

ACERCA DE LA RELACIÓN MÍMESIS-MÛTHOS EN LA POÉTICA DE ARISTÓTELES: EN TORNO A LOS CRITERIOS DE NECESIDAD Y VEROSIMILITUD*

Mariana Castillo Merlo

UN- Comahue-CONICET

marianacastillomerlo@yahoo.com.ar

Abstract

It is beyond doubt that the concept of *mimesis* is the guiding concept of Aristotle's *Poetics*. Despite the importance of this notion, this text does not offer elements that allow to rebuild a clear and accurate meaning of the term. I believe that it is possible to have access to a more precise characterization of the *mimesis* by an indirect way, i.e. through the relations between *mimesis* and other central notions of the work. In this paper, I intend to point out in which way the logical constraints of the tragic *muthos* become criteria for *mimesis*, as long as they establish guidelines to be followed in the preparation of the *mimema*. To clarify some of the problems underlying the necessity and likelihood criteria will allow to emphasize the dimensions (objective and subjective) of the notion of *mimesis*.

Key Words: logic of *mimesis*, *muthos*, necessity, verisimilitude.

Resumen

La noción de *mimesis* es, sin dudas, el concepto rector de la *Poética* de Aristóteles. Pese a la importancia que dicha noción reviste en este contexto, no se ofrecen allí elementos que permitan una clara y acotada significación del término. Considero que es posible acceder a una caracterización más precisa de la *mimesis*

Recibido: 17 - 06 - 2014. Aceptado: 28 - 09 - 2014.

Agradezco las valiosas observaciones de la Dra. Virginia Aspe Armella y de los árbitros de *Tópicos, Revista de Filosofía*, que me permitieron mejorar y aclarar distintos aspectos de este trabajo.

por una vía indirecta, esto es, a través de las relaciones que entabla con otras nociones centrales de la obra que el estagirita le dedica al arte dramático. En este trabajo, me interesa señalar de qué manera los condicionantes lógicos del *mûthos* trágico se convierten en criterios para la *mímesis*, en tanto establecen las pautas a seguir en la elaboración del *mîmema*. Dilucidar algunos de los problemas que entrañan los criterios de necesidad y verosimilitud permitirá subrayar las dimensiones (objetivas y subjetivas) que atraviesan a la noción de *mímesis*.

Palabras clave: lógica de la *mímesis*, *mûthos*, necesidad, verosimilitud.

Uno de los tantos problemas que suscita la lectura de la *Poética*¹ está relacionado con la ausencia de aclaraciones respecto al vocabulario que sirve para articular la obra dedicada, mayormente, al estudio de la tragedia. En este espectro conceptual, la *mímesis* ocupa un lugar preponderante, pues no solo se erige como el común denominador a las distintas expresiones artísticas (1447 a 16) sino que también es el elemento definitorio del arte dramático (1449 b 24). En ambos contextos de enunciación, el concepto de *mûthos* secunda y complementa la noción de *mímesis*. En el primer caso, Aristóteles advierte, desde el comienzo mismo de la obra, la importancia de la *mímesis* en tanto rasgo común a las diversas expresiones artísticas y deja entrever, en la formulación de sus objetivos, la intrínseca relación entre *mímesis* y *mûthos*:

Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una (*dýnamis*) y de cómo es preciso construir las fábulas/sintetizar las tramas (*synístasthai tous mýthous*) si se quiere que la composición poética (*he poíesis*) resulte bien/bella (*kalós*) y asimismo del número y naturaleza de sus partes e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación, comenzando primero, como es natural (*katà phýsin*), por

¹ Sigo la traducción española de V. García Yebra (1974), por considerarla un referente para los lectores de habla hispana. Sin embargo, en algunos casos he modificado la traducción y aclarado el sentido que, a mi entender, tienen algunas expresiones. En todos los casos, se indican dichas modificaciones al texto.

las primeras. Pues bien, la epopeya y la poesía trágica y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética, y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones (*mímeseis*)² (1447 a 8-16).

En este pasaje se pone en evidencia, a mi entender, el peso y la impronta que las críticas platónicas al lenguaje mítico (*Rep.* II, 377 a 4 y ss.) tienen en la argumentación de Aristóteles, en la medida en que lo obligan a asumir un tono prescriptivo respecto de la elaboración de los *mûthoi*, en pos de recuperar su sentido y función para la tragedia. A diferencia de Platón, quien percibe en el *lógos* mítico-poético un peligro, Aristóteles va a otorgarle un lugar preponderante en *Poética*, al convertir al mito en otra forma más de significar el *lógos*.³ De esta manera, bajo el influjo del *mûthos*, decir (*légein*) y hacer (*poieîn*) resultan imbricados desde el inicio mismo de la *Poética*, pues se trata de un lenguaje particular

² En este pasaje inaugural, hay dos expresiones problemáticas que constituyen el núcleo de mi trabajo: 1) *synístasthai tous mýthous* y 2) *mímeseis*. Sobre la primera, véase en la nota 6 las razones por las que considero que resulta más apropiada la traducción “sintetizar las tramas”, para enfatizar el carácter dinámico que Aristóteles le atribuye al *mûthos* en *Poética*. Para el caso de la *mímesis*, en la mayoría de los casos, opté por no traducir o por seguir utilizando el término ‘imitación’, sin obviar los problemas que ello supone. El problema de la *mímesis* y del silencio de Aristóteles en torno a su significado constituyen el puntapié inicial para este trabajo. En tal sentido, pretendo un abordaje que, por vía indirecta, conduzca a una concepción un poco más precisa del vocablo rector de la *Poética* y de la concepción aristotélica del arte. La evaluación sobre el cumplimiento de mi objetivo queda en manos del lector.

³ J.-P. Vernant afirma que el *mûthos* pertenece al orden del *légein* y que no contrasta en principio con los *lógoi*, sino que se trata de un “término de valores semánticos vecinos que se refieren a las diversas formas de lo que es dicho”. Para que *mûthos* y *lógos* sean pensados como separados y confrontados “han tenido que darse toda una serie de condiciones cuyo juego hizo que se abrieran en el seno del universo mental de los griegos, multitud de distancias, cortes y tensiones internas”. Cf. 1992: 34-35 y 2007:766. En el mismo sentido, G. S. Kirk, señala que la etimología del término *mûthos* “revela lo que puede resultar un hecho crucial, aunque aparentemente banal. En griego, *mûthos* significa, básicamente, ‘declaración’, lo que alguien dice”. Desde un “sentido exagerado”, mito comenzó a ser considerado una *falsedad*. En principio, los griegos “no se propusieron dar a entender algo particular acerca de la verdad o falsedad de esos cuentos”. Cf. 2002:26.

que puede ser ordenado con reglas técnicas y prácticas que procuran garantizar su eficacia discursiva.

Sin embargo, para una cabal comprensión de la relación entre *mímesis* y *mûthos* es preciso ponderar los dos sentidos diferentes, pero complementarios, del *mûthos* entre los que alterna Aristóteles en *Poética*. Por un lado, se conserva el sentido tradicional del término por el cual el *mûthos* es considerado un relato histórico o legendario que se ubica en las bases mismas de una cultura.⁴ Por otro, el *mûthos* se convierte en un término técnico que designa el producto del trabajo artístico y, desde esta perspectiva, puede ser traducido como *trama*,⁵ denominando así al proceso de síntesis de las acciones en una unidad (*synthesin tôn pragmatôn*) (1450 a 5; 1450 a 15).

