

**Mariana Castillo Merlo**

Universidad Nacional del Comahue  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

**La dialéctica de la mimesis en *Poética* en Aristóteles: la relación entre particulares y universales**

DOI: 10.36446/be.2019.49.88

**Resumen**

El modelo de racionalidad ficcional que se estructuró a partir de la *Poética* de Aristóteles trazó una frontera entre la historia y la poesía que sigue dando lugar a intensos debates. El presente trabajo propone una revisión del célebre pasaje de *Poética* 1451b 1-11 a la luz de lo que denominó una “dialéctica de la mimesis”. A partir de la noción de mimesis intenta formular una articulación entre universales y particulares que haga posible, por un lado, comprender la particularidad de la poesía y, por otro, definir algunas características de la universalidad poética. De esta manera, se resalta el valor cognitivo de la poesía, se describe el proceder de la racionalidad ficcional y se da un nuevo sentido a la relación con la historia

**Palabras clave**

Racionalidad ficcional – poesía – historia – valor cognitivo – universalidad poética

**The dialectic of *mimesis* in Aristotle's *Poetics*: The relationship between particulars and universals****Abstract**

The model of fictional rationality that was structured from Aristotle's *Poetics* fixed the boundaries between history and poetry and give rise to intense debates. In this paper, I will revisit the celebrated passage of *Poetics* 1451b 1-11, in view of what I defined as “dialectic of mimesis”. Through the notion of mimesis, I will try to formulate a relationship between universals and particulars that makes it possible, on the one hand, to understand the singularity of poetry and, on the other hand, to define some characteristics of poetic universality. This approach stands out the cognitive value of poetry, describes the process of fictional rationality and gives a new meaning to the relationship with history.

**Keywords**

Fictional rationality – poetry – history – cognitive value – poetic universalism

Recibido: 21/09/19. Aprobado: 26/11/19.

En *Los bordes de la ficción*, Jacques Rancière afirma que “lo que diferencia a la ficción de la experiencia ordinaria no es una falta de realidad sino un aumento de racionalidad” (2019: 9). En *Poética*, ese incremento de la racionalidad ficcional se construyó merced a una frontera con la historia que sigue dando lugar a intensos debates. A lo largo de los siglos y, en particular, en los últimos años de la discusión historiográfica, la afirmación aristotélica, según la cual “la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular” (1451b 5-7), se ha convertido en un *locus classicus* y en un desafío para la disciplina.<sup>1</sup>

La apelación a la historia como actividad antagónica a la poesía si bien llama la atención no resulta del todo extraña, en el marco de una discusión más amplia como lo es el de la antigua querrela entre poesía y filosofía. Aristóteles toma partido y, en contraposición a lo sostenido por su maestro, eleva la tarea de la poesía a un rango cercano a la *epistémé*, por su contacto con los universales al elaborar un *mýthos* coherente y ordenado.

<sup>1</sup> Nancy Partner (2013) sugiere que la comprensión de la actividad mimética y el pasaje de 1451b podrían ser entendidos como prolegómenos al giro lingüístico y a la teoría narrativa. Desde esta perspectiva, la *Poética* deviene un texto fundamental para la teoría historiográfica contemporánea y la disciplina histórica.

Una lectura posible, que adoptaré aquí, supone como primera medida aclarar el sentido y la relación entre los conceptos aristotélicos de *historia* y *mímesis* en el marco de *Poética*; cuestión que se reduce a la polémica relación entre *historia* y *ficción*. Visto desde esta perspectiva, el pasaje de *Poética* no constituiría un ataque a la historia sino un intento por resaltar la producción poética y por establecer un espacio y una lógica para la *mímesis*, en contraposición a otro tipo de saberes y producciones como los que provienen del ámbito de la historia.

En este trabajo, propongo una revisión del célebre pasaje de *Poética* 1451b a la luz de lo que denomino una “dialéctica de la *mímesis*”. A partir de la noción de *mímesis* intentaré formular una articulación entre universales y particulares que haga posible, por un lado, comprender la particularidad de la poesía y, por otro, definir algunas características de la universalidad poética. De esta manera, se resalta el valor cognitivo de la poesía, se describe el proceder de la racionalidad ficcional y se da un nuevo sentido a la relación con la historia.

### 1. UNA VECINDAD CONFLICTIVA: LA COMPARACIÓN ENTRE HISTORIA Y POESÍA

En *Poética*,<sup>2</sup> la composición de la tragedia es el resultado de una *poíesis*, de un trabajo consciente y regulado del poeta en pos de lograr la finalidad de la tragedia. Esta *poíesis* 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, al

<sup>2</sup> Las citas corresponden a la traducción española de Valentín García Yebra (1985). En algunos casos, indicados oportunamente, modifiqué la traducción para aclarar el sentido que, a mi entender, tienen algunas expresiones.

hacerlo, se convierte en una manera particular de configurar la realidad a través del *lógos*. La lógica de la *mímesis*, como una lógica de la verosimilitud y la necesidad, no solo concierne al *mýthos*, como producción, sino que se convierte en la clave para entender y determinar el trabajo del poeta, su *érgon*, como algo específico y diferente de otras *poíesis*.<sup>3</sup>

Luego de definir la tragedia y de señalar la importancia de que la trama sea una sola y entera (*mía kai hólos*, 1451a 32), Aristóteles establece lo que, a su entender, define a dicha labor poética, al afirmar:

resulta evidente también a partir de las cosas dichas que la actividad propia (*érgon*) del poeta no es decir (*légein*) las cosas que acaecieron (*tà genómēna*), sino la clase de cosas que podrían acaecer (*hoía àn génoito*), esto es, las cosas posibles (*tà dynatà*) conforme a lo probable (*katà tò eikòs*) o a lo necesario (*tò anagkaíon*). (1451a 36-38)<sup>4</sup>

El comienzo del pasaje traza una articulación con los capítulos precedentes y procura inferir, a partir de lo allí expuesto, que el

<sup>3</sup> Sobre cómo operan los criterios de verosimilitud y necesidad al interior de la *Poética* y sobre cómo determinan no solo al *mýthos* trágico sino también a la *mímesis*, véase Castillo Merlo 2015.

