falte nada en ella. Así, “las partes de los acontecimientos”, es decir, los elementos que se integran en la estructuración de la acción, deben *ordenarse* de manera que esa unidad se logre.¹⁶

¹⁵ Ciertamente, con todo, que Aristóteles aquí llama *mythos* al principio de unidad de la tragedia, no del resto de las obras imitativas. La unidad del resto de las obras imitativas parece ser *un solo objeto* y no una sola acción. Habría que recordar la clasificación de las artes por sus diferencias en objeto, modos y medios para señalar que, en general, el *objeto* tiene que ver con la acción. La diferencia que aquí se obvia sería, si este análisis es correcto, el modo en que la acción se concreta en el objeto en el cual culmina la mimesis.

¹⁶ “El poeta construye el *mythos* mediante la selección de una serie abstracta de palabras y discursos. Los espectadores reconocen estos discursos como descripción de acciones, decodificando un complejo sistema simbólico que involucra lenguaje, gesticulación y movimiento, personajes, narración, e intertextualidad con una tradición literaria. *El mythos es artificial*. Aun cuando construye una acción del modo más simple –con un principio, un medio y un fin–, el poeta separa artificialmente una parte de la vida representada y hace, con ello, que las condiciones y consecuencias de la acción sean más claras y visibles de lo que serían en la vida real.” (Freeland, 1992: 116; la traducción es mía).

Entonces, la *systasis* es una integración de acontecimientos que, a pesar de estar separados en el tiempo o el espacio (o cualquier criterio que distinga los elementos de la obra), tienen entre sí una relación intrínseca. El *mythos* es el principio de unidad que *constituye* esa integración, de igual modo en que el *alma* provee identidad, funciones y propósitos en un ser vivo. El *mythos* cumple esta función característica en las “obras de imitación”: dar identidad, casi una personalidad a la obra. Sólo así puede contarse tantas veces una misma historia y ser distinta en su totalidad. Sólo así puede pintarse tantas veces un mismo paisaje, o retratar a una misma persona, componer variaciones sobre un mismo tema y no haber de estos aparentes *mismos objetos* una sola imagen o representación “igual”.

Puede verse que, en cada caso, tanto *mythos* como *systasis* responden a una relación con la *acción imitada*. Si hay una diferencia entre ambos términos es “análoga” y el punto de unión de dicha analogía es la *acción*. Así considerada, la relación entre ambos términos es extraordinariamente estrecha. El uso casi indistinto que hace Aristóteles de *mythos* y *systasis* responde, sobre todo, a que queda prácticamente oculta la distinción entre ambos términos cuando se toma como criterio de estudio su lugar como “elemento” o “parte” de la tragedia.

Si se toma este principio como *parte constitutiva* de un compuesto, la propia actividad de *componer* resulta esencial para que exista tal compuesto. Sobre todo cuando se trata de una realidad que no existirá *sin la composición*. Aquí destaca la *systasis*. Pero la estructura de la composición no es idéntica que la *ratio*, la esencia que *da unidad* a la estructura de lo que se compone. Sería como confundir el itinerario con el viaje.¹⁷ Si se toma el principio del arte, en cambio, como *arjé* o como esencia, es el *mythos* el *elemento* primordial de la actividad poética, es lo que da sentido *como causa* de la composición.

Aristóteles admite el uso del término “parte” (*méros*) en aquello que forma parte del todo y el enunciado que expresa la cosa (es decir, la definición) y por eso el *mythos* debe distinguirse más bien como *elemento* (*Met.* V-25, 1023b 20-25). Este uso de “elemento” es el que aplica Aristóteles en la enumeración de las *partes* de la tragedia. El *mythos* es elemento en cuanto es *principio* del todo; más que una *parte* divisible, se entiende como “elemento”, según lo que el propio *Estagirita*

¹⁷ En arte es muy difícil distinguir *lo que se “cuenta” de cómo se “cuenta”*, porque en el proceso poético esta relación se desarrolla *casi* naturalmente. Este *casi* es uno de los conflictos más interesantes del “llegar a ser” de la obra de arte. Todo viaje lleva un itinerario real, que se va formando con el viajar mismo, que puede discurrir incluso de modo distinto a los planes originales. Con todo, en el viaje hay mucha más riqueza que aquello que abarca el itinerario. Así, por ejemplo, un viaje corto puede ser mucho más enriquecedor que uno largo si la itinerancia realmente compone una vivencia plena (Dávinar, 2001: 74).

dice en el libro V de la *Metafísica*: “Lo común a todas estas acepciones consiste en qué elemento de cada cosa es *lo primero que es inmanente en cada cosa*” (*Met.* V-3, 1014b 14-15).

