

Lo maravilloso —*to thaumaston*—:
Un elemento olvidado en la *Poética*

Virginia Aspe Armella*
Universidad Panamericana

Palabras clave: maravilloso, tragedia, compasión, temor, concatenación, ruptura, irracionalidad

INTRODUCCIÓN

La *Poética* incluye un término frecuentemente olvidado por los intérpretes de Aristóteles, del que Stephen Halliwell¹ ha recordado la necesidad de estudiar: *to thaumaston*. El esclarecimiento del término es importante pues, me parece, ayuda a comprender el auténtico sentido de la tragedia según la filosofía del arte de Aristóteles. El concepto aparece muy pocas veces; cuando se incluye en ocasión de la tragedia, se presenta de soslayo, mencionándolo sólo en dos líneas en el pasaje de *Poética* 9, 1452a 1-10, el único párrafo donde el término refiere exclusiva y específicamente a la tragedia. La obra completa de la *Poética* lo menciona solo en un párrafo más, en 24, 1460a 11-12, cuando Aristóteles delibera acerca de las especies y partes de la epopeya. Por ello, mi investigación se reduce, prácticamente, a dos líneas de la *Poética*, pues sólo en 1452a 6-7, lo *thaumaston* se hila con la representación trágica y a ella reduzco el análisis.

* vaspe@mixcoac.upmx.mx

¹ Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

El texto dice lo siguiente:

[...] la representación trágica tiene por objeto no sólo una acción que va a su fin, sino sucesos que inspiran compasión y temor, emociones particularmente fuertes, ya que el encadenamiento causal de los hechos se produce contra lo esperado; si esto ocurre la sorpresa será más fuerte que si los hechos hubiesen ocurrido por azar, pues para nosotros el cambio de fortuna maravilla más cuando parece hecho de intento.²

En este pasaje Aristóteles completa la definición inicial de tragedia dada en 1449b 24-28, pues exige a la representación trágica situaciones inspiradoras de compasión y temor; pero especifica en *Poética* 9 el modo de producirlas: “Estas emociones ‘fuertes’ y ‘específicas’ sólo se producen si se logran situaciones que se presenten contra lo esperado”. El pasaje exige situaciones concatenadas causalmente —donde los sucesos sean “unos a causa de otros”— de tal manera que el vuelco sea inesperado y la representación tenga más carácter de *thaumaston*, es decir, sea más sorprendente o resulte más maravillosa.

El pasaje aporta dos exigencias a lo trágico: 1) el encadenamiento de los sucesos debe inspirar compasión y temor; y 2) el encadenamiento de los sucesos debe ser causal y producirse contra lo esperado. Aristóteles especifica con la enunciación de estos dos puntos lo exclusivo de la tragedia, pues mientras la definición dada en *Poética* 6 trató de la acción mimética; la del capítulo 9 especifica las emociones que deben de inspirar los sucesos y el modo de causalidad —una de tipo sorpresivo, contra lo esperado— que debe incluir el mito. En el pasaje, lo *thaumaston* se presenta como algo atado, directamente, al giro de las situaciones y a las emociones producidas por el vuelco de ellas.

Aristóteles ya había mencionado con anterioridad³ los dos modos en que el vuelco de los sucesos concatenados causalmente podía darse: *peripecia* y *anagnórisis*. Ello lleva a establecer un primer criterio en la interpretación del término *thaumaston*: ha de entenderse a partir de la necesidad del vuelco en los sucesos trágicos y en el modo de producirlos. Pues el capítulo 9 establece una

² Utilizo el texto griego de Rudolph Kassel y la edición francesa bilingüe de Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot: *La Poétique d'Aristote*, París, Editions Du Seuil, 1980. La traducción al español es mía. Sigo, también algunos pasajes de la edición mexicana: Aristóteles, *Poética*, traducción y notas de Juan David García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum.

³ *Poética* 1452a 22-24 y 1452a 29-32.

mutua conexión entre lo *thaumaston* y los binomios *peripecia—agnórisis* / compasión-temor. Lo *thaumaston* exige que las cosas “sucedan causalmente y en contra de lo esperado”; ello sólo es posible si interviene un principio ajeno a la intencionalidad del personaje —la buena y la mala suerte o fortuna—. Tal principio parece producirse como consecuencia de las acciones del personaje, quien, en realidad, no es la causa eficiente de los sucesos.

Un ejemplo posterior al pasaje citado precisa lo que Aristóteles quiere señalar: “Cae la estatua de Mitis sobre su asesino; lo maravilloso o sorprendente radica en que ‘parece’ que no ha sido la estatua, sino el difunto Mitis el que ha cobrado venganza sobre su verdugo”.

Lo *thaumaston* es la mediación indisoluble entre la causalidad de los sucesos, lo inesperado de ellos y la compasión y el temor producidos por semejante situación en los espectadores. En 1460a 11-18, Aristóteles sostiene que es preciso incorporar lo *thaumaston* en la tragedia y añade que la causa más importante de lo sorprendente es lo irracional.⁴

¿Qué quiere decir con esto el Estagirita? ¿Cómo interpretar este *thaumaston* en nuestro autor si, para él, la poesía es más universal que la historia —en ello se asemeja más a la filosofía— y nada en el quehacer del poeta debe quedar fuera de la inteligibilidad de la acción y de la verosimilitud del relato?⁵

Para Aristóteles, la inclusión de lo *thaumaston* es una exigencia en la representación trágica.⁶ Lo maravilloso es agradable e implica un modo de conocimiento de la realidad; sin embargo, sostiene también como principio y causa de lo *thaumaston* a lo irracional. Ambas exigencias parecen contradictorias, pues en *Poética* 3 había sostenido que la causa del placer mimético estaba en ser un conocimiento y, así, lo irracional se opone a lo cognitivo. ¿Hay una contradicción entre lo establecido en *Poética* 3 y 24, respectivamente?

Para deshacer el nudo de esta supuesta aporía habré de esclarecer primero qué entiende Aristóteles por *irracional* en el pasaje 1460a 11-18, el cual versa sobre las especies y las partes de la epopeya. Así se sostiene que tanto la tragedia como la epopeya han de incorporar lo *thaumaston* en sus producciones, aunque también se precisa que lo maravilloso tiene mayor cabida en la epopeya “porque

⁴ La inclusión del elemento irracional en lo *thaumaston* es lo que me lleva a traducir *thaumaston* por *maravilloso* y no por *sorpresivo* o *asombroso*; y es que el significado de *lo maravilloso* en Aristóteles es diferente al de los antiguos trágicos y al de Platón, pues la noción de irracionalidad varía en estos autores.