<sup>4</sup> En este caso particular, adopté la traducción propuesta por Viviana Suñol (2012: 91), quien resalta la importancia que adquiere para el pasaje el término *érgon* como la “actividad propia” del poeta. De ese modo se enfatiza, a mi entender, el sentido teleológico que implica el término, tal como se desprende de los pasajes de *EE* II 1, 1219a 8, al afirmar que “la función de cada cosa es su fin (*kai télos ekástou tò érgon*)”, y de *Met.* IX 8, 1050a 17-23, donde se señala que “la obra es un fin (*tò gàr érgon télos*)”. El término *érgon* también puede traducirse como “trabajo”, “obra” u “ocupación” (Chantraine 1977: 364-366). Cuando Aristóteles utiliza este término para referirse a la tragedia, los traductores eligen la expresión “meta” o “efecto propio” (*Poét.* 1450a 31 y 1452 b 30).

artista es un *poietés lógon*, cuya tarea se circunscribe a una actividad discursiva que tendrá por resultado la producción de un *mýthos*. Esto pone de manifiesto, a mi juicio, la intrínseca relación entre decir (*légein*) y hacer (*poieîn*) y subraya el objeto directo sobre el que deben aplicarse ambas actividades, esto es, sobre las acciones posibles (*tà dynatà*). De esta manera, se circunscribe un campo específico para el poeta al establecer un límite respecto de otra gama de acciones que son aquellas que ocurrieron (*tà genómēna*).

El linde es impuesto por la posibilidad de organizar un determinado tipo de acciones de acuerdo con la lógica de la verosimilitud y la necesidad. Así, mientras que las acciones posibles pueden ser sintetizadas en una trama siguiendo las reglas que impone la lógica mimética, las acciones que efectivamente tuvieron lugar en el tiempo no siempre pueden ser conectadas a partir de dichos criterios, pues la mayoría de las veces su conexión es casual y su articulación resulta invariable, incluso para los dioses.<sup>5</sup>

Para enfatizar la actividad propia del poeta, como una tarea clara y distinta de otras actividades, Aristóteles introduce la ya célebre comparación entre la historia y la poesía. Al respecto, afirma:

el historiador (*ho historikòs*) y el poeta (*ho poietēs*) no se diferencian por decir (*légein*) las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice (*légein*) lo que ha sucedido (*tà genó-*

<sup>5</sup> En el pasaje de *EN* vi 2, 1139b 10-11, Aristóteles trae a colación una cita del poeta Agatón, quien afirma que “de una cosa solo Dios está privado: de hacer que se haya realizado lo que ya está hecho” (*agéneta poieîn áss’àn ê pepragména*).

*ma*), y el otro, lo que podría suceder (*hoía an génoito*). Por eso también la poesía es más filosófica (*philosophóteron*) y elevada (*spoudaióteron*) que la historia, pues la poesía dice más bien lo general (*tà kathólou*) y la historia, lo particular (*tà kath’ hékaston*). Es general (*kathólou*) a qué tipo de hombres le ocurre decir o hacer (*légein ê práttein*) tales o cuales cosas verosímil o necesariamente (*katà tò eikòs ê tò anagkaíon*), que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombre a los personajes; y particular (*kath’ékaston*), qué hizo (*épraxen*) o qué le sucedió (*épat-hen*) a Alcibíades. (1451b 1-11)

Una primera cuestión que resulta llamativa en el pasaje citado es la del antagonista elegido por Aristóteles para comparar al poeta. Si en Platón, la querella era entre poesía y filosofía, aquí la disputa se plantea en nuevos términos y la posición del estagirita se asemeja a la de un *croupier* dispuesto a barajar y dar de nuevo. Mientras que en *República* se plantea una brecha entre *mímesis* y *alétheia* (597 e 6-8), el pasaje de *Poética* 1451b acerca conceptualmente al trabajo del artista con el del filósofo y la brecha se acorta significativamente, aunque no por ello el planteo del estagirita allane el camino de la *mímesis*.<sup>6</sup>

Quizás por ello el pasaje ha sido considerado uno de los más importantes y complejos de la *Poética*, y ha suscitado, y continúa suscitando, las más diversas interpretaciones entre los estudiosos de la obra aristotélica.<sup>7</sup> Algunos de los interrogantes que sur-

<sup>6</sup> Acerca de las razones que vinculan el pasaje de *Poética* con la discusión platónica, véase, entre otros, el clásico trabajo de Harold Caparne Baldry (1957).

<sup>7</sup> Dos de los más reconocidos traductores y comentaristas de la *Poética* coinciden en este aspecto. Stephen Halliwell (1998: 105), señala como correctas aquellas lecturas que ubican como central a dicho capítulo, al tiempo que considera que es preciso detenerse pacientemente en él para dilucidar las implicancias que se derivan para la condición de la poesía. En el mismo sentido, Donald

gen de una primera lectura son: ¿por qué Aristóteles elige a la historia, y no a cualquier otro arte del *lógos*, para comparar con la poesía?, ¿qué características posee la historia en la Atenas del siglo IV a.C. que la convierten en un parámetro con el cual medir la actividad poética? y ¿qué supuestos subyacen en la propia lectura del estagirita sobre la historia?