Todas estas consideraciones entre *mythos* y *systasis* merecen un análisis profundo, porque el problema de la *finalidad* adquiere una complicación peculiar cuando se estudia la actividad poética. El problema consiste en que el fin, el *mythos*, no preexiste a la obra; a pesar de ello, la *systasis* obra conforme al *mythos*, para que el *mythos* exista y la obra sea “una y entera”. Y por eso es tan natural que se *confunda* o se haga uso sinónimo del *mythos* con la *systasis*.

La distinción que propongo es sutil, pero no ociosa. Ha de tenerse en cuenta que para Aristóteles, todos los problemas metafísicos *se dicen de muchas maneras*, es decir, tienen diversos sentidos que enriquecen el conocimiento que el hombre puede tener de ellos; todos son válidos en sus límites y son complementarios entre sí. Tal es la importancia de la analogía en la filosofía aristotélica. También el *mythos* se dice de muchas maneras y una de ellas es la *systasis*, que corresponde al sentido del *mythos* desde la *téchnē*. En la *systasis* se manifiesta de un modo sumamente versátil la capacidad de argumentación. Así, la *systasis* es un *sentido* de *mythos*, pero no el único.

La relevancia de la estructuración

La palabra *systasis* significa reunión, organización, disposición. Alude a una estructura compuesta y ordenada, no a una realidad simple. *Systasis* implica, además, una acción, como se deduce del sufijo *-sis*. Esta palabra deriva del verbo *synístēmi*, que se refiere a la acción de unir, combinar, poner en relación. El significado de *systasis* sugiere una relación de elementos y la acción que se entabla entre ellos. La *systasis* establece entre los elementos una relación *activa*, que Aristóteles no duda en considerar como *enérgeia*, un acto.

La palabra que Aristóteles emplea como alternativa de *systasis* es *synthesis*, cuyo principal significado es reunión, composición, combinación. Esta palabra (*síntesis* en castellano) es mucho más común para nosotros, por su uso técnico en gramática, matemáticas, lógica, etcétera. Entraña siempre un tipo de unión o combinación. En general, *síntesis* da idea de la reunión de las partes de un todo o que llegan a formar un todo. No es una mera unión adyacente sino una fusión. Mantiene la tensión entre lo múltiple y la unidad.

Tras estas aclaraciones terminológicas, advierto ahora que, para comprender el problema *mythos/systasis* en la *Poética* de Aristóteles, hay que entender que la

systasis pertenece sólo a un punto de vista de la realidad poética. Aunque sea el punto de vista más privilegiado por los estudiosos del tema, se refiere propiamente al núcleo de la actividad técnica. La *téchnē* es el hábito de dar orden, de “componer” la relación entre diversos elementos. Está en el vértice de una actividad cuya misión es dar lugar a una *entidad poética* cuyo principio intrínseco es el *mythos*.

La *systasis* lidia con aquellas partes que confluyen en la obra como separadas para reunir las. Se encuentra, como he dicho, en la tensión entre lo que era múltiple para hacerlo uno. En el *mythos*, en cambio, no se habla de partes, sino de elementos de una sola realidad ya unida.¹⁸ Cada diferencia entre los elementos se dice entre sí con respecto a una unidad ya establecida entre ellos. La *systasis*, en cambio, funda la relación a partir de la potencia de las partes. Ellas se consideran distintas en sí mismas y sólo tendrán una relación a través del proceso poético. Así, en el *mythos*, la relación de las partes se da *en acto* como lo que es uno (*Met.* V-6, 1116a 6-10, 14-16). La *systasis* es la *dynamis* que da lugar a la existencia de tal acto. Dicho de otro modo, la *systasis* se refiere a las partes y el *mythos* al todo, como dos caras de una misma moneda.

Por otro lado, la unidad lograda por la *systasis* es de un tipo peculiar, porque no puede compararse la unidad artificial que se hace con un clavo o con el pegamento. Se parece más a la fusión que al mero contacto. Por el modo de proceder de la *poiēsis*, el principio de unidad opera como si fuera natural (Velázquez, 2001: 41-45). El problema de reducir el *mythos* a la *systasis* radica, precisamente, en que se privilegia lo fragmentario y se tiene poca visión de la unidad de la obra.