⁵ Cfr. *Poética* 15, 1454a 33-34.

⁶ En el pasaje citado de *Poética* 24, 1460a 11-18, Aristóteles lo reitera.

en ella no se ve al que actúa”. Aristóteles recurre al ejemplo de la persecución de Héctor por Aquiles.⁷ En dicho relato se muestra que por *circunstancias irracionales* se significan sucesos en los cuales no se aprecia la causa, porque ésta no es intrínseca al actuar del personaje. Este punto esclarece lo que se significa por irracional en la epopeya: aquello que no muestra la causa eficiente, pues “en la epopeya no se observa al que actúa”. Al igual que en ésta, en la tragedia hay situaciones en las que no se ve el principio de la acción. Cuando en la tragedia se dan situaciones en que la causa es externa a la intención y acción del personaje, se involucra siempre lo *thaumaston*.

Para Aristóteles, la buena o mala fortuna son sucesos cuya causa es exterior al sujeto, pues advienen al personaje cuando éste ni lo ha deseado ni es plenamente responsable de su aparición. La compasión y el temor de los espectadores se produce porque estos sucesos acontecen inesperadamente al personaje; la causalidad de los hechos parecía seguir de forma natural un sentido y finalidad revelada súbitamente como distinta en su génesis. No es que el curso de los acontecimientos se haya trastocado, sino que el personaje y auditorio descubren que los hechos mismos tenían una causalidad diversa de la que creían mirar. El vuelco devela la verdadera causa eficiente de las acciones como distinta al obrar del personaje; los espectadores se compadecen y temen ante tales acontecimientos.

Aristóteles considera que, la finalidad del vuelco en los sucesos radica en producir tales emociones. El modo de lograrlo es al introducir un elemento indispensable a la tragedia: la *tyche* o fortuna, una causa irracional de los sucesos en el sentido en que el giro es accidental respecto de las acciones del personaje. Si la tragedia es representación de acciones humanas, el vuelco consiste en manifestar una causalidad distinta a la naturalmente concatenada con los acontecimientos humanos.

Lo *thaumaston* es lo maravilloso por ser extraordinario. Para penetrar más en este concepto he de esclarecer la noción aristotélica de *tyche* o fortuna.⁸ Esta noción aparece en la *Metafísica* siempre que se habla de generación y causalidad. La *tyche* se opone a la búsqueda humana de los principios,⁹ se la identifica con automatismo, pues mientras que el azar se opone a la causa y es lo literalmente casual, la *tyche* se opone al principio inmanente y se puede detectar al rastrear la causa eficiente de una acción. La *tyche* es sinónimo de azar porque no tiene principio, pero se distingue de él en tanto que trastoca situaciones.

⁷ Cfr. Homero, *Ilíada*, XXI, 136-247.

⁸ Término que se incluye desde *Poética* 9, 1452a 5-6, 15-16.

⁹ Cfr. *Metafísica* I-3, 984b 14.

Un texto relevante donde se presenta el término *tyche* y que clarifica la noción de *thaumaston* está en *Metafísica* VII-7.¹⁰ En dicho pasaje, Aristóteles sostiene que las cosas se generan por *physis* o *poiesis*; éstas últimas pueden ser por *techné*, por *dinamis* y por *dianoia*; pero, más allá de esos modos de producción, puede decirse que en ocasiones en que algunas cosas se producen espontáneamente y por casualidad.¹¹ El texto refiere al tema de los principios y a la posibilidad de que en ocasiones sean externos.¹²

Según Aristóteles, “la finalidad se da en las cosas que se generan por naturaleza o por pensamiento; es, en cambio ‘suerte’ cuando algunas de éstas cosas se produce accidentalmente”.¹³ El texto refiere que, así como el ser se produce por sí o por accidente, las causas pueden ser por sí o accidentales. Lo *thaumaston* en la *Poética* tiene una causa irracional en cuanto exige causalidad externa, ajena a la intención y responsabilidad del personaje. Lejos de presentarse una aporía entre el pasaje de *Poética* 4 —donde la mimesis es cognoscitiva— y el de *Poética* 24 —donde se exige de lo maravilloso como irracional—, la comprensión del verdadero sentido de la *tyche* aristotélica aporta armonía en ambos pasajes. Es así porque lo maravilloso se concibe desde categorías causales¹⁴ a la vez que se evita una interpretación intelectualista de la tragedia perfecta,¹⁵ porque lo *thaumaston* rebasa las categorías lógicas y del conocimiento natural objetivo.

Si se interpreta lo *thaumaston* a partir del sentido de “irracionalidad como exterioridad causal” estipulado por la *Metafísica* y ampliado a la *Poética*, es posible conceder que, aunque el término aparece *como de paso*, es importante al relato trágico porque permea todo el orden y sentido del mito representado. Aunque lo *thaumaston* no es una de las partes esenciales de la tragedia ni un efecto ni emoción producida por ella, Aristóteles sostiene, en 1460a 11-18, que toda tragedia perfecta y completa ha de involucrarlo como causalidad de los sucesos.

La inclusión de lo *thaumaston* 1452a 1-10 prueba que sin él la tragedia puede darse,¹⁶ pero no ha logrado su perfección. El pasaje extraído de *Poética* 9 define

¹⁰ *Metafísica* VII-7, 1032a 29 y ss.

¹¹ *Taumatou kai aponjes*.

¹² Esta idea se apoya también en *Metafísica* IX-7, 1049a 4.

¹³ *Metafísica* XI-8, 1065a 27-30.

¹⁴ Manteniéndose el principio de que la poesía es más filosófica que la historia.

¹⁵ Lo *thaumaston* es lo extraordinario o maravilloso en el sentido de ser causa irracional o externa al personaje.