Sobre la primera de las preguntas, podría sospecharse, como hace Finley, que la elección de la historia como contrapunto de la poesía tiene como único objetivo burlarse y rechazar la historia, pues, dada la particularidad de su objeto de estudio, “no puede ser analizada, reducida a principios, sistematizada [...]. No establece verdades. No posee ninguna función seria” (1984: 11-12). Considero que la posición de Finley resulta extrema, pero en ese movimiento radical ilustra las implicancias del parangón del estagirita. Cabría preguntarse sí, efectivamente, el efecto que pretendía lograr Aristóteles era desautorizar la figura del historiador y, en tal sentido, hasta qué punto la contraposición con dicha figura esclarece la particularidad del trabajo que debe realizar el poeta trágico. Desde la lectura que intento sostener en este trabajo, la comparación entre historia y poesía será crucial para comprender el sentido de la noción de *mímesis*, pues exige dilucidar cómo se plantea la relación cognitiva que la *mímesis* es capaz de trazar con los universales.

Adoptar esta posición no implica asumir que la historia no pueda acercarse a la verdad o que sea “incapaz”, como infiere Finley del pasaje de *Poética*, de *establecer* verdades. Por el contrario, si se

---

William Lucas (1968: 118) afirma que el capítulo IX es el que reviste mayor importancia dentro de la *Poética*, ya que sus conclusiones contribuyen a establecer la naturaleza de la actividad poética.

tiene en cuenta que, desde sus orígenes, la historia se propone combatir el olvido de las acciones realizadas por los hombres, a través de relatos que se conviertan en una “posesión para siempre”, es claro que su actividad tiene un fuerte compromiso con la verdad.<sup>8</sup> Reconocer este objetivo fundacional obliga a dar cuenta de un conflicto de intereses, pues la historia viene a disputarle el lugar que tradicionalmente había ocupado la poesía como custodia y salvaguarda de las acciones de los hombres. Desde esta perspectiva, y lejos de oponerse, la historia podría verse como deudora de la poesía, en la medida en que ambas procuran la construcción de relatos sobre las acciones de los hombres.<sup>9</sup> Esta

---

<sup>8</sup> Al igual que Homero, Heródoto comienza sus investigaciones (*historíes*), afirmando que su exposición tiene como finalidad “evitar que, con el tiempo, los hechos humanos queden en el olvido/se desvanezcan (*exitela génetai*) y que las notables y singulares empresas realizadas (*érga megála te kai thomastá*), respectivamente, por griegos y bárbaros –y, en especial, el motivo de su mutuo enfrentamiento (*epolémesan*)–queden sin realce (*akléa génetai*)” (*Historia* I 1). Por su parte, Tucídides, reconoce que su finalidad no es la de ser agradable a los oídos sino la de ser algo útil: una “posesión para siempre” (*ktémá te es aiei*), esto es, un relato paradigmático para quienes “deseen examinar la verdad (*tò saphès*) de lo sucedido” (*Historia* I: 22).

<sup>9</sup> Henry Rudolph Immerwahr (1990: 497) sostiene que “la historia nació del espíritu de la tragedia” para dar cuenta de la estrecha vinculación que ambas actividades discursivas tienen desde su origen. Dicha filiación puede verse, por ejemplo, en los relatos que Heródoto presenta en los libros IV, VII y IX de su *Historia* y las tramas de las tragedias *Los persas* de Esquilo y *Hécuba* de Eurípides. Para un detalle de las similitudes, véase Trueba Atienza 2004: 65-75. Desde esta perspectiva, la relación entre poesía e historia se plantea como una relación género-especie y, por ello, afirma Lionel Gossman (1990: 227), durante mucho tiempo la relación no fue problemática, pues “la historia era una rama de la literatura” Recién a partir del siglo XVIII, y como consecuencia de una fuerte preocupación por la delimitación de espacios epistémicos, la literatura y la historia comienzan a verse como actividades diferentes. En el contexto contemporáneo, y como resultado del “giro lingüístico” en historia, los límites entre ambas serán nuevamente objeto de discusión. En este contexto, se problematiza, particularmente, el rol de la narración en la historiografía y, autores como

yuxtaposición de tareas es lo que, a mi juicio, promueve la insistente delimitación de espacios para una y otra actividad. El pasaje de *Poética* aparece, en primera instancia, como una respuesta a las afirmaciones de los historiadores, quienes consideraban que sus métodos de indagación y narración eran superiores a los de los poetas, en la medida en que imponían criterios de verdad más estrictos a sus investigaciones.<sup>10</sup>

---

Hayden White (2003:139) y Paul Ricœur (1995: 39), más allá de sus divergencias, coinciden en enfatizar la dependencia que el discurso histórico guarda con el poético y el literario.

<sup>10</sup> Con relación a los criterios de verdad, tanto Heródoto como Tucídides coinciden en ubicarse como garantía de la veracidad de los hechos sobre los que versan sus historias y, al mismo tiempo, reconocen a la vista (*ópsis*) y el oído (*akoé*) como las fuentes de las que deriva tanto su conocimiento como la validación del mismo. A diferencia de los poetas que “deben decir muy pocas cosas” (*tòn poiètèn elákhista légein*, *Poét.* 1460a 7), en los historiadores aparecen marcas de enunciación subjetiva o “marcas del yo”, que pretenden resaltar la veracidad del relato a partir de la presencia de un “yo historiador” que oficia de garante epistémico del relato (Hartog 2003: 247-287).