A modo de ejemplo, se puede considerar que esta perspectiva de la obra como *systasis* es propia de los artistas más que de los espectadores. El público rara vez se detiene a contemplar las partes y en cambio se relaciona con la unidad. Aunque viva el movimiento de la obra, la vive como un todo y no como una suma de partes. Lo interesante es que, aunque el *mythos* no exista *en acto* hasta que la obra esté realizada y la *systasis* haya tramado todas las partes en una unidad, está ya presente *en la finalidad* que mueve al artista a realizar la actividad. Esta presencia, con todo, no es la de un objeto prediseñado, ni en la realidad ni en la ficción. Su diseño, por así llamarlo, se fragua con la actividad misma (Woodruff, 1992: 81; Ricoeur, 1987: 100).

¹⁸ Véase T. de Aquino, *Comentario a la Física de Aristóteles*, V-5, 509-510. Ver también *Fís.* V-3, 227a 7-15. En especial quiero llamar la atención sobre el siguiente ejemplo de Aristóteles: “Lo continuo se da en aquellas cosas en cuya naturaleza está el convertirse en una sola por contacto. Y cualquiera que sea la forma en que lo continuo se convierta en uno, de esta misma forma será también uno el todo, como, por ejemplo, por obra de un clavo, de la cola, del contacto o de la fusión orgánica” (*Física*, V-3, 227a 13-15).

Es una cuestión sin duda apasionante indagar de qué modo esta *pre-visión* del *mythos* se da en los artistas y cómo les mueve a la acción. Las teorías son diversas y divididas desde la tradición clásica. Aristóteles, sin embargo, habla poco del tema. En la *Poética* se concreta a considerar esta visión del *mythos* como un don natural del poeta, que no puede adquirirse por ningún otro medio.¹⁹ Else (1957: 480) opina que Aristóteles limitaba la disposición natural hacia la poesía a un estado casi *clínico*. No obstante, la agudeza del poeta para percibir semejanzas no es despreciada en modo alguno por Aristóteles en la *Poética* y por ello otorga en el *Tratado del Alma* una gran importancia a la capacidad integradora de la imaginación (*Del Alma*, III-7, 431b 2-4, 6-8, 10).²⁰

En suma, sobre cómo adquiere el poeta la *visión* de la unidad de la obra antes de que esta exista, Aristóteles no hace ningún estudio o análisis. Ello tampoco quiere decir que desprecie la teoría de la inspiración platónica, como algunos asumen. No es imposible indagar a fondo las pistas que el *Estagirita* deja para suponer su postura sobre la inspiración o el talento de los poetas, pero tal proyecto escapa a los fines de este texto. Baste con señalar que la *Poética* no es un libro que pretenda sustituir el talento del poeta con la *téchnē*. Antes bien, procura dar al poeta los consejos técnicos para que en la producción efectiva no se traicione la unidad que se persigue. Eso significa, en otras palabras, “cómo es preciso construir el *mythos* para que resulte bien”. Igual que para Platón, para Aristóteles, el talento no garantiza la realización de la poesía:

El poder llegar a ser un maestro consumado en ese arte, Fedro, es verosímil –y tal vez también necesario– que sea como todo lo demás. Si en tus condiciones naturales está

¹⁹ Sólo tres pasajes en toda la *Poética* aluden al talento del poeta. El primero, en el capítulo 4, atribuye a los mejor dotados para la imitación, la armonía y el ritmo que hayan engendrado la poesía a partir de improvisaciones (1448b 20-24). El segundo, en el capítulo 17, admite que la poesía es propia de hombres de talento y de exaltados (1445a 32-34). En el capítulo 22, y casi de modo marginal, afirma que dominar la metáfora es una peculiaridad de los hombres de talento y no puede aprenderse de nadie. El talento para hacer metáforas consiste, sobre todo, en ser capaz de percibir la semejanza (1559a 6-8). Es interesante, con todo, que esta capacidad de percibir la semejanza sea propia de todos los hombres desde niños. La diferencia es, más bien, la capacidad de *presentar de modo visible y claro* las semejanzas, sobre todo las que suelen pasar inadvertidas.