¹⁶ Por eso la definición inicial de tragedia en *Poética* 6, 1449b 24-28 no lo incluye. Para Aristóteles, caben tragedias que no involucran lo *thaumaston* como caben tragedias simples; pero, en ambos casos, no se llega a la plenitud trágica exigida en *Poética* 9, 1452a 1-10.

a la tragedia no sólo como representación artística, sino como “acción entera y completa por la que han de surgir compasión y temor ante la especie de sucesos maravillosos”.¹⁷ Esta ampliación de la definición de tragedia, frente a la genérica de *Poética* 6, 1449b 24-28, condiciona el género de situaciones específicas de la representación trágico-poética y, a la vez, establece la especie de emociones que deben producirse en razón de los sucesos.¹⁸ Ello lleva a concluir que, aunque lo *thaumaston* no es principio esencial de la tragedia, sí es elemento *sine qua non* de ella; lo *thaumaston* o maravilloso, es el nuevo sentido u orden que ha de tener la realidad representada, sentido que surge por la peculiar relación entre vuelco y causalidad de los hechos (*peripecia*), el reconocimiento que el personaje y los espectadores hacen de ellos (*anagnórisis*) y las emociones producidas en ambos por éstos. Esta triple relación inclusiva y *cognata* produce un paralelismo inesperado entre la causalidad natural, inmanente e interna de los sucesos y la segunda extrínseca o externa como causa de éstos. La externa o irracional, al ser ajena al personaje y sus acciones no es manifiesta; ello indica al personaje y los espectadores la presencia de cierto elemento extraordinario, fuera de lo común, pues los sucesos se explican por algo distinto de las acciones. El vuelco no sólo es *tropo* o metonimia, y lo *thaumaston*, en esencia, instaura un nuevo sentido o modo de descifrar la realidad.

DELIMITACIÓN CONCEPTUAL DE LO *THAUMASTON*

La aproximación a lo *thaumaston* desde la *Metafísica* nos ha preparado mejor para precisar hermenéuticamente el sentido del término en el pasaje 1452a 1-10. Coincido con Halliwell¹⁹ en dos aspectos: primero, en que el término *thaumaston* fue traducido al latín demasiado rápido y a la ligera por *admiratio* y; segundo, en que conviene hoy un rastreo filológico y filosófico más preciso. Pero no coincido con él en que “si lo maravilloso no se entiende adecuadamente se le involucran elementos irracionales más que del género de lo explicable e inexplicable”, pues

¹⁷ Definición dada en *Poética* 6, 1449b 24-28. Compasión y temor surgen de la estructura del mito: *Poética* 14, 1453b 1-14.

¹⁸ Lo prueban los pasajes de *Poética* 14, 1453b 1-14 y 11, 1452b 1-2. En el primero el símil es lo posible según verosimilitud: *kata to eikos*. En el segundo porque la especie de las emociones es por fortuna: *tyches* (*to appó*) lo fortuito.

¹⁹ Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, op. cit., p. 75.

este autor parece obligado a excluir lo irracional de lo *thaumaston* porque no lo interpreta desde el sentido que he expuesto con anterioridad y de acuerdo con los pasajes de la *Metafísica*. Tal omisión del análisis del término a partir de los pasajes I, VII, IX y X da lugar a una reducción del concepto, pues lo maravilloso se interpreta como obstáculo para la solidez causal e inteligible del relato; con ello Halliwell cae en una interpretación prioritariamente cognitivista de la tragedia y minimiza la intervención de causas extrínsecas en el entramado y composición de los sucesos.

Aristóteles ha dicho en *Poética* 9, 1452a 1-10, que el entramado de los hechos habría de ser causal; pero ello no implica un único género de causalidad en el Estagirita, quien precisa ser interpretado con un sentido *extraintelectualista* de la causalidad, pues la riqueza de las realidades humanas no se agota en la causalidad inmanente, es decir, en producir uno mismo sus acciones, sino que en la vida humana intervienen situaciones y sucesos fuera de su control. Ello no anula la causalidad del mundo humano, simplemente enfatiza que, para Aristóteles, la realidad es más amplia que la racionalidad humana. Si no se precisa esta vertiente de lo *thaumaston* en el Estagirita se corre el peligro de interpretar al término desde categorías exclusivamente cognitivas, cuando la idea aristotélica de causa es más amplia que la noción de necesidad y verosimilitud intelectual.

Considero que éste ha sido un error de interpretación de *Poética* que arranca con Gerald Else²⁰ y que se profundiza en Halliwell. Este último considera que lo *thaumaston* fue adecuadamente interpretado por Else,²¹ para quien “lo *thaumaston* estimula y reta la comprensión de algo, y lejos de apartar de la razón, invita a buscar la causa”.²²

Else acierta en el contexto historiográfico de la *Poética*, ya que, en dicha obra, Aristóteles ha secularizado el tema del arte.²³ Contrario a su maestro Platón, el Estagirita no concibe el arte poético como inspiración de las musas —exaltación divina y demoníaca— y ajeno a la justificación racional. Pero la interpretación de

²⁰ Gerald Else, *Aristotle's Poetics*, Michigan, University of Michigan Press, 1990.

²¹ Else lo interpreta en las notas que hace a 1452a pp. 34-35, *ibid*.

²² Else traduce lo *thaumaston* por maravilloso —*marvellous*— cuando califica o adjetiva algo, por ejemplo, en 1452a 7; pero traduce el término por extrañamiento o maravilla —*wonder*— si lo refiere o traduce por ilusión maravillada, por maravillarse. Cuando en ocasiones el término se sustantiva, deviene maravilla.

²³ *Cfr.* Ana Duarte, *Democracia y tragedia: La era de Pericles*, Madrid, Akal, 1996, p. 5. La obra explica el giro que sufrió el teatro griego a partir de la democracia y los sofistas. La culminación de este vuelco se da con Aristóteles y su obra *Poética*.

Else es reduccionista al exhibir lo irracional como un sentido indispensable de inclusión en la *Poética*.

En mi muy personal opinión, lo maravilloso incluye tanto lo causal como lo fortuito; tiene elementos irracionales en su significado pero no excluye la causalidad e inteligibilidad de la acción representada.²⁴ Lo *thaumaston* refiere fundamentalmente al sentido de exterioridad causal opuesto al de la inmanencia de los sucesos y no enfrenta racionalidad e irracionalidad. La interpretación actual de lo *thaumaston* significa lo contradictorio, ininteligible por absurdo, *symbekós*. No es éste el significado de irracional en Aristóteles.