Esta posición de los historiadores, con relación a la verdad, les brindaría a sus narraciones privilegio respecto de las de los poetas. En Heródoto, esta distancia con el proceder del poeta queda manifiesta en la quinta sección del libro I de su *Historia*, al afirmar que “Yo, por mi parte, no voy a decir (*ouk érkhomai éréon*) al respecto que fuese *de una u otra manera*, simplemente voy a indicar quien fue el primero, que yo sepa (*tòn dè oída autòs*), en iniciar actos injustos contra los griegos”.

Tucídides, por su parte, considera que para muchos la investigación de la verdad es negligente (*oútos atalaíporos toís polloís hé zétesis tês aletheías*). En tal sentido, afirma que su investigación se diferencia de la de los poetas y logógrafos, pues su veracidad radica en las pruebas (*tekmérion*) de lo expuesto y en la confianza (*pístis*) de los testimonios. Se abre una distancia entre el trato que le da el historiador a los hechos (*érga*) y a las opiniones o discursos (*lógoi*) (en vistas de la verdad) y el que le dan los poetas y logógrafos. Así, los poetas solo “han hecho himnos sobre ellas engrandeciéndolas” y los logógrafos las escriben “con el objetivo de seducir en una audición más que con vistas a la verdad” (*epi tò prosagogóteron tē akroásei è alethésteron*). Las fuentes en la que basan sus historias los poetas estarían constituidas por “cosas que son imposibles de

Sin embargo, estas consideraciones que procuran jerarquizar y, de algún modo, legitimar una nueva actividad discursiva como la historia solo tienen un carácter programático. La proliferación de investigaciones históricas en el siglo IV a.C. promueve rápidamente un acercamiento al ámbito de la poesía, incluso por parte de aquellos que se declaran más fieles al estilo de sus predecesores, como es el caso de Isócrates, Éforo de Cime y Teopompo. En tal sentido, dichos historiadores recurren a las más diversas y numerosas fuentes (mitos, anécdotas, biografías, fábulas, leyendas, datos etnográficos, literatura política y militar, etc.) y utilizan recursos estilísticos de la retórica y la poesía con el objetivo de generar en el auditorio un efecto emocional persuasivo (véase Connor 1990: 507). La hibridación de métodos y objetivos no solo supuso un riesgo y una amenaza para una historia que “llegó tarde al mercado”, parafraseando a Arnaldo Momigliano, y que debía forjarse un espacio entre otros géneros discursivos, sino que también puso en riesgo la particularidad de la poesía.<sup>11</sup> Des-

---

comprobar (*anexélegkta*) y muchas de ellas, por el tiempo transcurrido, transvasadas de modo increíble al campo de lo fabuloso (*apístos epi tò mythòdes eknenikekóta*)” (*Historia* I 20-22).

<sup>11</sup> Momigliano (1984: 106-107) afirma que “los historiadores llegaron tarde al mercado (en el siglo V a. C.) y no estuvieron nunca seguros de encontrar comprador para sus productos [...]. No se convirtieron nunca en un grupo distinto de los entretenedores o de los enseñantes; no obtuvieron nunca un puesto reconocido en la sociedad; continuamente debieron repetir la reivindicación de que sus historias eran o instructivas o agradables, o ambas cosas”. En un sentido semejante, Robert W. Connor (1990: 507 y 512) señala que la historia “sufría la influencia y la amenaza de la poesía. Algunos críticos la consideraron, como hizo más tarde Quintiliano, como una especie de poema sin verso cuya meta era más la emoción que la verdad”. A pesar de este confinamiento, la historia “mostró un vigor y un atractivo persistentes” que la convirtieron en “la forma literaria más ampliamente practicada y abundantemente creada de estos períodos [clásico y helenístico]”.

de esta perspectiva, y en respuesta al segundo de los interrogantes planteados, considero que el pasaje de *Poética* da cuenta de la compenetración entre los distintos tipos de actividades discursivas y asume, frente al riesgo de una identificación, la ardua tarea de trazar una frontera entre ellas.<sup>12</sup>

Ahora bien, si los historiadores avanzan en la delimitación de un espacio epistémico marcando su superioridad a partir del trato que establecen con la *alétheia*; si la verdad a la que refieren está configurada lingüísticamente (como efecto de un decir, *légein*); si en esa configuración la poesía le aporta herramientas, estilos y figuras, habría que estar dispuesto a aceptar que hay más familiaridad con la poesía que extranjería. Dado que en el pasaje de *Poética* dicha familiaridad no resulta manifiesta a primera vista, es preciso examinar los supuestos que operan en la concepción de Aristóteles, en aras de comprender los fundamentos de su posición.

Una de las primeras cuestiones es terminológica, pues exige revisar el sentido que el vocablo “historia” tiene en el marco particu-

---

En un interesante artículo, Vivienne Gray (1987: 467-486) muestra las recurrencias del término *mímesis*, como un término técnico en la historiografía a comienzos del siglo III a. C., para dar cuenta de la recreación de la realidad, en términos de caracteres y emociones.

<sup>12</sup> Gerald Else (1957: 303) señala que en el pasaje de *Poética* se deja entrever el miedo de Aristóteles no solo a que los poetas puedan confundir sus trabajos con las obras históricas estándares y que comiencen a escribirlas, sino que el temor obedece, principalmente, a que se escriban “*poemas que sean, de hecho, historias*” (el resaltado pertenece al original). Por el contrario, Pierre Vidal-Naquet (2004: 40) considera que no existen riesgos de confusión porque, así como no se interroga al pasado de la misma forma en 1830 que en el año 2000, “tampoco se interroga de la misma manera a una tragedia antigua y a un texto de Heródoto, por más que existan en la obra de Heródoto secuencias trágicas”.

lar de *Poética*. Al respecto, diversos autores coinciden en subrayar la escasa recurrencia del sustantivo *historía* y del verbo *historēin* en el vocabulario griego previo a Aristóteles, e incluso reconocen que es un término más enraizado en el vocabulario trágico que en el prosaico.<sup>13</sup> Pese a esta ausencia, que determina que la constitución del género discursivo de la *historíe* sea más bien tardía,<sup>14</sup> la actividad o actitud del *hístor* que le da origen al género se encuentra en las raíces del pensamiento griego y se remonta a Homero.<sup>15</sup> Es recién en el *corpus* aristotélico en donde el uso

---

<sup>13</sup> Al respecto, véanse: Louis 1955: 39-44, Arendt 1996: 296, Lledó 1996: 104-116, Rey Puente 2001: 334-337, Gallego 2003: 258-262 y Martínez Marzosa 2006: 69-74.