Esta doble valencia del *mûthos* y la importancia que adquiere en el marco de *Poética* contradicen, a mi entender, las consideraciones generales sobre el sentido del *mûthos* en la filosofía de Aristóteles que enuncia J.-P. Vernant. A partir del pasaje de *Metafísica* III 4, 1000 a 18-20, en el que el estagirita afirma que “acerca de las invenciones míticas

⁴ G.S. Kirk repara en la dificultad de acotar una definición unívoca de *mûthos*, pues “los mitos son una categoría vaga e incierta, y lo que para uno es mito para otro es leyenda, o saga, o cuento popular, o tradición oral”. Más adelante, enfatiza la misma idea al considerar al mito como “un término tan general, y su etimología y aplicaciones primeras son tan vagas, que se está obligado a tener en cuenta *alguno* de los usos contemporáneos [incluyendo allí ‘lo que la mayoría de la gente considera como mitos’]” (énfasis en el original). Finalmente, concluye que “los mitos no son uniformes, lógicos o internamente consistentes; son multiformes, imaginativos y vagos en cuanto a sus detalles. Además sus énfasis pueden cambiar de un año a otro, de una generación a la otra”. Cf. 2002: 17-32.

Teniendo en cuenta estas dificultades de definición, ofrezco una caracterización general de acuerdo a lo expresado en *Poética*.

⁵ Respecto de la traducción del término *mûthos*, se pueden encontrar en la lengua castellana múltiples variantes. Algunos eligen traducir *mûthos* por *fábula* (Goya y Muniain, J., 1948: 23; García Yebra, V., 1974: 126; Schlesinger, E., 1977: 35), *intriga* (Eco, U., 1994: 211), *argumento* (García Bacca, J.D., 1946: 1; Alsina Clota, J., 1977: 221; Cappelletti, A., 1998: 1; López Eire, A., 2002: 33) o *trama* (Sinnott, E., 2004: 46; Ricœur, P. 1995: 83; Suñol, V., 2012: 42).

En particular, me inclino por utilizar esta última, ya que considero que refleja de una manera más fehaciente el sentido procesual y dinámico de “síntesis de las acciones” que Aristóteles le otorga al término *mûthos*.

(*tôn mythikôs*) no vale la pena reflexionar con diligencia (*metà spoudês skopeîn*). En cambio, debemos aprender (*pynthánesthai*) de los que razonan por demostración (*apodeíxeos legónton*)”;⁶ J.-P. Vernant cree encontrar razones suficientes para afirmar que el estagirita “lee el mito como si se tratase de un texto filosófico”. Esta perspectiva contribuiría a abrir, entre *mûthos* y *lógos*, una separación tal que “la comunicación ya no existe; el diálogo es imposible, la ruptura está consumada. [...]. Escoger un tipo de lenguaje es desde ahora despedirse del otro” (2007: 771). Considero que el interés por trazar una distancia entre *mûthos* y *lógos* y por encontrar la causa de dicho distanciamiento en la filosofía de Platón y Aristóteles, particularmente, es lo que prima en la lectura del helenista y va en detrimento del uso y del tratamiento que el propio Aristóteles le da al *mûthos* como correlato de la *mímesis* en *Poética*, obra que, curiosamente, no resulta objeto de análisis en el marco de esta discusión.

En la obra que Aristóteles le dedica al arte poético, el *mûthos* aparece como el fundamento del trabajo del artista, el material primario a partir del cual se forja la tragedia. Los acontecimientos que ocurrieron a determinadas familias tradicionales o a aquellos hombres que socialmente gozan de prestigio y reconocimiento (como Edipo y Tiestes) constituyen el manantial de historias a partir del cual el poeta compone sus obras (cf. 1453 a 10-18; 1454 a 9-12). Este primer sentido es el que parece tener en mente Aristóteles cuando, en 1460 b 10, afirma que el poeta podrá imitar (*mímeisthai*) las cosas tales como “se dice o se cree que son” (*hé oû phasin kai dokeî*). Al optar por esta modalidad, el artista

⁶ Aunque es imposible negar la evidencia textual, creo que la lectura de este pasaje no puede obliterar su contexto de enunciación. Allí, el propósito de Aristóteles es exponer las aporías que dejaron planteadas sus predecesores respecto de la ciencia de las primeras causas. En tal sentido, la naturaleza del tópico tratado y el tipo de conocimiento que se pretende encontrar justifica el rechazo a los mitos como fuente de conocimiento. El propio estagirita advierte la necesidad de distinguir la rigurosidad de los conocimientos de acuerdo con la naturaleza del asunto tratado, pues “tan absurdo sería aceptar que un matemático empleara la persuasión como exigir de un retórico demostraciones” (EN. I 3, 1094 b 25-27). El principio de *exactitud variable* también se encuentra expresado en Pol. VII 7, 1328 a 19-21, pasaje en el que Aristóteles afirma que “no se ha de buscar la misma exactitud (*tèn autèn akribēian*) en las cosas teóricas (*epí te tôn lógon*) que en las perceptibles por los sentidos (*tôn gignoménon dià tês aisthéseos*)”. Sobre dicho principio, véase Guariglia, O., 1997: 54-65.

incluye el “mundo de la experiencia” en el entramado mismo de la obra.⁷ Los mitos pertenecen a este mundo particular y se tornan relevantes en el contexto de la producción artística, en la medida en que aportan nombres, temas y situaciones para la construcción del *mîmema*.

Sin embargo, el mismo Aristóteles advierte que el artista no debe restringir sus posibilidades creativas a obras que versen exclusivamente sobre historias tradicionales. Sería ridículo, afirma, afanarse a la elaboración solo de tramas basadas en hechos conocidos bajo el supuesto de que solo éstas agradan a la multitud, “ya que también los hechos conocidos son conocidos de pocos, y sin embargo deleitan a todos (*euphráinei pántas*)” (1451 b 23-26). Es en este contexto en el que, a mi juicio, se pone en marcha un juego que integra y articula los dos sentidos del término *mûthos* que conviven en la *Poética*. Si bien es cierto que el poeta puede servirse de los mitos que le aporta su propia cultura, su labor debe superar la mera reproducción de estas historias, debe buscar en ellas los elementos que sirvan de puntapié para su propia producción poética, pero no debe quedarse atrapado en sus redes.⁸ La razón de ello es que el poeta es, ante todo, un *poietès* que con su trabajo da origen a una nueva entidad: la trama. De ahí que afirme que “el poeta debe ser artífice (*poietèn*) de tramas (*tôn mýthos*) más que de versos (*tôn métron*),⁹ ya que es poeta por la imitación (*katà tèn mímesin estin*), e imita la acciones (*mímeîtai tàs práxeis*)” (1451 b 27-29).

⁷ Retomo en este punto la expresión de D.W. Lucas “mundo de la experiencia” en el comentario al pasaje de 1461 a 1. En dicho contexto utiliza la expresión para resaltar la consideración positiva y seria de Aristóteles respecto de los materiales con los que el artista compone sus obras. Cf. Lucas, D.W., 1968: 239. En este sentido, también podría leerse el pasaje de *Metafísica* I 1, 981 a 1-4 en el que el estagirita afirma que “la experiencia parece, en cierto modo, semejante (*hómoion*) al arte y a la ciencia, pero la ciencia y el arte llegan (*apobaínei*) a los hombres a través de (*dià*) la experiencia. Pues la experiencia hizo el arte (*he empeiría tékhnen epoiesen*)”.

⁸ En 1453 b 22-26, Aristóteles es explícito al respecto: “no es lícito alterar las fábulas tradicionales (*pareilemménous mýthous*), por ejemplo que Clitemnestra murió a manos de Orestes y Erifila a las manos de Alcmeón, sino que el poeta debe inventar por sí mismo (*autòn euriskein*) y hacer buen uso de las recibidas”.