Semejante hermenéutica del término, me parece, ha marcado el destino de su significado. El concepto ha sido ambiguamente traducido por los comentaristas. La tradición latina lo tomó como *admiratio* porque, efectivamente, indica contemplar con sorpresa y placer. En ella, el concepto refirió a expresión de queja o lástima y, también, a extrañamiento, énfasis, ponderación. Actualmente se prefiere la traducción por *asombro* y *sorpresa* más que por *lo maravilloso*. En la escuela sajona neoclásica se privilegia equiparar el término con *wonder*²⁵ y *amazament*.²⁶ En la edición francesa de Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot,²⁷ el término se traduce como *sorpresa ante algo o lo sorprendente*, pero en mi interpretación, no es análogo y asumo que la maleabilidad del concepto radica en algo distinto al significado otorgado por los antiguos e, incluso, Platón.²⁸

La novedad primigenia del concepto radica en que *thaumaston* es lo inaudito: lo que no se había escuchado. Según Aristóteles, la fuerza de la tragedia se prueba con que basta escucharla para que produzca los efectos requeridos. Lo inaudito es lo nunca escuchado, pero ¿cómo conciliar esta sentencia si Aristóteles dice que los relatos deben ser tomados de la tradición de los antiguos? ¿No implica

²⁴ Hay elementos irracionales en la *Poética*, aunque ninguno es intrínseco a ella. También hay categorías *prerracionales* en ella. Términos que incluyen de alguna manera principios externos a la racionalidad del personaje son: el concepto de *pathos*, 1452b 9-13; la *katharsis*, 1446b 25-30; la *peripecia*, 1452a 18-21 y 1452a 22-30; y otros como el lance patético, etcétera.

²⁵ Es el caso de Stephen Halliwell en *Aristotle's Poetics*, *op. cit.*

²⁶ Es el caso de Richard Janko en *Aristotle. Poetics*, Indianapolis/ Cambridge, Hackett Publishing Company, 1987, 1452a 5-10, p. 13.

²⁷ Una de las más reconocidas hoy por los intérpretes de la *Poética*.

²⁸ Platón desarrolla el concepto en el *Timeo*. La diferencia específica entre el sentido antiguo y platónico de lo maravilloso y el significado aristotélico, es donde se juega la comprensión del arte poética y trágica del Estagirita.

esto que lo *no escuchado* es lo que precisamente debe haberse oído con anterioridad?

En *Poética* 9, 1451b 29, Aristóteles afirma que las cosas que el poeta trágico debe decir han de ser posibles según verosimilitud o necesidad. En este sentido debe entenderse lo *no escuchado*: la tragedia relata o concatena sucesos que debieron haber sido de una manera, pero cuya realidad es distinta. Lo inaudito de lo *thaumaston* consiste en lo que no debió escucharse. Decir y escuchar una historia así es horrorizante y, a la vez, mueve a la compasión, porque se presenta algo que no debió haber sido. De esta manera, lo *thaumaston* es lo extraordinario, lo que no siempre ocurre ni se escucha, por tratarse de algo *fuera de lo común*. Lo *thaumaston* es lo maravilloso, pero con una significación netamente aristotélica: causalidad externa que no remite a una realidad distinta de la natural, porque no hay otro mundo en Aristóteles. *Thaumaston* indica un *enfoque* del mundo, un modo nuevo de representarlo.

En general, una razón que hace difícil la interpretación de términos claves en la *Poética* es que incluye conceptos cognatos.²⁹ Estos términos versan sobre realidades mediales, las cuales no se bastan a sí mismas, pues ni son sustancias ni refieren a cosas derivadas de una sustancia.³⁰

La explicación más cercana a lo poético en Aristóteles es la metáfora del sello y la cera empleado en el tratado *Acerca del alma* y que es presentada en relación con el conocimiento de los indivisibles. Para efecto de las realidades poéticas, la explicación no es gnoseológica, sino indicadora de su modo de existencia, pues el símil que opera la *mímesis* es *eikon* o imagen. Dicha metáfora es análoga a lo poético porque la representación trágico-poética es inmediata y, pese a formularse mediante narraciones y argumentos, la clave está en que mito y fábula son la acción única y entera. Lo mimético es más cercano a la imagen de la pintura que al discurso de la ciencia, pues la ciencia demuestra por medio de la *ousía* (el fundamento), mientras la tragedia presenta realidades mediales, es decir, maravillosas. Según este principio, la aproximación inicial de *Poética* 9, 1452a 1-11

²⁹ Cognado, del latín *cognatus* de *cum*, con, y *gnatus*, nacido. Adjetivo gramatical: semejante, parecido, pariente por cognación. Cfr. *Poética* 11, 1452b 3-6.

³⁰ La sustancia es lo *joristón*, el fundamento, lo por sí; en cambio, las realidades poéticas son mediales. El carácter medial de éstas no es un accidente de la sustancia, la relación, porque estas realidades son transcategoriales, no se refieren a la sustancia. Las realidades poéticas son mediales, porque no se explican por una causa inmanente; lson transcategoriales, porque no remiten al *sinolon* como fundamento. Son símiles u *homoiomias* porque son mimesis.

implica sorpresa ante algo a la vez que una situación sorprendente. La inmediatez del conocimiento consiste en la simultaneidad de lo conocido y el que conoce; y, a la vez, la mediatez de la realidad representada estriba en que al *eikon* o símil no lo antecede realidad alguna. El *eikon* es la realidad de lo poético, que en esencia es medial.

El asombro trágico no es ante lo por sí; en esencia, implica reflexividad que por la situación representada se produce en otro. Refiere siempre a la causa develada, a la vez que al sujeto que lo conoce. Maravillarse es, a la vez, acción de un suceso en un sujeto, suceso extraordinario —diverso de lo común o de lo que naturalmente debió haber sido— que, si se verbaliza, significa la tarea trágico-poética: el artista ha de maravillar, es decir, ha de producir acciones o sucesos de un género específico, distinto al curso natural.

Maravillar es producir sucesos volcados, situaciones que aporten conocimientos y afectos específicos. Desde esta perspectiva, lo maravilloso no basta con ser tropo de términos ni la inclusión de metáforas, reclama causaciones distintas a las naturales. Este género de causalidad hila todo el argumento trágico-poético y se revela o manifiesta en un momento y tiempo específico denominado *peripezia*. Ésta consiste en el develamiento o explicitación de la causa externa³¹ de los sucesos. La *anagnórisis*³² es el reconocimiento del personaje o el espectador por semejante causalidad. Mientras la *peripezia* indica el tiempo en que se devela la fortuna, en la *anagnórisis* se revela la causa irracional de las acciones.

Una interpretación muy sólida de este maravillarse trágico ha sido hilar lo *thaumaston* a la sorpresa ocurrida en el origen del filosofar. El pasaje está en *Metafísica* 1-2, 982b 13-19: “El origen de la filosofía está en el asombro de lo que las cosas son [...] ahora bien, el correlato del asombro es la aporía, es decir, un estado de cosas tal que conlleva una contradicción, al menos, aparente”. Autores como Pierre Aubenque³³ conectan este pasaje con el argumento de la *Poética* que sentencia que la poesía y la filosofía son saberes más cercanos que la historia.³⁴

Es importante precisar la naturaleza del asombro trágico y el de la filosofía en nuestra tarea hermenéutica, pues se compromete con ello lo específico de cada

³¹ Cfr. *Poética* 9, 1452a 10. La traducción del griego que más me satisface es la de Ingemar Düring, en *Aristóteles*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 279; Düring refiere a *Poética* 10 1451b 15-22.