<sup>14</sup> Los primeros registros del sustantivo *historie*, en el sentido de una investigación, se encuentran en el siglo V a.C. con Heródoto (*Historia* I 1; II 99 y 118). El uso herodoteano marca un tránsito “desde el acto de mirar, de investigar, de querer saber, hasta el objeto de esa mirada, de esa investigación, en una palabra, hasta la ciencia que la realiza; en este caso, la Historia” (Lledó 1996: 111).

<sup>15</sup> Homero utiliza en *Ilíada* el término *hístor* para referirse al “testigo” o “árbitro” como aquel que sabe y puede dirimir en una contienda porque ha visto (véase *Ilíada* XVIII 501: “ambos reclamaban el recurso a un árbitro (*hístorí*) para el veredicto” y XXIII 486: “Y tomemos como árbitro (*hístora*) al Atrida Agamenón”).

En la tragedia, se registra el uso de *historéo* mayormente en el sentido de “informarse de algo con alguien que sabe” o “preguntar por algo” (véanse, por citar solo algunos ejemplos: Esquilo, *Coéforas* 678; *Prometeo* 632 y 963; *Siete contra Tebas* 506; Sófocles, *Traquinias* 397; *Edipo en Colono*, 36; Eurípides, *Los Heráclidas* 666; *Heracles* 142; *Ifigenia entre los Tauros* 623).

En Platón, el vocablo *historia* aparece en cuatro contextos diferentes: *Fedón* 96a 8, *Crátilo* 406b 3, 407c 4 y 437b 1, *Sofista* 267e 2 y *Fedro* 244c 8. En ellos, el sentido es el de una investigación, aunque destacan el uso que hace del término en *Fedón*, al referirse a la historia como investigación de la naturaleza (*perí phýseos historían*) que permite conocer las causas de la generación y la destrucción; y el de *Sofista*, en cuyo contexto distingue dos tipos de imitadores, el que hace uso de una “imitación conjetural” (*doxomimetikèn*) acompañándola de opinión y el que hace uso de una “imitación erudita”, a la que se acompaña de la ciencia (*tèn met’epistémēs historikèn tina mímesin*).

del vocablo *historia* aparece en repetidas ocasiones dando cuenta, por un lado, de un sentido arraigado y general como investigación, ligada a la *epistémē* pero distinta de ella y, por otro, de un sentido más novedoso y específico, en cuanto género discursivo particular. Este último es el que subyace al pasaje ya citado de *Poética* 1451b y el que se repite en 1459a 21-24, donde Aristóteles subraya que la estructuración de la epopeya debe ser análoga a la de la tragedia:

[sus composiciones] no deben ser semejantes a los relatos históricos (*mè homoíais historíais tàs synthéseis eínai*), en los que necesariamente (*en anágke*) se describen no una sola acción (*práxeos*), sino un solo tiempo (*khronou*), es decir, todas las cosas que durante él acontecieron (*synébe*) a uno o varios, cada uno de las cuales tiene con las demás una relación puramente casual (*étykhen*).

Los dos pasajes de *Poética* tienen en común la caracterización del proceder metodológico del historiador, delimitando su actividad a la narración de hechos pasados que les acontecieron a personajes particulares, durante un tiempo y con una conexión fortuita. En tal sentido, el estagirita da cuenta de los rasgos más sobresalientes que tendría la historia en el contexto de la Grecia del siglo IV a.C. Sin embargo, aparece otro uso posible del vocablo “historia”, del que parece también derivarse el que se aplica en la *Poética*, vinculado estrechamente con su sentido etimológico.

La palabra *hístor*, de la que proceden tanto el sustantivo *historía* como el verbo *historeîn*, proviene de la raíz griega *oída* que significa “ver”. Así, el historiador es “el que conoce y sabe porque ha

visto” (Chantraine 1977: 779).<sup>16</sup> Desde esta perspectiva, sería posible afirmar que en *Poética* confluyen estos dos sentidos del término, ya que el historiador “antes que ser un narrador de relatos verídicos, es necesariamente un investigador que busca informarse” (Louis 1955: 41). Esta concepción amplia del término *hístor* y sus derivados permite articular los registros de *Poética* con el resto del *corpus*. Allí, la historia refiere, mayormente, a la investigación, a la indagación desde un enfoque descriptivo; es decir, se trata de la búsqueda de un conocimiento que proviene de la experiencia y que permite recabar datos particulares de la realidad.<sup>17</sup>

De esta manera, la referencia al historiador como antagonista del poeta pone de manifiesto una doble valencia de esta figura.<sup>18</sup> Pues logra conjugar al practicante de una disciplina particular que, a su vez, se define como un inquisidor, alguien que indaga cuidadosamente las acciones de los hombres en el tiempo, que se ocupa de investigar y poner en un relato lo que hicieron y dijeron determinados hombres en un período particular. En tal sentido,

<sup>16</sup> Émile Benveniste (1969: 173-175) subraya la intrínseca conexión etimológica entre ver y saber que denota el término *hístor*. En tal sentido, el *hístor* adquiere el sentido de un “testigo”, es “no solamente ‘el que sabe’, sino propiamente ‘el que ha visto’”. Esta conexión no solo se da en la lengua griega, sino también en otras lenguas indoeuropeas.