⁹ Con esta consideración Aristóteles se aleja, a mi juicio, de la caracterización gorgiana de la poesía como “palabra en metro (*lógos êkhonta métron*)”, expuesta en el *Encomio de Helena* (DK. 82 B 11.9). Aunque reconoce que se trata de dos

Las preguntas que subyacen a esta caracterización del poeta son ¿cómo podrá conciliar y organizar las acciones en una historia coherente? ¿Qué artulugios habrá de utilizar para que su narración seduzca a los espectadores y los mantenga absortos en la obra pese a conocer el final de la historia? La búsqueda de respuestas a estos interrogantes conduce a la determinación de una serie de criterios que deberían guiar el trabajo de selección de materiales, de historias y nombres que lleva adelante el poeta en la construcción de todo buen *mímema*. El segundo sentido del *mûthos* se torna relevante para esclarecer el vínculo estrecho entre la *mímesis* de la acción humana y la tarea del artista de disponer los hechos en una trama. Solo en este cruce, el *érgon* de la tragedia puede ser garantizado. La finalidad de ésta no solo depende de lo que podría denominarse su *contenido*, es decir, las acciones humanas que allí se relatan sino, y fundamentalmente, de su *forma*, esto es, la composición unitaria de tales acciones. En tal sentido, aun cuando el fundamento mismo de la obra guarde una referencia a las historias que se cuentan y que, eventualmente, tuvieron lugar en otro tiempo, lo novedoso de la propuesta del estagirita reside en acentuar la tarea productiva del poeta, desligando así a la *mímesis* de un carácter referencial y ubicándola en un contexto en el que el arte sirve para exponer o mostrar una realidad nueva. En palabras de A. Prunes, “la cosa particular [la creación artística] no es una sombra ni una imagen de la realidad verdadera, sino que es una realidad primaria, y el poeta, seleccionando los datos relevantes, puede *fundar* un ente más noble y más bello que los de la vida real” (1986:30).¹⁰

El tono normativo con el que se expresa en muchos de los pasajes que conciernen a la trama trágica permite dar cuenta de la importancia que para Aristóteles tiene la dimensión productiva del artista. A diferencia de Platón, ni los mitos de los que se nutre la tragedia ni la tragedia en sí serán evaluados con otros criterios que no sean aquellos que afectan a la composición poética, pues para el estagirita “no es lo mismo la corrección (*orthótes*) de la política que la de la poética, ni la de otro arte, que la de la poética” (1460 b 13-15).¹¹ Aristóteles establece criterios propios para el

formas de *lógos*, el estagirita pretende en este contexto subrayar la particularidad del trabajo del poeta y su obra.

¹⁰ Énfasis en el original.

¹¹ En abierta oposición a lo expresado por Platón en *República X*, 598 d y ss., y *Leyes II*, 667 d y ss., en donde queda claro que toda *mímesis* debe ser

trabajo que llevará adelante el poeta en un ámbito que no lo constriñe, sino que resulta lo suficientemente amplio como para dar lugar a una producción poética, al uso de la fantasía y la imaginación.¹² Ese ámbito no es otro que el de la *mimesis* y, en tal sentido, *mimesis* y *mûthos* son considerados los elementos más relevantes de la tragedia. Luego de definir a la tragedia como “imitación de una acción”, Aristóteles los trata como sinónimos al afirmar que “la imitación de la acción es la trama” (*éstin tês praxeos ho mûthos he mimesis*; 1450 a 3-4). Esta co-implicación o cuasi-identificación, explica por qué el estagirita denomina al *mûthos* como el principio (*arkhê*) y el alma (*psykhê*) de la tragedia (1450 a 38).

Bajo un efecto dominó, Aristóteles responde a la pregunta sobre qué es la tragedia con la expresión “*mimesis praxeos*” y al repreguntar sobre el significado de esta expresión, replica con una operación: “*synthesin tôn pragmatôn*”. La correlación entre ambos términos convierte a la acción en la materia prima del trabajo poético y a la *mimesis* en “un extraño mimo

valorada atendiendo al criterio de verdad y a los efectos morales que produce, Aristóteles marca una separación entre lo que puede ser considerado correcto en términos políticos y lo que es correcto en términos artísticos. En tal sentido, S. Halliwell interpreta que las consecuencias de este pasaje dan lugar a un doble movimiento pues, por un lado, lo alejan de la visión rígida y moralizante de la *mimesis* y la poesía de Platón y, por otro, le devuelve a la poesía cierto grado de independencia en relación a valores morales y cognitivos implicados en la invención y en la apreciación del arte mimético. Cf. 1998: 27.

¹² D.W. Lucas señala que la dificultad en torno a la noción de *mimesis* y su traducción es producto de la ausencia, en el período clásico, de un término que designe la creación imaginativa (*imaginative creation*). En Aristóteles, el término *phantasia*, que puede ser traducido como imaginación (aunque también como ‘representación’, ‘apariencia’, ‘impresión’) designa la facultad del alma “en virtud de lo cual se produce una imagen (*phántasma*) en nosotros” (*DA* III 3, 428 a 1-2). Recién en el siglo III d.C., y de la mano de Filostrato, el término *phantasia* comenzará a ser utilizado para trazar la distinción entre copiar y crear.

Sobre una posible conjunción entre *mimesis* y fantasía en Aristóteles se ha discutido ampliamente. C. W. Veloso reseña dicha controversia y acepta la posibilidad de articular ambos conceptos, siempre y cuando se parta de una perspectiva más amplia que asume a la *mimesis* como simulación. A mi juicio, son varios los reparos que pueden imponerse a esta interpretación. Sin embargo, discutir esta relación exige adentrarse en el complejo libro III de *Acerca del Alma*, cuestión que excede ampliamente mis objetivos en este trabajo. Para un análisis en detalles, véase Lucas, D.W., 1968: 258; Prunes, A.J., 1986: 26; Veloso, C. W., 2004: 633-642; Boeri, M., 2007 a: 227-235.

que compone y construye aquello mismo que imita" (Ricoeur, P. 1977: 64).¹³ En tal sentido, para garantizar que la tragedia tenga la forma que le es propia y pueda ser definida como una imitación de la acción completa (*teleías*), entera (*hóles*) y de cierta magnitud (*mégēthos*) (1450 b 23-26), es preciso que dichas acciones se articulen e integren en una unidad.¹⁴ La caracterización de la obra a partir de estos rasgos resalta la importancia que, desde la perspectiva aristotélica, asume la organización interna. El estagirita hace explícita, en este contexto, la semejanza entre la obra y un todo orgánico: al igual que un "animal bello" (*kalòn zôon*), la tragedia debe reflejar unidad y ésta solo se torna posible si quien la construye lo hace de una manera ordenada (1450 b 34; 1459 a 20). Es importante señalar que el orden (*táxis*) no se define como la mera sucesión cronológica de las acciones, sino como una concatenación, como una sucesión causal, en la que los hechos se producen unos a causa de otros" (*dià táde*) –o por necesidad (*èx anágkes*) o verosímilmente (*katà tò eikòs*) – y no simplemente "unos después de otros" (*metà táde*) (cf. 1452 a 18-21).

¹³ En *Tiempo y Narración I*, Ricoeur retoma la estrecha vinculación entre *mímesis* y *mûthos* para ponerla a la base de su teoría de una *triple mímesis*. En este nuevo contexto, el autor advierte que la relación con el *mûthos* es lo que le otorga un carácter dinámico a la *mímesis*, pues "ésta equivalencia excluye cualquier interpretación de la *mímesis* de Aristóteles en términos de copia, de réplica de lo idéntico. La imitación o representación es una actividad mimética en cuanto produce algo: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama". Cf. 1995: 85.