³² Cfr. *Poética* 9 1452a 30-35.

³³ *Poética* 9, 1451a , 35-38; 1451b 1-10.

³⁴ Pierre Aubenque, *El problema del ser en Aristóteles*, Madrid, Taurus, 1984, p. 82.

conocimiento. En *Metafísica* I-2, Aristóteles cita dos ejemplos de situaciones en las cuales se produce el asombro: el de la marioneta movida sin intervención y el de la inconmesurabilidad de la diagonal. El texto dice así:

Los hombres comienzan siempre a filosofar a partir del asombro [...]; se admiran de que las cosas sean así, como sucede con los autómatas de los ilusionistas (quienes no ven todavía la causa) o con los solsticios o con la inconmesurabilidad de la diagonal (pues a todos maravilla que algo no sea medido por la unidad básica). Pero el aprendizaje culmina en lo contrario a esto: pues el geómetra se sorprendería sobre todo que la diagonal fuese conmesurable.³⁵

Aristóteles pone dos ejemplos de asombro ante diversas realidades. El primero refiere al asombro de un símil, el segundo, al asombro que empuja a burlar la necesidad de una realidad —natural y matemática—. En ambos casos, la causa no es explícita; en el primero, la tarea trágica consistiría en presentar la causa extrínseca, mientras que en el segundo, la tarea consistiría en buscar la demostración causal. El pasaje no refiere al género poético, sino a sucesos en donde hay asombro por no ver la causa.

Aubenque explica que, en el primer caso, el asombro nace por la contradicción entre el carácter inanimado de la marioneta y la facultad de moverse por sí misma, misma que sólo pertenece a los seres vivos. En el segundo caso, el asombro nace de la contradicción entre el carácter fortuito de la diagonal y la importancia de medirla según un proceso finito. La presentación de la causa, sugiero, explicitaría la intervención de lo fortuito en el primero, mientras que, en el segundo, ella suprimiría, precisamente, la interpretación de una causa fortuita. Para Aubenque, la investigación del filosofar no es movimiento espontáneo del alma, nace de la presión de los problemas originados cuando las cosas se manifiestan como contradictorias. “Al final, nos asombramos por habernos asombrado, pues dice Aristóteles —lo más asombroso, en efecto, para un geómetra sería que la diagonal fuese conmensurable (983a 19) —”.

La cuestión de fondo en esta vertiente de lo *thaumaston* está en esclarecer que el asombro es diverso en el origen del filosofar y en la representación trágica. A mi modo de ver, éste coincide en la suposición de un conocimiento, aunque para

³⁵ *Metafísica* I-2, 983a 12-20.

la filosofía *mueve a buscar la causa*, mientras que, para lo trágico, el asombro está en descubrir que la causa no es inmanente sino externa a los sucesos.

En la filosofía, el asombro es fuerza para la investigación, camino proveniente de las cosas mismas en lo que éstas tienen de asombroso.³⁶ El asombro de la filosofía versa sobre problemas abiertos, en cambio, en la representación trágico-poética el asombro no es camino,³⁷ sino culminación: se representa y manifiesta una causa que no puede ser explicada ni mueve a buscar explicación alguna³⁸ porque es irracional.

Ambos modos de asombro se distinguen específicamente, incluyen la noción de ficción —*pragma*— por lo que se asombran. En el origen de la filosofía “la ficción se hace a la verdad con tal de satisfacer una hipótesis”;³⁹ es decir, la ficción es una respuesta al asombro por el devenir.⁴⁰ En cambio, en la representación trágico-poética él está en el *parecer* porque nada en el suceso es causalidad inmanente, aunque lo asemeja totalmente. Mientras que en la filosofía empuja a la búsqueda de la causa, en la poesía el asombro es por el encuentro con la causa irracional. La noción griega de *eikon* o copia en ambos casos es diversa.

Como acertadamente sugiere Elizabeth Belfiore,⁴¹ el objeto estético, con independencia de su significado representacional,⁴² es un *eikon* o imagen visual; hay un correlato del símil con el *homoios* y *cognate*. La realidad de lo trágico-poético es diversa de lo sustancial porque es mimética.

La excesiva identidad entre lo *thaumaston* de lo poético y lo filosófico, según la interpretación de *Metafísica* I-2, 982b, 13-20 y *Poética* 9, 1452a, 5-11, lleva a confundir la tarea de la filosofía y la poesía. Ello excluye dos modos distintos de mirar la realidad y reduce lo poético a mera construcción y experiencia intelectual.

³⁶ Así lo interpreta Pierre Aubenque y coincido con él en este punto. *Cfr. El problema del ser en Aristóteles, op. cit.*, p. 87.

³⁷ Esta interpretación y diferencia ya no es de Pierre Aubenque, sino mía. En Aubenque se análoga excesivamente el asombro filosófico al de la poesía. *Cfr. Ibid.*, pp. 84-87.

³⁸ La causa es externa al suceso y, en consecuencia, irracional. La filosofía no tiene esta tarea. Lo maravilloso poético es impacto —*ntonnement*— problema que no tiene solución.

³⁹ Pierre Aubenque, *El problema del ser en Aristóteles, op. cit.*, p. 84.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 86. *Cfr. Metafísica* VII-7, 1082b 3.

⁴¹ Elizabeth Belfiore, “Pleasure, understanding and emotion”, en Amélie Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

⁴² Belfiore distingue tres dimensiones estéticas del placer: 1) el objeto independientemente del significado representacional; 2) el objeto en su significado; y 3) el objeto en cuanto símil de otro.

Ciertamente, *techné* y *mímesis* son intelectuales en el Estagirita, pero por lo *thaumaston* son saberes diferenciados de la demostración causal.