<sup>17</sup> Este es el uso que, por ejemplo, se registra en *HA* I 6, 491a 12, *GA* III 8, 757b 35, *APr.*I 30, 46a 24, *DA* I 1, 402a 4 y *DC* III 1, 298b 2. Sobre este aspecto, y basándose en las referencias al *corpus* de Pierre Louis, Emilio Lledó (1996: 113-114) distingue cuatro sentidos de historia en Aristóteles: 1) como narración de hechos pasados; 2) como investigación y búsqueda; 3) como conocimiento, saber, etc. y 4) como un tipo peculiar de ciencia. Considero ociosa la división, pues los pares 1 y 4 y 2 y 3 parecen referirse a lo mismo.

<sup>18</sup> En contra de esta lectura, Lucas (1968: 118) afirma que el historiador al que remite el pasaje es a aquel que relata la historia y no debe ser entendido en el antiguo sentido de “investigador”.

el historiador deberá lidiar con el carácter fortuito y accidental de la mayoría de los acontecimientos de la vida de los hombres, con otras lógicas no siempre racionales ni limitadas a la necesidad y a la verosimilitud. El poeta, en cambio, puede seleccionar las acciones de acuerdo a la lógica mimética y reservar solo aquellas que resulten convenientes para una “secuencia ideal de eventos, aquellos que quisiera que ocurran de acuerdo a las reglas generales del comportamiento humano” (De Ste. Croix 1992: 24).

Así, el *érgon* del poeta irá más allá de la simple posibilidad de transponer en verso las obras de Heródoto; la relación que entabla con las acciones y discursos de los hombres se define por una actitud creadora: por una operación mimética que permite que, aun cuando se trate de cosas que efectivamente sucedieron, conserve su epíteto de *poietès*, de “un artífice de tramas (*tôn mýthos*) más que de versos (*tôn métron*), ya que es poeta por la imitación (*katà tèn mimesín*) e imita las acciones (*mimèitai de tàs práxeis*)” (*Poét.* 1451b 27-29).

## 2. LA UNIVERSALIDAD DE LA POESÍA: CÓMO INTERPRETAR UNA PROPORCIONALIDAD DIRECTA

Los análisis de la conflictiva vecindad de la poesía y la historia de la sección anterior se centraron, principalmente, en lo que considero es un principio material de su diferenciación y que atañe a los elementos con los que cada uno elabora sus discursos, esto es, las cosas que sucedieron (*tà genómena*) y las cosas que podrían suceder (*hoía àn génoito*). Resta aún examinar el principio formal que sustenta la divergencia y que concierne, a mi juicio, al criterio último que opera en la comparación que Aristóteles realiza entre poesía e historia. Este principio formal expone un nuevo sentido de la afirmación según la cual “la poesía es más filosófica

y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular”.

Como señalé previamente, las consideraciones de Aristóteles sobre la particularidad del trabajo del poeta deben ser ubicadas en el contexto más general de la querrela entre poesía y filosofía, agudizada en Platón a raíz de su posicionamiento sobre el arte mimético. Inscripta en dicho contexto, la jerarquización de la poesía a partir de un carácter más filosófico y elevado (*philosophóteron kai spoudaióteron*) que la historia, realza a la poesía como consecuencia de su carácter mimético, invirtiendo así los términos de la argumentación platónica. De esta manera, la poesía resulta más elevada y, por ello, más cercana a la filosofía como resultado del trabajo del artista<sup>19</sup>, quien intencionalmente (como resultado de una *tékhne* particular y no por mera inspiración) configurará una obra de índole general que pueda valer para otros, ya que no refiere exclusivamente a lo que hizo un individuo bajo una determinada circunstancia, sino que muestra rasgos generales del comportamiento al exponer “a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente” (*Poét.* 1451b 8-9).

En consonancia con lo anterior, aparece la relación entre los binomios universal-particular y poesía-historia, cuestión que sin dudas encierra un núcleo problemático difícil de desmontar. Si la conexión entre los dos pares conceptuales es de corresponden-

<sup>19</sup> En este sentido, Else (1957: 304-305) advierte que, en su defensa a la poesía, Aristóteles no recurre a una vulgar identificación, sino solo subraya que la poesía es “más filosófica”, lo cual no implica afirmar que “es filosofía”. Esta caracterización de la poesía recuerda el pasaje de *Metafísica* en el que Aristóteles señala que “el amante de los mitos es, en cierto sentido, un filósofo” (*hó philómythos philósophós pòs estin*, II 2, 982b 18, el resaltado nos pertenece).

cia, la lectura del pasaje sugiere que “la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular”.<sup>20</sup> De esta manera, se restringe el campo de aplicación tanto de lo universal como de lo particular, puesto que lo universal quedaría como objeto solo de la poesía, excluyendo cualquier vínculo entre éste y la historia; y al mismo tiempo, lo particular quedaría como ámbito propio de la historia, relegando así a la poesía de su tratamiento.

Sin embargo, otra interpretación de las mismas líneas del pasaje, fundada en criterios filológicos, sugiere que el adverbio comparativo *mállon*, que se traduce por ‘más que’, ‘más bien’ o ‘bastante’, se aplica de manera simétrica y proporcional a los dos términos del enunciado, esto es, tanto a lo universal como a lo particular.<sup>21</sup> En tal sentido, podría leerse que “tanto la poesía como la historia dicen más bien (*mállon*) la una, lo universal, y la otra, lo particular”.