¹⁴ Estas consideraciones y otras semejantes (en especial las expresadas entre 1450 b 22-1451 a 35) fueron el fundamento de la teoría de las tres unidades (*acción, tiempo y lugar*) que los comentaristas renacentistas y neoclásicos postularon a partir de la *Poética*. Dichos autores utilizaron el texto aristotélico para establecer criterios para la composición de obras teatrales y poéticas. El cumplimiento en la obra de las tres unidades era considerado como un signo de "buen gusto" y elevaba la calidad de la obra. Esta valoración logró imponerse durante un tiempo considerable en la tradición literaria occidental. Actualmente, los comentaristas de la *Poética* acuerdan en que se trata de una lectura forzada del texto, ya que en ningún pasaje de la obra Aristóteles formula de manera explícita dicha "teoría de las tres unidades". La única que podría ser justificada legítimamente es la unidad de la acción, por el énfasis puesto en la síntesis de acciones para la composición de una obra en diversos pasajes de la *Poética*. Para un análisis más detallado, véase Cappelletti, A., 1998: xx-xxii y Bobes, C. *et al.*, 1995: 119-120.

Las entidades creadas por el artista adquieren un carácter completo, entero y medido, siempre y cuando las acciones se unan siguiendo las normas que se establecen de acuerdo “a la verosimilitud o la necesidad” (*katà tò eikós è tò anagkaïon*).¹⁵ Ahora bien, cabe preguntarse qué implican estos criterios y en qué medida son exclusivos del campo artístico. Respecto de la segunda parte del interrogante, hay quienes, en un intento por justificar la autonomía del arte, podrían verse tentados a sostener que se aplican de manera exclusiva a la construcción del *mîmema*. Si bien es cierto que esta posición resulta atractiva y que, incluso, la evidencia textual parece estar a su favor,¹⁶ considero que solo es posible entender lo que significan la necesidad y la verosimilitud si se las ubica en una perspectiva más amplia, que concierne al pensamiento aristotélico por fuera de su *Poética*. En tal sentido, la familiaridad con la que Aristóteles se refiere una y otra vez a dichos criterios y la poca atención que dedica a ofrecer una caracterización de lo que implican incitan a buscar en el resto del *corpus* elementos que permitan aclarar su sentido. Desde una aproximación a los términos “verosimilitud” (*katà tò eikós*) y “necesidad” (*tò anagkaïon*) en el marco del *corpus*, resulta excesivo limitar los criterios que se exigen en la elaboración de la trama al campo de lo estrictamente artístico, aun cuando sea preciso reconocer el matiz que adquieren en dicho ámbito. Hablar de verosimilitud y de necesidad implica hablar de reglas lógicas que sirven como parámetros regulativos del *mîmema*. Ambos parámetros reflejan la preocupación por incluir, en el ámbito artístico, una lógica similar a la que rige el ámbito de la acción humana.

Antes de dar respuesta a la primera parte del interrogante, cabe recordar que el objetivo de *Poética* no es meramente descriptivo, sino también prescriptivo: interesa no solo cómo son actualmente las tragedias, sino *cómo deberían ser* para ser consideradas “buenas”

¹⁵ En tal sentido, podría afirmarse siguiendo el pasaje de *EN* II 4, 1105 a 27-28, que la regulación de la necesidad y la verosimilitud establecen las condiciones que Aristóteles reclama para que las producciones artísticas adquieran su valor propio. Allí afirma que “las cosas producidas por las artes tienen su bien en sí mismas (*tò eû êkhei en autoîs*); basta, en efecto, que, una vez realizadas, tengan ciertas condiciones”.

¹⁶ La evidencia textual confirma esta hipótesis en la medida en que la locución que conjuga *katà tò eikós* y *tò anagkaïon* es casi exclusiva de *Poética*: 1451 a 12-13; 51 a 27-28; 51 a 38; 51 b 9; 51 b 35; 52 a 20; 52 a 24; 54 a 34, 35 y 36. La excepción se encuentra en *Retórica* II 25, 1402 b 27-28.

tragedias. En tal sentido, la tarea expositiva llevada a cabo por Aristóteles da lugar a una serie de criterios normativos, que podrían dividirse en dos grandes ámbitos: 1) los que permiten alcanzar la finalidad de las tragedias; y 2) los que atañen a la construcción del *mímema*. La adecuada combinación de estos ámbitos asegura, en gran medida, el éxito de una obra dramática. Los primeros, como ya señalé, se vinculan directamente con el contenido de las obras, y los segundos con su forma. Con relación a estos últimos, se establece lo verosímil y lo necesario como dos formas o modalidades de lo posible (*tà dynatà*) (1451 a 38). Al incorporarlos como elementos fundamentales del *mûthos*, Aristóteles da cuenta del gran espectro de acciones particulares que el artista podrá tomar para su tarea y aporta, al mismo tiempo, principios que le permitan regular su conexión. Sin embargo, el tratamiento, en ocasiones muy breve, no resulta suficiente para eludir algunos de los problemas que surgen en torno a ellos. Hablar de necesidad en un producto como el *mímema*, que en su propia constitución se revela contingente, resulta, a primera vista, paradójico, pues la necesidad no rige en el mundo de la acción que la *mímesis* tiene por objeto.

En un artículo que procura dar cuenta de las razones por las que Aristóteles introduce lo necesario en un ámbito como el de la construcción de la trama, D. Frede ofrece un análisis del pasaje de *Metafísica* V 5, 1015 a 20- b 9 (1992: 197-219).¹⁷ Allí Aristóteles distingue varias formas de decir lo necesario (*anagkaion légetai*).¹⁸ en primer término refiere a lo necesario como aquello “sin lo cual no es posible existir siendo concausa (*synaitíou*)” y “sin lo cual no es posible que exista o se genere el bien”; luego, señala como necesario lo forzoso y la violencia (*tò biaion kai he*

¹⁷ La autora justifica la elección de este pasaje por considerar que allí se expone la versión más completa de los sentidos de ‘necesidad’. De esta manera, evita adentrarse en la compleja discusión sobre la distinción entre necesidad absoluta y necesidad hipotética o contingente que suscitan otros pasajes del *corpus*, tales como *Analíticos Segundos*, 74 b 5-17 y *Parte de los animales*, 639 b 21-640 a 2. Para una introducción a la discusión sobre la necesidad en Aristóteles, véase Sorabji, R., 2003.

¹⁸ De una manera similar, aunque más escueta, se expresa en *Met.* XII 7, 1072 b 11-13, al afirmar que “‘necesario’ (*tò anagkaion*) en efecto, tiene las acepciones siguientes: primero, lo que se hace a la fuerza (*bía*), por ser contra el impulso natural; segundo, aquello sin lo cual algo no puede hacer bien (*tò eû*); tercero, lo que no puede ser de otro modo (*tò mè endekhómenon*), sino que es absolutamente”.

bía) que impiden que sea imposible “actuar de otro modo”; en tercer lugar, expone una forma general de lo necesario según la cual las cosas “no pueden ser de otro modo” (*kai katà toûto tò anagkaïon*) y finalmente se detiene en la demostración (*he apódeixis*) como una de las formas lógicas de necesidad, pues no es posible “que la conclusión sea de otro modo”. Resulta difícil determinar cuál de estas formas de lo necesario responden a la que utiliza el estagirita en la *Poética* y en qué medida pueden ser predicadas de la producción artística. Dada la naturaleza de la tragedia, quedan rápidamente excluidas de la discusión la violencia y la demostración. La primera, por tratarse de un tipo de necesidad que supone un agente a quien pueda aplicarse una fuerza contraria a su voluntad y la segunda, por ser un tipo de necesidad que excede la de la lógica interna que pueda predicarse de la tragedia, ya que concierne exclusivamente a una forma argumental particular: el silogismo.¹⁹ La forma general de referirse a la necesidad como aquello que “no puede ser de otro modo” ofrece una definición del término, es decir, su esencia o su *qué es*. Aunque saber la definición de ‘necesidad’ resulte importante, no esclarece los alcances de su utilización en *Poética*.