Una carta, publicada por Werner Jaeger, escrita por Aristóteles al final de su vida prueba la legitimidad de estos dos órdenes del saber: “Cuanto más solitario y aislado estoy, tanto más he llegado a amar los mitos”.⁴³ Jaeger relaciona esta sentencia con el pasaje citado de *Metafísica* 982b 17 y sostiene:

Un hombre que está perplejo y se admira se cree ignorante. De ahí que hasta el amante de los mitos sea en cierto sentido un amante de la sabiduría, pues el mito está compuesto de cosas que admira [...] aunque, naturalmente, una cosa es ver elementos filosóficos en el amor al mito, y otra que la filosofía se recree, como hace Aristóteles en este fragmento, en volver después de su larga lucha con los problemas al lenguaje semi-oculto, ilógico, oscuro pero sugestivo del mito.⁴⁴

Para mí, la carta prueba la posibilidad humana de acercarse a la realidad desde dos dimensiones: la causal y la poética. En la primera, el lenguaje es ontológico, en la segunda el lenguaje es medio para representar situaciones maravillosas. No es que en este último el lenguaje sea ilógico u oscuro, sino que la expresión lingüística de esta dimensión no puede demostrar lo por sí.

LA VERTIENTE CAUSAL DE LO *THAUMASTON*

Para Aristóteles, el arte, a diferencia de la *empeiria*, es un conocimiento de la causa.⁴⁵ Pero el arte no es igual al conocimiento científico. En *Ética Nicomaquea* 1139b 14 se distinguen ciencia y arte. La ciencia es —*exis apodictiké*—⁴⁶ y desde el libro I de la *Metafísica*, la separación entre prudencia y arte es explícita:⁴⁷ el arte es la ciencia de la producción. La cual se propone la realización de una *poiesis*, obra exterior al artista. Éste es esencialmente una *techné* o *dinamis*.⁴⁸

⁴³ Werner Jaeger, *Aristóteles*, México, Fondo de Cultura Económicas, 2000, p. 368.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Metafísica* I-2, 982b (*poiain, episteme poietiké*).

⁴⁶ *Ética nicomaquea* VI-3, 1139b 31.

⁴⁷ *Ibid.* VI-4, 1140a 1-15.

⁴⁸ Sigo en esta interpretación las notas de J. Tricot, al pasaje 982b 10. J. Tricot, *La metaphysique*, París, J. Vrin, 1986.

En cambio, la ciencia práctica —*prazzein, epi praktiké*— considera las acciones de los hombres.

La confusión entre *phronesis* y *techné* viene porque la tragedia representa acciones humanas. Se confunde entre *episteme* y *techné* porque ambas son conocimientos. Si preciso el sentido del asombro dado en el origen del filosofar como distinto del asombro producido en la representación trágica que inspira compasión y temor, se logra la analogía del término. En el origen de la filosofía, los hombres se asombran por dificultades o problemas o indagan para encontrar las respuestas. En la representación trágico-poética, los hombres se asombran ante dificultades o problemas que saben no pueden explicarse racionalmente.

La vertiente cognitiva de lo *thaumaston* en lo trágico-poético estriba en que el relato descansa en un criterio de unidad causal, necesario, en la pluralidad de los hechos. En esto se unen poesía y filosofía: ambos son principios de sabiduría. El filósofo, al asombrarse, busca la causa inmanente, racional de los sucesos; el filósofo, al asombrarse, encuentra que lo maravilloso es la causa irracional de los sucesos. En *Metafísica* I-2, 982b 12-20 se establece la relación análoga entre el asombro filosófico y mitológico en cuanto que implican ambos ciertas causas. En ninguno de los dos se conoce el medio: en el primero, empuja a las indagaciones iniciales de la filosofía mientras que, en el segundo, el asombro se da porque no hay medio, pues la causa es irracional.

Los amantes de mitos lo son porque contemplan *maravillas*. Aristóteles sustantiva el término *thaumaston* en *Poética* 983a 14 —*per ton thaumaston*, para significar un género de realidad diverso al asombro estético que ello produce—. En este orden de realidades conviene traducir *thaumata* por maravilla, no por asombro, pues se presenta lo inexplicable como tal; el mito no explica ni empuja a buscar la causa.

El objeto de la representación trágica está en exhibir principios inexplicables de la realidad humana.⁴⁹ El proceso de intensa visualización⁵⁰ evolucionó desde un concepto del mito en el cual originariamente no se veía como elaborado por un agente humano, sino como algo dirigido a humanos,⁵¹ hasta el refinamiento final

⁴⁹ Por eso en *Poética* 25, 1460b 8-10, Aristóteles sostiene que el poeta es autor de representaciones al igual que el pintor. Se trata de la progresiva intensificación de la visión de aquello que es transobjetivo y que lo expresamos mediante palabras y metáforas.

⁵⁰ En frase e interpretación muy acertadas de Bruno Gentili, *Poetry and its Public in Ancient Greece*, traducción de A. Thomas Cole, Baltimore/Londres, The John Hopkins University Press. 1990.

⁵¹ Cfr. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 2: *Mythical Thought*, traducción de Ralph Hanheim, New Haven, Yale University Press, 1955, pp. 77-79.

de la *Poética* en donde el mito expresa o representa lo indecible mediante palabras. Por indecible, Aristóteles entendía lo *thaumaston*, aquello no cotidiano u ordinario, pero tampoco sobrenatural, mágico o religioso.⁵²

La progresiva secularización sufrida por el teatro griego del siglo V al IV a. de C. con Aristóteles, desdibujó las barreras entre lo sagrado y lo profano. Lo *thaumaston* y el mito expresan en la *Poética*, simplemente, un nuevo sentido y modo de abordar las acciones del mundo. Los textos de la *Poética* están inspirados por pasajes como los del *Timeo*, en donde Platón sostiene que la ciencia es la progresiva eliminación del mito porque suprime el misterio, es decir: lo *thaumaston*. Aristóteles incorpora y legitima lo trágico-poético como saber transobjetivo, ajeno a lo categorial.⁵³ Por eso, para Halliwell,⁵⁴ la *mimesis* no requiere representar individuos particulares reconocibles independientemente, pues ésta no es cosa factual, sino un sentido más amplio de nuestra concepción de la realidad. La noción de símil en la *Poética* —sostiene Halliwell— no es la de la inducción de otras obras del estagirita.

Desde esta perspectiva, la interpretación de *Metafísica* I-2, 982b 18 hecha por David Ross⁵⁵ esclarece todavía más lo *thaumaston* en filosofía y poesía: “El mito está lleno de hechos que excitan la admiración [...], el que admira precisa que es ignorante y aquel que se cree ignorante desea la ciencia”. El amante de mitos es, pues, un amante de ciencia (en el sentido etimológico del término). Para Ross, el amor a la sabiduría consiste en el reconocimiento de la ignorancia. La interpretación se acerca a la sentencia socrática de que el sabio es quien reconoce que nada sabe. En este sentido, es más sabio el poeta que el filósofo, pues el reconocimiento de la causa irracional de la fortuna en las acciones humanas es sabiduría, porque ello hace tomar conciencia de los límites de la racionalidad.