<sup>20</sup> Cito la traducción de García Yebra 1974: 158. Una lectura similar sostiene Antonio López Eire (2002: 53: “la poesía narra más bien lo universal, la historia lo particular”), así como David García Bacca (1946: 14), quien interpreta que “la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular”.

<sup>21</sup> Esta lectura fue propuesta por Kurt Von Fritz 1958: 116 y aceptada por otros intérpretes de la *Poética* (Walbank 1960: 217 y Kannicht 1976: 333). Para más detalle, véase Barbero 2004: 100.

Cabe señalar que en el fragmento 14 (B 81 y 82) del *Protréptico*, Aristóteles advierte una homonimia en el uso del adverbio *mállon* que designa, en el caso de los predicados unívocos, una gradación de intensidad pues “no solo decimos “mas” según el exceso respecto a cosas que poseen una misma definición” En el caso de los predicados no unívocos, el adverbio permite distinguir una relación de anterioridad y posterioridad, que marcaría la dependencia de uno respecto del otro. Por ejemplo, afirma Aristóteles, “decimos que la salud es «más» un bien que las cosas saludables y aquello que en su propia naturaleza es deseable por si mismo lo es también «más» que aquello que lo produce”.

La diferencia entre poesía e historia se reduciría, entonces, a una diferencia en el trato que cada una le otorga a lo universal y a lo particular. Ello evitaría caer en una generalización apresurada que afirme que solo a la poesía le corresponde ser filosófica y elevada, pues ambos calificativos se predicarían también de la historia a partir de su potencial comercio con los universales. El carácter distributivo de los predicados amplía la concepción, a primera vista, restringida de historia que expone el pasaje y permitiría la inclusión de otros tipos de historiografías como la de Tucídides, quien se ocupa mayormente no solo de representar lo que hizo Alcibíades, sino también de “lo que podría sucederle”.<sup>22</sup>

Otro aspecto problemático, que se desprende de esta referencia a los universales y particulares, es que Aristóteles afirma que la diferencia entre los géneros es producto del discurso, mientras que una dice (*légei*) lo universal, la otra dice (*légei*) lo particular. Ahora bien, cuando Aristóteles al principio de *Poética* examina las distintas artes, los criterios que utiliza son el medio, el objeto y el modo elegidos para imitar (*mimēsthai*, 1447a 17-18). En la primera parte del pasaje de 1451b, no hay referencia a la *mímesis*

<sup>22</sup> Geoffrey Ernest Maurice de Ste. Croix (1992: 27) infiere, a partir de la referencia a Alcibíades, que Aristóteles conoce y supone la historiografía de Tucídides al ilustrar la distinción entre poesía e historia. La elección de Alcibíades no sería fortuita, sino que daría cuenta de dicho conocimiento, pues es un personaje importante de los libros V, VI y VII de su *Historia*. Sin embargo, no deja de resultar llamativo que las únicas referencias sean a Heródoto, al que considera un *muthólogos*, y no haya ninguna referencia explícita a la obra de Tucídides u otras obras de sus contemporáneos.

En contraposición a esta lectura, Lucas (1968: 119) señala que la inclusión de Alcibíades en este contexto refuerza el carácter singular de los objetos de la historia. Alcibíades era un personaje público de la Atenas del siglo IV a. C., cuya personalidad lo distingue significativamente de los hombres típicos de su época.

como criterio para clasificar la actividad del poeta y la del historiador. Considero que dos lecturas posibles podrían realizarse de dicha ausencia. La primera, se sostiene desde un principio de caridad interpretativa y justifica la ausencia de una referencia explícita a la *mímesis*. En tal sentido, la referencia al *lógos* daría cuenta de una simetría entre ambos géneros en relación con el medio elegido para llevar a cabo la imitación. A pesar de su ausencia, la *mímesis* operaría como criterio último al cual refiere el decir (*légein*) de la historia y la poesía. Lo universal a lo que refiere el poeta no es algo que pueda imitarse de una acción particular, sino algo que se configura en el *mýthos* a partir de la síntesis de las acciones, en otras palabras, “lo que ‘se dice’ son bloques que encajan para constituir un conjunto; lo que ‘se imita’ es el conjunto, y en este caso, el conjunto es más que la suma de sus partes” (Else 1957: 307).

La segunda lectura, en cambio, enfatiza la ausencia de una referencia explícita y, a partir de ella, señala el límite que los acontecimientos históricos, y por tanto la historia, le imponen a la *mímesis*. Según Halliwell (2002: 164-167), Aristóteles describe las características de la actividad mimética apelando a sus diferencias con otras prácticas. Si bien en el pasaje de 1451b no aparece el vocablo *mímesis*, estaría presupuesto al trazar la distinción entre poeta e historiador a través de la dicotomía particulares-universales. Desde esta perspectiva, estaría distinguiendo la *mímesis*, como ficción, de la historia, como disciplina científica, con métodos y procedimientos propios que exceden las pretensiones de la *mímesis*. Aunque no se confronte explícitamente a la creación mimética con la producción científica, o con el proceder metodológico de la historia, la ausencia de la *mímesis* en este contexto presupone dicha distinción y enfatiza el carácter ficcional de la *mímesis*, manifiesto en la construcción de un mundo imaginario

paralelo. Imaginario, en cuanto suspende las normas de la verdad literal, y paralelo, porque exige que su coherencia y causalidad internas se deriven y se basen en la experiencia real. Los universales, en este contexto, marcan el límite de la *mímesis* al separarla del discurso histórico, y a la vez, la mantienen conectada con los modos de dar sentido al mundo humano (véase Halliwell 2002: 167).