Queda por analizar si la primera forma de necesidad, una especie de necesidad hipotética,²⁰ puede ser utilizada para pensar la conexión de

¹⁹ Aun cuando pueda leerse la estructura dramática como un argumento lógico o cuasi-lógico, resulta excesivo pretender que cumpla con los requisitos formales que, por ejemplo, Aristóteles le otorga al silogismo como forma argumental en el marco de *Analíticos Segundos* 74 b13-15, donde afirma, como principio (*è arkhè*), que “la demostración es de cosas necesarias (*apódeixis anagkaïon estí*) y, si se ha demostrado, no es posible que sea de otra manera; luego el razonamiento ha de partir de cosas necesarias (*ex anagkaïon ára deí einai tò syllogismón*)”.

²⁰ Esta forma de necesidad es objeto de análisis en *EE* 1227 b 28-31, cuando se afirma que “lo mismo que en las ciencias teoréticas las hipótesis son los principios, en las productivas el fin es el principio y la hipótesis (*tò télos arkhè kai hypóthesis*). Puesto que es necesario (*anágke*) que tal cuerpo sea sano, si hay que conseguir esto, se deben cumplir tales y tales condiciones”. También en *Fís.* 200 a 15-b 4, Aristóteles aclara que “en las cosas que llegan a ser (*en toîs katà physin gignoménois*) el caso es inverso: si el fin será o es, lo que le precede también será o es; pero si lo que le precede no fuese, entonces no se tendría el fin o aquello para lo cual (...). Así pues, si se quiere que haya una casa, es necesario (*anágke*) que sean hechas ciertas cosas o se disponga de ellas o sean, o en general exista la materia que es para algo, como los ladrillos y las piedras si ha de ser una

las acciones al interior de una tragedia. Las concausas que se mencionan en el pasaje analizado refieren, desde una perspectiva teleológica, a los medios necesarios para un determinado fin. Así, la respiración y el alimento son necesarios para la vida de igual modo que un medicamento lo es para la cura de una enfermedad. Sin embargo, Aristóteles no parece estar refiriéndose a elementos necesarios prospectivamente (considerados desde las condiciones a las consecuencias) sino a aquellos otros que, retrospectivamente, pueden ser catalogados como necesarios con vistas a un fin, toda vez que hayan garantizado la consecución de algún propósito (Cf. Frede, D., 1992: 199).

Aunque la interpretación de D. Frede permite aclarar, en parte, cuáles son los diferentes sentidos que el término ‘necesario’ podría adquirir al interior de *Poética*, considero que la apelación al pasaje de *Metafísica* abre más interrogantes de los que responde, pues continúa siendo un problema determinar en qué sentido la necesidad puede aplicarse a una materia contingente como la que compone la tragedia. De hecho, una gran cantidad de pasajes del *corpus* parecen ir en contra de cualquier intento de conciliar la regularidad que supone el concepto de necesidad, con la contingencia propia de las acciones humanas.²¹ Sin embargo,

casa. (...). Así, por ejemplo, si una casa es esto, necesariamente tendrán que ser hechas o existir ciertas cosas (*anágke taúta genésthai è hypárkhein*) ; y si la salud es esto, tendrán necesariamente que ser hechas o existir ciertas cosas; y también, si un hombre es esto, serán necesarias ciertas cosas; y si éstas, también aquéllas”.

²¹ A modo de ejemplo, valen los pasajes de *Ret.* I 2, 1357 a 24-27, en donde se afirma que “damos consejo y especulamos (*práttousi bouleúontai kai skopoûsi*) sobre lo que implica la acción y las acciones son todas de este género [de lo que puede ser de otra manera] de modo que ninguna de ellas procede, por así decirlo, de algo necesario (*ex anágkes*)”. Por su parte, en *EN* II 2, 1103 b 34-1104 a 5, Aristóteles aclara que “todo lo que se diga de las acciones (*ho perì tôn praktôn lógos*) debe decirse en esquema (*týpo*) y no con precisión (*oûk akribôs*), pues ya dijimos al principio que nuestra investigación ha de estar de acuerdo con la materia, y en lo relativo a las acciones y a la conveniencia no hay nada establecido (*oudèn estekòs êkhei*) como tampoco en lo que atañe a la salud”. En *EE* 1223 a 1-7, enfatiza esta idea al afirmar que “los resultados de lo contingente (*endékhetai*) pueden ser opuestos de lo que son (*genésthai tanántia*); y lo que depende de los hombres pertenece en gran parte a esta clase de variables, y ellos mismos son los principios (*arkhai*) de tales cosas. Por eso, es evidente que las acciones de las cuales el hombre es el principio y dueño (*arkhè kai kýrios*), pueden suceder o no, y que de él depende que se produzcan o no, al menos aquellas de

resolver esta cuestión obliga a no perder de vista que lo necesario y lo contingente son dos modalidades de lo posible (*tà dynatà*). La inclusión de *tò anagkaïon* y *tò endekhómenon* bajo el género de lo *dynatón* permitiría un acercamiento entre estas dos formas y, al mismo tiempo, serviría para oponerlas a otros modos de explicar la agencia humana, como pueden ser el azar, el deseo, etc. (cf. Frede, D., 1992: 201; Halliwell, S., 1998: 100).

Asimismo, la pertenencia al ámbito de lo posible torna a la acción humana en un objeto susceptible de enseñanza y aprendizaje. En tal sentido, resulta preciso retornar a *Metafísica*, en este caso al pasaje de VI 2, 1027 a 20-22, en el que Aristóteles afirma que no es posible ningún conocimiento de lo accidental y lo fortuito, sino solo “de lo que o se da siempre (*è tou aei*) o habitualmente (*è tou hos epì tò polú*).” De lo contrario, se pregunta el estagirita, “¿cómo se podría aprender (*mathésetai*) o enseñar (*didáxei*) a otro?”. De esta manera, Aristóteles logra, por un lado, trazar un límite para la interpretación de las acciones humanas –pues el poeta se referirá preferentemente a las acciones *posibles*–; y, por otro, subrayar la importancia que la coherencia interna de la trama tiene para la finalidad de la tragedia, pues si la tragedia es capaz de transmitir algo a sus espectadores, deberá basarse en una secuencia de acciones que, aunque no sea estrictamente necesaria, imponga cierta *regularidad* al ámbito de lo humano.

Es precisamente este último aspecto, el de la regularidad temporal, el que ofrece una respuesta al interrogante sobre el sentido de *tò anagkaïon* en la *Poética*, a partir de su estrecha conexión con el segundo de los criterios propuestos por Aristóteles para la construcción del *mîmema*: la verosimilitud (*katà tò eikós*). Aunque si bien es cierto que dicho criterio tampoco escapa a los inconvenientes y esfuerzos interpretativos que exige el criterio de necesidad, sus alcances contribuyen a dilucidar cuál podría ser el objetivo de incluir criterios de orden lógico en la tragedia.