La sabiduría del mito radica en expresar racionalmente lo que asemeja o parece serlo y que, sin embargo, resulta indescifrable, misterioso. Simular es superar las explicaciones del mundo y presentar un nuevo sentido de éste: abierto, extralógico, vivencial. El “misterioso otro”⁵⁶ es excluido de la filosofía aristotélica porque

⁵² Cfr. Lawrence Hatab, *Myth and Philosophy*, Illinois, La Salle University/ Open Court, 1990, pp. 89-96, 146-149. Hatab interpreta al mito con categorías nietzscheanas, pero acierta en el sentido de causalidad que otorga a lo *thaumaston*.

⁵³ Cfr. *Ibid.*, p. 24-37.

⁵⁴ Stephen Halliwell, “Pleasure, understanding and emotion”, *op. cit.*, pp. 248-251.

⁵⁵ David Ross, *Aristotle's Metaphysics*, Oxford, Clarendon Press, 1924, I, 123.

⁵⁶ En interpretación de Lawrence Hatab, *op. cit.*, pp. 272-273.

consiste en ser la indagación de las causas, salvo en su *Poética*, pues en dicha obra lo *thaumaston* es lo extrínseco a la acción humana mientras que la filosofía versa sobre lo ordinario o inmanente.

La labor del poeta trágico está en que el amante de mitos contemple maravillas.⁵⁷ En esencia, lo *thaumaston* se contrapone a la natural pero, a la vez, lo asemeja. Su incursión implica la desvinculación de la causalidad natural para simularla. Por eso, Aristóteles no exige invención del relato trágico: los nombres, hechos e intrigas pueden tomarse del pasado, pues lo original, *el alma de la tragedia*, radica en la reproducción mimética de una acción. Esta representación instaura una validez universal y paradigmática.⁵⁸

La tragedia —sostienen Jean Pierre Vernant y Vidal Naquet⁵⁹— ha representado un papel decisivo en la toma de conciencia de lo *ficticio* propiamente dicho; entre los siglos V y IV a. de C. permitió al hombre griego aprehenderse a sí mismo en su actividad de poeta, como puro imitador, como creador de un mundo de reflejos, de falsas apariencias, de simulacros y fábulas constituyendo, al lado del mundo real, el de la ficción.

DELIMITACIÓN TRÁGICO-POÉTICA DE LO *THAUMASTON*

Aristóteles completa la definición de tragedia en el capítulo 9 de la *Poética*,⁶⁰ pues en el sexto había dado una que no incluía dos elementos: compasión-temor y lo maravilloso. La definición de tragedia en *Poética* 6⁶¹ abarca cualquier tipo de representación trágica, en cambio, la de *Poética* 9 versa sobre la tragedia plena y perfecta. Es decir, la primera establece el mínimo necesario y la segunda el estado ideal de la representación. El hecho de que lo *thaumaston* sólo aparezca en la segunda definición (la definición ideal) aclara por qué el término no es una de las partes intrínsecas o extrínsecas en la definición de tragedia, pues lo maravilloso, sólo interviene en las tragedias complejas⁶² y es lo que otorga mayor belleza a la representación: “*ὄναικε τούς τοιούτους εἶναι καλλίους μίτους*” (1452a 10).

⁵⁷ Cfr. *Poética* 9, 1452a 5-10.

⁵⁸ Universal poético: “qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por se tal o cual”, *Poética* 9, 1451b, 8-10.

⁵⁹ Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II, Madrid, Taurus, 1987.

⁶⁰ *Poética* 9, 1451b 1-11.

⁶¹ *Poética* 6, 1449b 20-30.

⁶² No en las simples, pues carecen de peripecia y *anagnórisis*. Cfr. *Poética* 10, 1452a 12-21.

Aristóteles dedica los capítulos 10 y 11 de la *Poética* a explicar el reconocimiento y la peripecia. Otorga mayor perfección a los argumentos y fábulas cuyas acciones sean complejas, pues en estas hay cambios de fortuna y son éstas las representaciones trágicas plenas, pues cumplen con la definición del capítulo 9. Estos capítulos tienen como objetivo explicar el nexo indisoluble entre lo maravilloso y la compasión y temor para lograr la tragedia perfecta. Aunque en los capítulos 10 y 11 no vuelven a aparecer los conceptos de *katharsis* y *thaumaston*, me parece que son el hilo conductor del desarrollo. En dichos capítulos Aristóteles define la peripecia⁶³ como “la inversión de las dos cosas en sentido contrario”, ella es *metabolé*, e insiste en que esta inversión debe ser según necesidad o probabilidad, es decir, debe parecer causal cuando en realidad es fortuita.⁶⁴ Define la *anagnórisis*⁶⁵ como “la inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o enemistad de los predestinados a mala o buena ventura”. Una tragedia perfecta exige peripecia y *anagnórisis*, pues su combinación es bellísima —*kallioté*⁶⁶— y sólo de esta combinación surge la compasión y el temor.⁶⁷ Este círculo tendido entre vuelco, reconocimiento y afectos es *lo maravilloso*.

Para que lo *thaumaston* se dé, Aristóteles involucra dos elementos en la composición: 1) la *tyche* y 2) la *hamarcia*. Ambos términos ponen entre paréntesis la racionalidad y carácter del personaje, pues la fortuna es un bien exterior⁶⁸ y la *hamarcia*⁶⁹ un yerro sin causa ni culpa. La finalidad de estos conceptos es involucrar emocionalmente al auditorio. Al eximir de responsabilidad al personaje, los espectadores lo compadecen y temen junto con él. El clímax del argumento trágico es *thaumaston*: el personaje no puede lograr autocontrol de sus actos, pues tiene la certeza de que cada acción que realiza es la adecuada cuando más se acerca a la fatalidad. Poco a poco Aristóteles logra que el héroe trágico se asemeje a una marioneta movida sin saber porqué ni hacia dónde, *pelele* porque el curso de su historia no depende de él mismo. Lo *trágico de la tragedia*, valga la expresión, radica en la mala fortuna, es decir, en fuerzas externas que lo dejan frágil, a la

⁶³ *Poética* II, 11452a 22-28.

⁶⁴ La *metabolé* trágica es una metabasis, es decir, un cambio azaroso en la fortuna.