²⁰ “La facultad intelectual entiende, por tanto, las formas en las imágenes. Y así como en las sensaciones le aparece delimitado lo que ha de ser perseguido o evitado, también se pone en movimiento cuando, al margen de la sensación, se vuelve a las imágenes. [...] Otras veces calcula y delibera, comparando el futuro con el presente, como si estuviera viéndolo con la ayuda de las imágenes o conceptos que están en el alma. [...] Siempre es así tratándose de la acción” (*Del Alma*, III-7, 431b 2-4, 6-8, 10). Subrayo la última afirmación: *siempre es así tratándose de la acción*, indica con esto la pertinencia de la imaginación para el conocimiento de la acción y de la *verdad práctica*.

el ser elocuente, serás un orador insigne si a aquéllas añades la ciencia y la práctica. Y en lo que de éstas quedes corto, en eso mismo serás imperfecto (*Fedro*, 269d).

Carácter dinámico de la *systasis*

Cuando se habla de musas se tiene presente una figura mitológica tardía que habla de las nueve mentoras de las artes, asociadas con disciplinas concretas y ya desarrolladas en la Grecia clásica. Por eso se olvida que para los griegos las musas eran, en un principio, tres (Graves, 2001: 16). Sus características se relacionaban con la naturaleza de las artes y no con géneros específicos. Hijas de Zeus y la titán Mnemosine, la memoria, las tres musas originales eran Melétē –ejercicio–, Mneme –memoria– y Aoidē –canto– (Pausanías, IX, 29, 2-3, en van Groeningen, 1948).

Precisamente la figura de Méletē es la menos recordada, pero tenía para los pitagóricos un valor imprescindible. Llamaban *melétē* a una disciplina o ejercicio indispensable para el aprendizaje de la técnica poética. Esta *melétē* era una suerte de entrenamiento; el término se empleaba también en las artes militares y más adelante en la filosofía, y consistía en el saber que no se apoya sólo en la memoria, sino en el esfuerzo y la disciplina, de modo que constituía una especie de *aretē* (Vernant, 2001: 119-120).

Mnemosine, como cuenta Píndaro, presidía la función poética, par de la función profética dada por Apolo. No se trataba de la memoria como sentido interno (que en todo caso correspondía a la musa Mneme) sino del conocimiento de lo que “es, ha sido y será” (*Iliada*, I, 70). En todo caso, no es extraño de una teoría poética griega la consideración de una cierta *disciplina* que potencia lo que recibe el poeta, ya por la inspiración divina o por su peculiar talento natural. La *systasis* responde al punto de vista de la *melétē* como el *mythos* lo hace al don de Mnemosine, es decir, a la fuente originaria del poeta: sea su inclinación natural o la inspiración lo que le permita tener una “visión personal directa” de aquello que el hombre anhela saber.

La diferencia que sugiero entre *mythos* y *systasis* no pretende anular la riqueza de otros análisis, sin los cuales esta observación jamás podría haberse siquiera vislumbrado. La visión privilegiada que ha tenido el *mythos* como *trama* o *estructuración* no es gratuita. Responde a la parte más dinámica o “efectiva” del arte. Con todo, me parece necesario distinguir el *mythos* en un análisis filosófico del *fin* de la actividad poética, porque el *mythos* tiene una primacía *metafísica* con respecto a la *systasis*, aunque sin una composición o estructuración no exista un *mythos*. Éste es, ante todo, un problema de *concausalidad*.

Mi intención al tomar en cuenta la derivación de la palabra *systasis* es señalar su sentido de *composición*, es decir que se aplica a una realidad compuesta de partes, no a algo simple. Sin embargo, Aristóteles dice que la acción imitada que constituye un *mythos* debe ser *una y entera*. ¿Cómo se puede construir una sola acción a partir de la organización de distintos hechos? Sólo puede entenderse si se considera que la acción que imita la *póiesis* no es simple, sino *compleja*. La acción humana no es inmediata, sino mediata o procesual: se da inscrita en un tiempo y un espacio, lleno de circunstancias concretas.

Lo que conforma la estructuración de los hechos son aquellos elementos que *construyen* el proceso de la acción imitada. Estos elementos son equivalentes al “clavo” o al “pegamento” de las uniones meramente artificiales, pero de modo tal que sea continuo como la naturaleza, que es lo *mimético-poético* que aquí nos ocupa. Trabajan al modo de un gozne, de un vértice que no sólo da continuidad espacial sino temporal, y generan así un *movimiento*.