Una de las dificultades que presenta el segundo de los criterios propuestos por Aristóteles se vincula a la traducción de la expresión “*katà tò eikós*”, pues lo *eikós* connota tanto lo “verosímil” como lo “probable”, lo “razonable” y hasta lo “equitativo”.²² Si bien la mayoría

cuya existencia o no, es soberano”. De igual modo en *Met.* VII 15, 1039 b 28-30, al enunciar que “tampoco es posible definir ni demostrar las substancias sensibles singulares (*tôn ousiôn tôn aisthetôn*), porque tienen materia, cuya naturaleza es tal que pueden existir y no existir (*hé pýsis toiaúte óst’ endékhesthai kai ênai kai mē*)”.

²² Cf. Chantaine, P., 1977: 355.

de los traductores de la *Poética* optan por traducir lo “*katà tò eikós*” como “verosimilitud”, hay quienes eligen hacerlo con el sentido de “probabilidad”, para evitar el complejo problema de la relación entre la obra artística y la realidad exterior que pone de manifiesto lo “verosímil”.²³ Traducir “verosimilitud” no implica, en este caso, desestimar la complejidad de lo *eikós* en Aristóteles, ni obviar el sentido de “probabilidad” que la expresión conlleva.

En tal sentido, otra de las dificultades que plantea la expresión “*katà tò eikós*”, en estrecha relación con la de su traducción, es la de su sentido y alcance para la elaboración de la tragedia. Aunque la expresión es utilizada por el estagirita casi de manera exclusiva en el ámbito de la *Poética*,²⁴ no se encuentran allí demasiados elementos que permitan determinar su sentido. En este caso, algunas observaciones de la *Retórica* sirven para dilucidar de qué manera podría entenderse la articulación entre la probabilidad y la verosimilitud. En el pasaje de I 2, 1357 a 34-b 1, Aristóteles define a lo *eikós* como aquello

que sucede la mayoría de las veces (*hos epì tò polù*), pero no absolutamente (*ouk'haplôs*), como algunos afirman; sino lo que, tratando de cosas que también pueden ser de otra manera (*tà endekhómēna*), guarda con aquello respecto de lo cual es probable la misma relación que lo

²³ Esta es la posición de V. Suñol, 2012: 91, quien a su vez reseña los traductores que eligen el término “probabilidad” y los que eligen el término “verosimilitud”.

²⁴ Aristóteles utiliza nueve veces la expresión “*katà tò eikós*” en el *corpus*, de las cuales seis se registran en *Poética*: 1451 a 12 y 38; 1451 b 9; 1452 a 20 y 24 y 1455 b 10. Las restantes apariciones se dan en *Metafísica* XII 8, 1074 b 10 “(...) habiendo sido desarrolladas muchas veces en la medida de lo posible (*katà tò eikós*) las distintas artes y la Filosofía, y nuevamente perdidas, se han salvado hasta ahora, como reliquias tuyas estas opiniones” (1074 b 10-13), y en dos tratados cuya autenticidad es tema de debate: *Sobre el mundo*, 396 a 29: “En una palabra, debido a una mezcla de los elementos entre sí se producen, según lo esperable (*katà tò eikós*), sucesos semejantes en el aire y en la tierra y en el mar, acarreado la generación y corrupción sobre las partes, pero preservando la totalidad incorruptible e inengendrable” (396 a 27-32) y en *Fisiognomía*, 807 a 2: “En general resulta torpe confiar en un único rasgo, mientras que cuando se recaban varios rasgos que concuerdan en un aspecto, entonces se podrá ya suponer con un mayor grado de verosimilitud (*katà tò eikós*) que esos rasgos son verdaderos (*alethê*)” (807 a 1-3).

universal (*tò kathólou*) respecto de lo particular (*tò katà méros*).²⁵

El *definiens* elegido por Aristóteles no es casual. Al respecto, D. Frede (1992: 206-207) advierte sobre su utilización en el pasaje de *Poética* 1450 b 31, en el marco del análisis sobre cuál debe ser la estructuración de las acciones. En dicho contexto, el estagirita utiliza la conjunción “necesariamente o las más de las veces” (*ex anágkes è hos epì tò polú*, 1450 b 30), que luego será reemplazado por la conjunción *katà tò eikós è tò anagkaíon*.²⁶ El reemplazo de dichas expresiones permite suponer cierta sinonimia entre ambas, de modo que cuando Aristóteles recurre a lo *eikós* como criterio, lo está haciendo enfatizando el valor temporal y el carácter estadístico o censual que le otorga la expresión *hos epì tò polù*.

En un sentido similar, en *Analíticos Primeros*, Aristóteles identifica lo verosímil con lo probable, al afirmar que lo *eikós* “es una proposición plausible (*prótasis éndoxos*): en efecto, lo que se sabe que la mayoría de las veces (*hos epì tò polù*) ocurre así o no ocurre así, o es o no es, eso es lo verosímil” (*APr.*, 70 a 3-5). La identificación entre ambos términos pone de manifiesto dos aspectos que, a mi juicio, resultan determinantes para acotar el sentido de lo verosímil en la *Poética*: por un lado, lo verosímil se define como aquello que resulta probable, es decir aquello que resulta más próximo a lo usual o a lo que, por inducción, podría considerarse como tal; por otro, lo verosímil es aquello que, según la opinión común, se juzga como creíble o plausible.

El primer aspecto torna a la obra susceptible de una consideración teórica, en la medida en que le otorga regularidad a las relaciones que unen a las acciones que sirven de base a la producción mimética. De

²⁵ Resulta significativo que *tò eikós* sea traducido al interior de la *Poética* como “verosímil”, mientras que la misma expresión se traduce en *Retórica* como “probable”. F. Rodríguez Pequeño llama la atención sobre este cambio en los traductores para dar cuenta del aspecto relacional de la expresión “*tò eikós*”, como «‘la relación con algo’ respecto de lo cual es verosímil o probable». Cf. 1993: 141.

²⁶ Este reemplazo es realizado, por ejemplo, en el marco del análisis en torno a las condiciones que deben cumplirse para la síntesis de las acciones en una trama. En este contexto, Aristóteles utiliza las expresiones “necesariamente o las más de las veces” (*ex anágkes è hos epì tò polú*, 1450 b 30) y “verosímil o necesaria” (*katà tò eikós è tò anagkaíon*, 1451 a 12-13) como sinónimas, al referirse a la sucesión de las acciones. Cf. *Poét.* 1450 b 22-1451 a 15.

esta manera, aun cuando por su carácter contingente no pueda extraerse de los productos del arte un conocimiento universal y necesario, la verosimilitud parece poder salvarlos de la mera eventualidad.²⁷ En tal sentido, la lógica de la verosimilitud, como una lógica propia de la *mímesis*, permite regular el conocimiento que puede derivarse del ámbito de las acciones humanas, resultando por ende más apropiado como criterio para lo artístico. La conexión entre las acciones es, desde esta perspectiva, más débil que la que implica la necesidad, pero no por ello deja de resultar estable,²⁸ en tanto enuncia *lo que sucede en la mayoría de los casos* (*hos epì tò polù*, 1450 b 30).