⁶⁵ *Poética* II, 1452a 29-33.

⁶⁶ *Poética* II, 1452a 32.

⁶⁷ Compasión y temor son el padecimiento por la peripecia y *anagnórisis*.

⁶⁸ *Poética* 9, 1452a 5-6.

⁶⁹ *Poética* 13, 1453a 11-15.

deriva. La *hamarcia* imposibilita la rectitud del obrar. Instaurado lo maravilloso, el personaje queda frágil, sin *ethos* ni lógica, sin autonomía.⁷⁰

La autonomía perdida del héroe trágico consiste en la abstracción de su fundamento natural para instaurar el artificial. Esta desvinculación del plano causal o categorial exige que no tenga control de sus acciones, pues, en tanto que naturaleza y *ousía*, el ser humano es libre y racional. La *hamarcia* exhime al héroe trágico de responsabilidad en sus actos aunque esta desvinculación del *logos* y del *ethos* del personaje no es absoluta. Como acertadamente sugiere Amélie Oksenberg Rorty, “si enfatizamos exclusivamente el aspecto intelectual de la *hamarcia* dejamos de capturar el modo en que la *hamarcia* del personaje afecta a su *Thymos* y *pathé*”. El error del personaje no es intencional, pero le ocurre a una clase de hombre, a un tipo de personalidad, no a cualquiera. La *hamarcia* es lo que hace verosímil la inclusión de lo maravilloso, lo cual sería contradictorio en el ámbito de la lógica natural.

La precisión de Aristóteles en estos pasajes se centra en la exigencia técnica de que los acontecimientos sean unos en función de otros y que, sin embargo, ocurran contra lo esperado. El meollo de la *hamarcia* en relación con lo *thaumaston* no es la inteligibilidad y coherencia del argumento, sino la estructuración causal de los eventos,⁷¹ no por causa de los personajes, aunque éstos estén convencidos de que así sea. Lo *thaumaston* no tiene exclusivamente una vertiente cognitiva en el sentido que sea lo imposible que convence, sino una vertiente integradora de sucesos, causal. Lo *thaumaston* se vincula al simple azar —*apo tychés*— o a la producción puramente mecánica de los hechos —*apo ton automaton*⁷²— porque ése es el terreno probable o necesario de las realidades ficticias.⁷³ Esta estruc-

⁷⁰ Amélie Oksenberg Rorty interpreta la *hamarcia* de modo distinto. En su afán por evitar una interpretación cognitivista de la tragedia sostiene “que es un equívoco traducir *hamarcia* por yerro, pues se le otorga estatuto exclusivamente intelectual cuando las acciones del personaje son siempre del *ethos* [...] aunque el personaje desconoce el principio de su acción y sus efectos por lo que no obra intencionalmente [...] ocurre el yerro a una clase de personas, no a todas”. “Introduction”, *op. cit.*, p. 10.

⁷¹ Salvador Imás, *Aristóteles. Poética*, México, Colofón, 2001, p. 40.

⁷² Así lo especifican Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot, *op. cit.*, nota a 1452a 11, p. 229.

⁷³ Es el mundo de la necesidad trágica: “a successful tragedy often gives the impression it was inevitable. Aristotle mentions repeatedly that in tragedy things happen according to what is probable or necessary (1451a 12-13). But the necessity involved here is not imposed by an alien power crushing human endeavor. Nor is it fate, predetermining the cause of events. It is a necessary immanent to the action. All that is happening is tied together by its constituting this sort of action”. Rüdiger Bittner, “One action”, en Amélie Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, *op. cit.*, núm. 6, 1992, p. 99.

turación fortísima debe sugerir siempre una acción intencional que configura los eventos interviniendo desde fuera.⁷⁴

El elemento maravilloso estriba en otorgar estatuto real a la ficción. No sólo es una cuestión del ámbito cognitivo porque su fin no es persuadir al modo de la *Retórica*, sino instaurar y representar. Básicamente, se trata de producir una maravilla. El término sustantivado es el *ergon* de una maravilla. Se trata de una nueva realidad —lo maravilloso— y del modo de lograrla; realidad que rebasa lo ordinario, es lo *extraordinario* o ficticio.

La sobrenaturalidad de los eventos produce una respuesta integrada por el material estructurado que es la *katharsis* en el espectador. El tema de lo *thaumaston* no sólo es tarea de persuasión, se trata de una nueva realidad visible que “pulsar los resortes emocionales que nos afectan universalmente a todos”.⁷⁵ En este sentido, la causalidad trágico-poética no interviene en el terreno categorial, pues la causalidad necesaria o probable de los eventos culmina con el placer en la peripecia trágica y con “el reconocimiento de una representación en cuanto representación”.⁷⁶ Lo representado es siempre algo producido, no un modelo ni copia, sino un *mimethai*, fabricación de un escenario en el cual “el desglose de escenas esté dispuesto de tal manera que muestren cómo y porqué, con un personaje dado, existe la mayor probabilidad o la completa necesidad de que realice tal tipo de acción cuyo resultado será tal o cual”.⁷⁷

La *mimesis* es estructuración ficticia, por eso lo maravilloso es para Aristóteles la condición de la tragedia perfecta aunque se mencione de paso; no es elemento alguno de la tragedia y, tampoco, efecto desviado de ella: se trata, en última instancia, de la condición de posibilidad para que el desarrollo de lo trágico adquiera sentido, del género de la acción única y entera, de la naturaleza de la tragedia en tanto que tragedia, es decir, de una representación trágica perfecta.

La producción de maravillas es la capacidad humana de elaborar por *techné* entramados de sucesos unidos exactamente igual como sucede en las historias reales, pero con una existencia opuesta al devenir natural de lo hechos y las acciones naturales. Lo maravilloso no es un dios, *daimon*, destino o fuerza externa, sino la suspensión del *telos* de la naturaleza en aras de las condiciones de operación de

⁷⁴ Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, op. cit., p. 212, y Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot, op. cit., p. 229.

⁷⁵ Salvador Imás, *Aristóteles. Poética*, op. cit., p. 32.

⁷⁶ Jonathan Lear, *Aristotle: The Desire to Understand*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 323.

⁷⁷ Jean Pierre Vernant y Pierrer Vidal-Naquet, op. cit., p. 93.

las representaciones miméticas, que, en el caso de la acción trágica, producen compasión y temor en un auditorio que sabe —he allí la vertiente cognitiva del dramático entramado— que su sufrimiento también es ficticio.