El *mythos*, entonces, es la acción imitada como “una y entera”, y la *systasis* es la composición de hechos que conforman dicha acción. La diferencia entre *mythos* y *systasis* es la que habría, por ejemplo, entre un argumento y su conclusión. La *systasis* es un proceso y el *mythos* una unidad, o aquello que da unidad a las partes que se integran en el proceso.²¹ En última instancia, el *mythos* se revela o “surge” gracias a la estructuración, pero es a la vez su causa final: la causa de que tal estructuración se lleve a cabo. El *mythos* es el “para qué” del ejercicio poético. Así, el *mythos* es *anterior* a la estructuración en cuanto causa y *posterior* en la existencia temporal, porque el *mythos* es *télos* y sólo se conoce cuando la estructura se concluye. El *mythos* está siempre presente en el obrar poético, pero se manifiesta de diferente manera según la articulación de las partes respecto del todo.

Mythos* y legalidad de la *systasis

He dicho que el *mythos* es un principio metafísico propio de la actividad poética porque sólo se da en la composición. Es metafísico por ser un *principio* o *arjé* de

²¹ La relación entre el argumento y su conclusión es mucho más compleja que aquélla entre una operación matemática y su resultado. La importancia que tiene toda la teoría de la argumentación para Aristóteles consiste en que para el conocimiento humano no basta “saber” algo, sino saber el “por qué” de algo. Por el proceso, el hombre conoce las relaciones que hay entre las distintas realidades y por este medio conoce no sólo el resultado, sino lo que *genera* esa conclusión, como un todo. La sabiduría consiste en el conocimiento de las causas y sus efectos, y no sólo de los hechos sin relación, porque en ello no hay crecimiento ni perfección. Por eso la ciencia es un hábito, igual que el *arte*.

cierto tipo de realidad. Y es propio de la actividad poética porque sigue a una actividad de composición o producción. *Mythos* y *systasis* se confunden entre sí debido a que no puede darse el uno sin el otro, pero no son lo mismo. Hay otro modo de ver esta diferencia en el texto mismo de la *Poética*: no puede haber un error en el *mythos* y, sin embargo, se puede dar en la construcción.²² Es decir, la construcción puede fallar, pero el *mythos* o existe o no.

Como se verá, la mayoría de las “recomendaciones” que Aristóteles da a los poetas a lo largo de la *Poética* se refieren al *modo* de construir, pero las razones que ofrece de fondo para estas recomendaciones siempre tienen que ver con el *mythos*. Hay varios ejemplos de esta corrección de *systasis* con miras al *mythos* en los últimos capítulos de la *Poética*. Uno de los más elocuentes es el que cito a continuación:

En primer lugar, las que se refieren al arte mismo: se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error; pero está bien si se alcanza el fin propio del arte (pues el fin ya se ha indicado), si de este modo hace que impresione más esto mismo u otra parte. Un ejemplo es la persecución de Héctor (*Poét.* 25, 1460b 23–26).

Esta persecución incurre en un error de tipo lógico que podría interrumpir la *impresión de unidad* que debe dar la obra al espectador. Ello no ocurre debido a que se trata de un texto leído y no representado, y a que descubre características peculiares de la acción que, si sabe, llama aún más la atención del lector: el equilibrio que tiene Aquiles con su rival tanto en lo humano como en el apoyo que ambos reciben de los dioses y en el hecho de que, más que una batalla entre ejércitos, la escena trate de un encuentro privado entre dos héroes pares (*Iliada*, XXI, 136-247).

Aristóteles alude a este mismo *error* líneas antes, cuando habla de la epopeya, alabando a Homero en el arte de introducir lo irracional y maravilloso (que tiene más cabida porque no se ve al que actúa) (*Poét.* 24, 1460a 14). El ejemplo,

²² Esta afirmación requiere matices. Baste decir que hay errores en la composición por los cuales no hay un mito que comparezca en la obra (cf. capítulo 25 de la *Poética*, que bien puede tomarse como una suerte de “teoría del error en la poética”). Es revelador observar que hay errores en la composición que no son graves porque el mito se manifiesta de cualquier manera, y otros errores sustanciales que no son “permitidos” porque rompen la verosimilitud. Aristóteles relata algunos ejemplos realmente divertidos y la reacción del público ante ellos. En algunos casos se dan cuenta y en otros no. Curiosamente se deben, la mayor parte de ellos, a la relación con lo “visto” por el propio poeta *al hacer* la obra.

es gracioso. García Yebra hace de él un análisis detallado, que corresponde a los versos de la *Iliada*, XXI, 136-247:

Son varias las circunstancias irracionales que se dan en la persecución de Héctor por Aquiles: 1) Héctor espera a su adversario ante las puertas de Esceas, impaciente por llegar con él a las manos, sin atender a las súplicas y lágrimas de Príamo y Hécuba para que se refugie en la ciudad; mas, apenas ve cerca de sí a Aquiles, se echa a temblar y huye espantado; 2) Aquiles, velocísimo en la carrera, no puede dar alcance a Héctor, que, animado y fortalecido por Apolo, logra completar tres vueltas en torno a la ciudad; no obstante, cada vez que Héctor trata de acercarse a las puertas de la ciudad, ¡Aquiles se le adelanta y le corta el paso! [...] En todo este conjunto de circunstancias irracionales, el hecho de que Aquiles, mientras perseguía a Héctor, hiciera señas a sus tropas para que no disparasen contra el héroe troyano, es casi lo único razonable [...] pero si la representación se pusiera en escena, este detalle –Aquiles corriendo con toda su alma detrás de Héctor y haciendo al mismo tiempo señales con la cabeza para contener a sus tropas– provocaría la risa de los espectadores. “Qué sería –comenta Goya y Muniain– ver en el tablado ejércitos enteros de varias naciones como unos estafermos [...] y el miserable Héctor huyendo de su enemigo; que pasa por las puertas de Troya, ¡y no hay quien las abra!” (García Yebra, 1992: 324-325).²³

El problema de la “visibilidad” –que no se limita únicamente a la visión sensible, sino a la capacidad de contemplar el todo– es muy importante para Aristóteles, en aras de la estructura y la comparecencia del *mythos* ante el espectador. En numerosas ocasiones expresa el filósofo que esta capacidad de “poner ante la vista” es el criterio más duro de la excelencia técnica. Y esto es aplicable no sólo en el terreno de lo dramático, ni tampoco se reduce al ámbito de lo pictórico.

Los espectadores griegos consideraban muchos elementos del contexto que no estaban “dentro de la historia”, pero que no dejaban de tenerse en cuenta. Es decir, entraba en juego una visión imaginativa. Este “poner ante la vista” es un recurso similar a los fines del arte retórica en cierto modo, pero de una forma peculiar. Como lo que constituye el *mythos* es una acción ficticia, la excelencia en la estructuración persigue la “visibilidad de la acción” más que ninguna otra cosa:

²³ De estas posibilidades inverosímiles ha hecho buen uso la cinematografía del siglo xx, sin lugar a dudas. El fin “emotivo” quizá no corresponde del mismo modo a lo que Aristóteles hubiese esperado de sus ciudadanos griegos, pero no falta conocimiento de la reacción del público en los creadores de nuestro tiempo. Con todo, sigue siendo preferible lo imposible convincente a lo posible increíble, como han mostrado –en favor y en contra– más de 30 años de cinematografía de ciencia ficción.

En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble. Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior. En orden a lo que se dice, debe explicarse lo irracional; así, y porque alguna vez no es irracional; pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil (*Poét.* 25, 1461b 9-15).²⁴

En cierto grado, el error técnico, la falta de *cálculo* en la producción, puede traicionar al *mythos* porque *no lo revela*. Por otro lado, esta falta ocurre –la mayoría de las veces– porque el poeta *no ha visto* con claridad el *mythos* o lo ha oscurecido anteponiendo otros principios como la propia fama o una ideología ajena al propio espíritu de la obra y lo que en ella hay del espíritu del poeta. Ésta es la *razón falsa* de la cual Aristóteles advierte como vicio de la técnica en la *Ética nicomáquea* (VI-4, 1140a 19-23).²⁵ No son pocos los artistas que han tenido presente esta circunstancia de “fragilidad” de la obra de arte y del extraordinario equilibrio indispensable para que tal obra “exista”.

Desde esta perspectiva, se podría decir que en la *Poética* se estudia cómo la finalidad (el *mythos*) da lugar a la *téchnē* del poeta. El *mythos*, como la finalidad de la actividad poética, ocupa el significado de “razón verdadera” en la definición de la *téchnē* en la *Ética nicomáquea*. La *téchnē*, en la *Poética*, consiste en la *correspondencia del proceso con su contenido*. Esta correspondencia, sin embargo, se da en la *mímēsis* poética de una manera única e irreplicable, porque se subordina de tal modo que no es pura *poiēsis*, sino también un tipo peculiar de *práxis*. De alguna forma, la *poiēsis* que imita acciones humanas está entre la *práxis* y la *téchnē*.