El segundo aspecto implicado en esta caracterización, pone de manifiesto la importancia que adquiere la opinión (*dóxa*) en la determinación de la verosimilitud. Esta inclusión permite que lo *katà tò eikós* se regule por un criterio que no es propio de la obra, sino que la excede. En tal sentido, la credibilidad y la inteligibilidad del drama trágico ya no dependen de manera exclusiva de criterios internos, sino que también deben regirse por los supuestos y prejuicios compartidos por los espectadores de la tragedia. De manera análoga a la postura que Aristóteles asume en sus planteos éticos,²⁹ aquí también enfatiza el valor de la opinión para juzgar las acciones humanas y la conexión entre

²⁷ El criterio de verosimilitud le brindaría a la tragedia la estabilidad necesaria para ser susceptible de un abordaje científico. Sobre la posibilidad de incluir lo que se da “la mayoría de las veces” (*hos epì tò polù*) como objeto de una ciencia “amplia” en Aristóteles, véase el artículo de M. Boeri en el cual sostiene la hipótesis de que al afirmar la existencia de distintos “tipos de razón” el estagirita se ve obligado a ampliar su concepción de conocimiento científico, pues si no lo hace estaría excluyendo todas las disciplinas del ámbito humano (como la Ética, la Política, la Retórica), y también las del ámbito físico natural. Cf. Boeri, M., 2007 b: 29-49.

²⁸ En varios pasajes del *corpus*, Aristóteles recupera la tesis platónica del detenimiento como condición para que algo sea susceptible de conocimiento. En particular, en *Física* 247 b 1-10, el estagirita afirma que “la adquisición inicial del conocimiento no es generación ni alteración” (*he d'ex arkhês lêpsis tês epistêmes génesis ouk éstin oud'alloiosis*) y que ello es así porque, para conocer, es preciso que la razón esté en reposo o quietud para poder aprehender el aspecto universal presente en los particulares (*epistatai pos tà kathólou tò en mérei*). Cf. *Analíticos Segundos*, 100 a 15- b2 y *Acerca del alma*, 417 b 22-24.

²⁹ Sobre esta cuestión puede verse el artículo de J. Montoya, 2007: 177-184, quien sostiene, por un lado, que el criterio de la verosimilitud domina la filosofía

dichas acciones. El poeta debe convencer a los espectadores de que la conexión planteada al interior de la tragedia resulta verosímil, y que las acciones que allí se desarrollan son las que haría un determinado tipo de persona “en la mayoría de los casos” (*hos epì tò polù*). Es esta dimensión subjetiva de la percepción de la obra, la que convierte a la producción mimética en una producción susceptible de las reglas de la retórica.³⁰ Del mismo modo que el retórico se ocupa de construir argumentos que disponen a su audiencia para la persuasión y el convencimiento, el poeta trágico deberá ordenar las acciones teniendo en cuenta que la trama esté dispuesta de acuerdo a una lógica de anticipación que se despliega en el auditorio de manera independiente y que restringe el ámbito de lo que resulta plausible y convincente.³¹

Si bien esta lógica es la predominante, Aristóteles contempla que, en determinados contextos, el poeta pueda romper con ella, pues “es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil” (*eikòs gàr kai parà tò eikòs gínesthai*, 1461 b 15).³² De ahí que sea posible incluir en la trama acciones que, a primera vista, resultan sorprendentes o maravillosas (*tó thaumastón*, cf. 1452 a 1-11; 1460 a 11-12).³³ Sin embargo,

moral de Aristóteles y, por otro, que dicho criterio está presente en la concepción de la virtud desde una perspectiva psicológica y, a la vez, epistemológica.

³⁰ G. Else reconoce la estrecha vinculación que el término *tò eikòs* establece entre *Poética* y *Retórica*. En tal sentido afirma que “probabilidad” era el sello distintivo y la sangre del corazón de la retórica en sus comienzos tempranos en Sicilia y que “originariamente significó *plausibilidad*: aquello que un hombre ordinario en un tribunal o una asamblea puede hacer creer como razonable” (cf. 1986: 111).

³¹ En *Retórica* II 19, 1392 b 15-33, Aristóteles analiza la sucesión de los hechos, dando cuenta de qué manera la lógica de la necesidad (*ex anágkes*) y de lo que ocurre la mayoría de las veces (*hos epì tò polù*) permite predecir y retrodecir lo ocurrido. Así “si ha sucedido lo que acostumbra a suceder después (*tò ústeron eiotòs gignesthai gégonen*), entonces también ha sucedido lo anterior (*kai tò próteron gégonen*)” y si todavía no ha sucedido “es evidente que podemos inferirlo”.

³² En *Ret.* II 24, 1402 a 10-11, Aristóteles le atribuye al poeta Agatón una cita similar, según la cual “tal vez haya que decir que lo único probable es que a los mortales les suceden muchas cosas improbables” (*tákh’ án tis eikòs auto toút’ eínai légoi, brotoísi pollà tyghánein ouk eikóta*).

³³ La inclusión de lo *thausmastón* confirma la importancia de una articulación causal de las acciones en la trama trágica. Incluso cuando haya

tanto este tipo de acciones como todo aquello que pueda ser considerado eventualmente como irracional (*álogos*), ponen a prueba el arte del poeta, quien deberá afrontar la tarea de explicarlos y articularlos, de modo que lo que es considerado como imposible se vuelva convincente.³⁴ De esta manera, lo verosímil escapa a su determinación a partir de lo que es verdadero o falso, y de una adecuación entre la obra y las acciones particulares del mundo, para afectar directamente a las relaciones, a los nexos, que permiten la síntesis de dichas acciones en una trama unitaria y coherente.

Así, la composición de la tragedia se presenta como el resultado de una verdadera *poiesis*, de un trabajo consciente y regulado del poeta en pos de lograr la finalidad de la tragedia. Esta *poiesis* denota un hacer procesual: el desarrollo de una actividad a través del tiempo que tiene por finalidad la producción de una obra particular y que, en tal sentido, se convierte en una manera particular de configurar la realidad a través del *lógos*. Desde esta perspectiva, puede comprenderse por qué la lógica de la *mímesis*, como una lógica de la verosimilitud y la necesidad, no sólo concierne al *mûthos*, en tanto que producción, sino que se convierte en la clave para entender la *mímesis*. El énfasis y la preocupación por

un vuelco inesperado en las situaciones, es preciso que el poeta integre las dos cadenas causales en una unidad (la propia del personaje y la otra, bajo la que adviene lo *thaumastón*) para alcanzar la finalidad catártica de la tragedia. Sobre la importancia de lo *thaumastón* para la trama, véase Aspe Armella, V., 2005: 151-173 y Halliwell, S., 1998: 74-78.

³⁴ Es preferible, repite Aristóteles en 1460 a 27 y en 1461 b 11-12, “lo imposible verosímil a lo posible increíble” (*adýnata eikóta mállon è dynatà apíthana* y *píthanon adýnaton è apíthanon kai dynatón*, respectivamente). Aunque se conserva el sentido de la expresión en ambos casos, en la segunda aparición Aristóteles reemplaza lo *eikós* por lo *píthanos*, esto es, por lo que resulta convincente, persuasivo o plausible en virtud de la opinión común, subrayando una vez más la importancia de la *dóxa* para lo verosímil.

Sobre esta misma cuestión, en *Ret.* II 23, 1400 a 7-9, afirma que “lo que es increíble e improbable será verdad (*ei oûn ápiston kai mè eikós, alethès àn eie*), puesto que no es por ser probable y convincente por lo que está admitido así” (*ou gàr diá ge tò eikós kai píthanon dokei oútos*). En la nota a este pasaje, Q. Racionero advierte sobre la importancia de este tópico para la doctrina aristotélica de la probabilidad, al mostrar cómo Aristóteles integra aquellas argumentaciones que, aun siendo improbables para el razonamiento, resultan probables por su aceptación pública. Cf. 1994: 444, n. 375.

determinar criterios lógicos como los que se proponen en el marco de la *Poética* contribuyen, a mi entender, a lograr una racionalidad en el entramado de acciones, una inteligibilidad de la obra que culmina con el juicio de los espectadores. Dicha inteligibilidad puede leerse desde dos perspectivas, una objetiva, vinculada con las conexiones lógicas que el poeta establece al interior de la trama, y una subjetiva, vinculada con el modo en que dichas conexiones se tornan convincentes y persuasivas para el auditorio que recibe la obra. En la intersección de dichas perspectivas, la tragedia pondrá en tensión a la *mimesis*, a su capacidad de representar la acción humana y lograr efectos en los espectadores, quienes transitarán desde el plano de lo ficcional a una reflexión sobre su propia *prâxis*.