De hecho, la mayoría de las observaciones de Aristóteles respecto de “cómo debe estructurarse la obra para que resulte bien” se dirigen a la correspondencia

²⁴ No deja de tenerse en cuenta la “cultura” del espectador. Un ejemplo de estos criterios puede ser el cine de los años noventa, que es peculiarmente referencial. Con frecuencia se recurre a citas de otras películas *incluso* en un nivel ajeno a la propia anécdota pero no al *todo* que integra la obra. Esto da una idea de lo “abstracto” que puede llegar a ser el *mythos* de una obra y cuán distinto puede ser de la sola anécdota. En el ejemplo de la cinematografía de los años noventa se citan secuencias enteras de otros contextos (otras películas, discursos políticos, referencias musicales o pictóricas) para hacer participar al público de una especie de “broma” o juego interno. A pesar de lo extravagante que pueda parecer este recurso, la reacción es natural, porque quien entiende la cita se siente aún más involucrado con la propuesta cinematográfica. Sin embargo, este recurso ha incurrido en vicios y exageraciones cuando no se integra de manera adecuada al todo. Logra un efecto contrario y un rechazo casi inmediato del público. Cae, por así decir, en la *atecnía*.

²⁵ La *atecnía*, el “vicio” de la actividad productiva, es la ocultación de la unidad. En lugar de ver la obra como unidad, se percibe la multiplicidad inconexa. Ni siquiera se contempla la obra desde la posición de la *systasis*, sino que lleva al espectador a un estadio “precompositivo” donde se pierde la visión de la potencia de las partes.

del proceso técnico con el contenido práctico, es decir, la acción humana imitada. En otras palabras, es el *mythos* quien ordena la *systasis*: “Los hechos y el mito son el fin... y el fin es lo principal de todo”. Ambos son mencionados en esta cita por la señalada correspondencia entre proceso y finalidad, pero el *mythos* es considerado en la *Poética* la causa final y, por lo tanto, la excelencia de la producción.

Ricoeur, en consonancia con la interpretación de Else, establece que la noción de “todo” que Aristóteles atribuye al *mythos* se atiene principalmente a un carácter lógico (Else, 1957: 282). Su perspectiva se apoya más sobre la construcción de la trama, pero encuentra que la relación entre las partes sigue más un orden lógico que cronológico. El “principio, medio y fin” que conforma la trama no responde a un tiempo real, sino a la sucesión de hechos que se relacionan por una *necesidad interna*, dada por la obra misma (Ricoeur, 1987: 96).

Aristóteles estudia con mucho interés el problema de la corrección en la *systasis* porque representa un auténtico reto para la capacidad argumentativa del ser humano. Si el *mythos* es el fin que persigue la estructuración, y a la vez es la *ratio* que dirige el proceder del poeta, quiere decir que el orden de la *systasis* depende, en lo concreto, de algo que aún no existe. No hay reglas fijas ni garantías previas para el objeto de la *Poética*. En esto, la *actividad poética* (no artesanal, sino libre) se parece mucho más a la *praxis*. Recuerda Inciarte (2001: 118) que “la persona éticamente excelente es su propia ley”. Cuando el arte involucra acciones humanas y resulta, en sí mismo, una cierta acción libre, no puede reducirse el proceso a una pura mecánica.

Por esta razón, Aristóteles se dedica en la *Poética* a aconsejar a los poetas más que a dictar preceptos, y lo hace recordando siempre que mantengan sus miras en la unidad de la acción y las pasiones consecuentes a ésta (véase Roberts, 1992: 134). La oportunidad de estos consejos descansa, por ello, en el conocimiento de la naturaleza de la actividad poética, sus objetivos, potencias y limitaciones. Para la poética no hay una regla fija, porque ni la naturaleza de la actividad (que pertenece a lo que *puede ser de otra manera*) ni su objeto (las acciones humanas) lo admiten. Así, la necesidad que rige la conexión de las partes se desprende *de la obra misma* y no de criterios externos a ella.

En la *Poética*, el libro de la “imitación de los actos humanos”, Aristóteles estudia cómo la técnica se ordena y se *subordina* al *mythos*. Con todo, la subordinación de la técnica no es evidente *ni debe serlo*, porque en la actividad poética no se distingue el *hacer* de su *finalidad*. Por eso he insistido en la sutileza de la división entre *mythos* y *systasis*. La estructura “porta” al mito, lo lleva *in situ* para revelarlo al final, de manera que el contemplador (y en este caso puede aplicarse tanto al poeta en la producción de la obra como al espectador) “es guiado” por las partes de la estructura para descubrir su *télos* y la causa de su unidad.

Bibliografía

Aristóteles

Calvo Martínez, T.

1978 *Acerca del alma*, Gredos, Madrid.

1996 *Física*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.

Castelvetro, L.

1456 *Poetica d'Aristotele*, Vulgarizzata et Sposta, Basle, Viena.

Else, G. F.

1970 *Aristotle's Poetics*, Ann Arbor, Michigan.

García Yebra, V.

1970 *Metafísica de Aristóteles*, Gredos, Madrid, ed. trilingüe.

1992 *Poética de Aristóteles*, Gredos, Madrid, ed. trilingüe.

Golden, L.

1981 *Aristotle's Poetics: a Translation and Commentaries for Students of Literature*, University Presses of Florida, Tallahassee.

Lucas, D. W.

1972 *Aristotle: Poetics*, Clarendon Press, Oxford.

Marías, J.

1999 *Ética a Nicómaco*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.

Bibliografía secundaria

Aquino, Tomás de

2000 *Exposición sobre el "Libro de las causas"*, trad. de Juan Cruz Cruz, Eunsa, Pamplona.

2001 *Comentario a la Física de Aristóteles*, trad. de C. A. Lértora, Eunsa, Pamplona.

Dávinar, D.

2001 *Sedentario y peregrino*, Krelli, México.

Downing, E.

1984 "Hoiōn Psychê: An Essay on Aristotle's Mythos", en *Classical Antiquity*, núm. 3, University of California Press, Berkeley, pp. 164-178.

Else, G. F.

1957 *Aristotle's Poetics: The Argument*, Brill, Leiden.

- Frede, D.
1995 "The Cognitive Role of *Phantasia* in Aristotle", en M. Nussbaum y A. O. Rorty (eds.), *Essays on Aristotle's De Anima*, Clarendon, Oxford, pp. 279-311.
- Freeland, C. A.
1992 "Plot Imitates Action", en A. O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Oxford, pp. 111-132.
- Gil, L.
1967 *Los antiguos y la inspiración poética*, Guadarrama, Madrid.
- Graves, R.
2001 *Los mitos griegos*, Ariel, Barcelona.
- Halliwel, S.
1998 *Aristotle's Poetics*, University of Chicago, Londres.
- Homero
2000 *Iliada*, trad. de E. Crespo Güemes, Gredos, Madrid.
- Inciarte, F.
2001 "La situación actual del arte", en *Breve teoría de la España moderna*, Eunsa, Pamplona.
- Jaeger, W.
1946 *Aristóteles, bases para la historia de su desarrollo intelectual*, trad. de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México.
- Koehnken, A.
1990 "Terminologische Probleme in der Poetik des Aristoteles", en *Hermes*, núm. 108, pp. 129-149.
- Kosman, A.
1992 "Acting: Drama as the *Mimesis of Praxis*", en A. O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Oxford, pp. 51-72.
- Liddell, H. G. y R. Scott
1940 *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford.
- Platón
1992 *Fedro*, en *Diálogos III*, trad. de E. Lledó Íñigo, Gredos, Madrid.
- Redfield, J.
1994 *Nature and Culture in the Iliad, the Tragedy of Hector*, Duke University Press, Durham.
- Ricoeur, P.
1987 *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Cristiandad, Madrid.
2001 *La metáfora viva*, Cristiandad/Trotta, Madrid.

Roberts, D. H.

- 1992 "Outside the Drama: The Limits of Tragedy in Aristotle's Poetics", en A. O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Oxford, pp. 133-154.

Rorty, A. O. (ed.)

- 1992 *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Oxford.

Schofield, M.

- 1995 "Aristotle on the Imagination", en M. Nussbaum y A. O. Rorty (eds.), *Essays on Aristotle's De Anima*, Clarendon, Oxford, pp. 271-277.

Vahlen, J.

- 1865 "Beiträge zu Aristoteles Poetik", en *Sitzungsberichte des Heidelberger Akademie der Wissenschaft*, núm. 50, pp. 265-317.

van Groningen, B. A.

- 1948 "Les trois Muses de l'Hélicon", en *L'Antiquité Classique*, pp. 287-296.

Velázquez, H.

- 2001 *El uno: sus modos y sentidos en la Metafísica de Aristóteles*, Cuadernos de Anuario Filosófico, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona.

Vernant, J. P.

- 2001 *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, trad. de J. D. López Bonillo, Ariel, Barcelona.

Woodruff, P.

- 1992 "Aristotle on Mimesis", en A. O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Oxford.