Bibliografía

Alsina Clota, J. (1977): Aristóteles, *Poética*, texto, introducción, traducción y notas, Barcelona: Bosch

Aspe Armella, V. (2005): *Perennidad y apertura de Aristóteles*, México: Publicaciones Cruz.

Benardete, S. and Davis, M. (2002): Aristotle, *Poetics*, traducción e introducción de M. Davis, Indiana: St. Augustine's Press.

Bobes, C. et al. (1995): *Historia de la Teoría Literaria. Vol. I: La antigüedad grecolatina*, Madrid: Gredos.

Boeri, M. (1993): Aristóteles, *Física I-II*, traducción, introducción y comentario, Bs. As.: Biblos.

– (2007 a): *Apariencia y realidad en el pensamiento griego: investigaciones sobre aspectos epistemológicos, éticos y de teoría de la acción en algunas teorías de la Antigüedad*, Bs. As.: Colihue.

– (2007 b): “¿Es el objeto de la ‘epistémé’ aristotélica solo lo necesario? Reflexiones sobre el valor de lo ‘*hos epi tò polù*’ en el modelo aristotélico de ciencia” en *Méthexis* XX, pp. 29-49.

Calvo Martínez, T. (1998): Aristóteles, *Acerca del Alma*, traducción y notas, Barcelona: Planeta De Agostini.

Candel Sanmartín, M. (1982): Aristóteles, *Tratados de Lógica (Órganon) I: Categorías, Tópicos, Sobre las refutaciones sofistas*, introducciones, traducciones y notas, Madrid: Gredos.

– (1995): Aristóteles, *Tratados de Lógica (Órganon) II: Sobre la interpretación, Analíticos Primeros, Analíticos Segundos*, introducciones, traducciones y notas, Madrid: Gredos.

Capelletti, A. (1998): Aristóteles, *Poética*, introducción, traducción del griego y notas, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Chantraine, P. (1977): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, París: Les Editions Klincksieck.

Crane, G. (ed.). *Perseus Digital Library*, Massachusetts, Tufts University, Disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu>

de Montmollin, D. (1951): *La Poétique d'Aristote*. Texto original y adiciones posteriores. Neuchâtel: Meiseller.

Eco, U. (1994): "De Aristóteles a Poe", en Cassin, B. (Comp), *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, traducción Irene Agoff, Bs. As.: Manantial, pp. 205-218.

Eggers Lan, C. (1998): Platón, *República*, introducción, traducción y notas, Madrid: Gredos.

Else, G. (1957): *Aristotle's Poetics: The argument*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

– (1986): *Plato and Aristotle on Poetry*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

– (2012): *Aristotle, Poetics*, translated with an introduction, Michigan: The University of Michigan Press.

Frede, D. (1992): "Necessity, Chance and "What happens for the most part"" en Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University Press, pp. 197-219.

García Bacca, J. D. (1946): Aristóteles, *Poética*, versión directa del griego, introducción y notas, México: UNAM.

García Yebra, V. (1970): Aristóteles, *Metafísica*, edición trilingüe, Madrid: Gredos, Vol. I. y II.

García Yebra, V. (1985): Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe, Madrid: Gredos.

Goya y Muniain, J. (1948): Aristóteles, *El Arte Poética*, traducción directa del griego, prólogo y notas, Bs. As.: Espasa Calpe.

Guariglia, O. (1997): *La ética en Aristóteles o la moral de la virtud*. Bs. As: Eudeba.

Halliwel, S. (1987): *The Poetics of Aristotle*, traducción y comentario, London: Duckworth.

– (1998): *Aristotle's Poetics*, Chicago: University of Chicago Press.

Hardy, J. (1952): *Aristote, Poétique*, Texto original y traducción, París: Les Belles Lettres.

Jiménez Sánchez-Escariche, E. y Miguel, A. A. (2000). *Aristóteles, Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales*, traducción, introducción y notas, Madrid: Gredos.

Kassel, R. (1965). *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press.

Kirk, G.S. (2002). *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona: Paidós.

Liddell, H.G., Scott, R., Jones, H.S., (1940): *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.

Lisi, F. (1999). Platón, *Leyes* (I-VI), introducción, traducción y notas, Madrid: Gredos.

López Eire, A. (2002). *Aristóteles, Poética*, prólogo, traducción, y notas, Madrid: Istmo.

Lucas, D. W. (1968). *Aristotle, Poetics*, introducción, comentario y apéndices, Oxford: Clarendon Press.

Marías, J. y Araujo, M. (1989). *Aristóteles, Política*, edición bilingüe y traducción, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

Martin, J.P. (2010). Pseudo-Aristóteles, *Sobre el mundo*, traducción en *Circe de Clásicos y Modernos*, XIV, pp. 182-201.

Martínez Manzano, T., Calvo Delcán, C. (1999). Pseudo-Aristóteles, *Fisiognomía*, introducciones, traducciones y notas, Madrid: Gredos.

Melero Bellido, A. (2002). Gorgias, *Encomio de Helena* (DK. 82 B 11). En *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Madrid: Gredos.

Montoya, J. (2007). Lo verosímil en la ética de Aristóteles: una aporía en el vocabulario filosófico griego. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, XXXVII, pp. 177-184.

Pallí Bonet, J. (2000). *Aristóteles, Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, traducción y notas, introducción de E. Lledó Iñigo, Madrid: Gredos.

Pantelia, M. (dir.). *Thesaurus Linguae Graecae (TLG)*. Irvine: University of California Irvine. Disponible en: <http://www.tlg.uci.edu>

Prunes, A. J. (1986). *Tres cuestiones en Poética de Aristóteles*, Bs. As.: Biblos.

Racionero, Q. (1994). *Aristóteles, Retórica*, Introducción, traducción y notas, Madrid: Gredos.

Radice, R. (ed.), (2005). *Lexicon III Aristoteles*, Milano: Biblia.

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI.

– (1977). *La metáfora viva*, Bs. As.: Ediciones Magápolis.

Rodríguez Pequeño, J. (1993). "Lo verosímil de Aristóteles y la teoría de los mundos posibles", *Castilla: Estudios de literatura*, N° XVIII, pp. 139-144.

Schlesinger, E. (1977). Aristóteles, *Poética*, traducción y notas. Nota preliminar de José María Estrada, Bs. As.: Barlovento editora.

Sinnott, E. (2004). Aristóteles, *Poética*, traducción, notas e introducción, Bs. As.: Colihue.

Sorabji, R. (2003). *Necesidad, causa y culpa. Perspectivas sobre la teoría de Aristóteles*, México: IIF-UNAM.

Suñol, V. (2012). *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*, La Plata: EDULP.

Veloso, C. W. (2004). *Aristóteles Mimético*, São Paulo: Discurso Editorial.

Vernant, J.-P. (1992). Myth and Tragedy. En Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University Press, pp. 33-50.

– (2007). *Œuvres complètes*, Vol. I y II, París: Editions du Seuil.