A mi entender, la clave para una comprensión adecuada del pasaje en cuestión, reside en la dilucidación del concepto aristotélico de *universal* (*tò kathólou*) en el contexto de la *Poética*. Lo universal, afirma allí, es determinar “a qué tipo de hombres les ocurre decir (*légein*) o hacer (*práttein*) tales o cuales cosas verosímiles (*katà tò eikòs*) o necesariamente (*tò anagkaíon*)” (1451b 8-9). Mientras que la historia se guía por un criterio cronológico y se detiene en el relato puntual, concreto de lo dicho o hecho por un personaje singular en un determinado momento, la poesía, en cambio, construye los *mýthoi* en torno a lo que *podría o debería decir o hacer* un personaje con determinadas cualidades en una situación que se plantea de acuerdo a lo verosímil o lo necesario.<sup>23</sup> El poeta se sitúa en posición próxima al filósofo, en la medida en que debe ser capaz de construir una trama que, aunque retome acontecimientos concretos de la historia de una determinada sociedad, los libere de las contingencias y los estructure siguiendo leyes que le otorgan un grado mayor de inteligibilidad. En otras palabras, la tragedia se manifiesta como un *mímema* que no solo versa sobre lo particular de las acciones que toma por

<sup>23</sup> Agradezco a los árbitros del *Boletín de Estética* los comentarios sobre la importancia ética que revisten los “tipos” de personajes y la generalización de las acciones a lo que ocurre “la mayoría de las veces”. Para no excederme en la argumentación, remito a Castillo Merlo 2015.

objeto, sino que en el mismo proceso de su construcción, en la síntesis que forma su estructura, eleva su cualidad a la jerarquía de universal.<sup>24</sup>

Este vínculo universal-particular también está presente en otras obras del *corpus* en las que Aristóteles se refiere al arte y a su función. Así, en *Metafísica* (I 1, 980b 27-981 a 24), describe cómo llegan a los hombres la ciencia y el arte a partir del momento en el que “de muchas observaciones experimentales (*ek pollôn tês empeirías*) surge [como resultado de un proceso intelectual] la noción universal (*kathólou*) sobre los casos semejantes (*perì tôn homoíon hypólepsis*)” (I 1, 981a 5-7). La diferencia entre el arte y la experiencia radica en que el arte ofrece un acceso a cierta clase de conocimiento teórico que eleva su propio carácter: el conoci-

<sup>24</sup> En *Poét.* 1455a 34- b 2, Aristóteles afirma que “los argumentos (*lógos*), tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos en general (*ekthíthestai kathólou*), y solo después introducir los episodios y desarrollar [el argumento].” Sobre si corresponde o no ubicar a este pasaje en la línea de 1451b mucho se ha discutido (Heath 1991: 390 y Halliwell 2002: 194-195, entre otros). A pesar de ello, considero que el pasaje en cuestión refuerza la relación que Aristóteles plantea entre la elaboración del *mýthos*, que en este caso deviene sinónimo de ‘argumento’, y la universalidad que resulta de la obra. En este sentido, puede también leerse la distinción que se plantea en 1451b 11-23 en relación con el uso de los nombres propios en la comedia y en la tragedia. Mientras que en la primera, los poetas componen la fábula y luego “asignan a cada personaje un nombre cualquiera (*tà tykhónta onómata*)”, en la tragedia, Aristóteles plantea la necesidad de un equilibrio entre el carácter particular y universal de los personajes: aunque puedan “atenerse a nombres que han existido (*onomáton antékontai*)”, su carácter universal permite que sean “solo uno o dos los nombres conocidos, y los demás ficticios; y en algunos ninguno (*en eníais mèn hèn è dúo tôn gnorímon estín onomáton, tà de álla pepoiména, en eníais de outhén*)”. Como advierte Suñol, “a causa de su carácter universal es en cierta forma irrelevante cuál sea el nombre propio que les otorgue” (2012: 107, n. 169).

miento de las causas (*tèn aitían*).<sup>25</sup> Sin embargo, aun cuando el arte sea más propio del saber (*tó eidénaí*) y del entender (*tò epaíein*) (pues está referido a lo universal) depende, en la vida práctica, del conocimiento que provee la experiencia y, en el mismo sentido, la historia. El conocimiento de las cosas singulares, de lo que dijo o hizo Alcibíades, es aquel que permite comprender el ámbito de la acción y la generación, es decir, el ámbito de lo propiamente humano. Desde esta perspectiva, el artista mimético debe ser capaz de comprender la particularidad de lo que allí ocurre; debe poder acceder, a partir de las acciones concretas de los hombres, a un conocimiento esquemático y no con precisión (*lógos týpo kai ouk akribôs*) que, en última instancia, no es más que otra forma de expresar la universalidad a la que se puede aspirar en el ámbito de lo contingente.<sup>26</sup>

Pese a que estas referencias al *corpus* ofrecen un marco desde el cual interpretar la relación universal-particular planteada en *Poética*, determinar cuáles son las implicancias de dicha relación o en qué radica la universalidad *poética* que se predica en el pa-

<sup>25</sup> Del mismo modo que en *Metafísica* afirma que al arte le corresponde reconocer qué acciones son provechosas (*synéneghke*) para determinado grupo de individuos (*toióisde*), pertenecientes a la misma clase, en *Ret.* I 2, 1356a 30-34, Aristóteles subraya que “ningún arte se ocupa (*skopeí*) de lo singular (*tò kath'hékaston*) –la medicina, por ejemplo, no considera qué es saludable para Sócrates o Calias, sino qué lo es para tal (*toióde*) o tales clases de hombres (*toióisde*) (pues esto es lo propio del arte, mientras que lo singular es ilimitado y no objeto de ciencia (*tò de kath'hékaston*))”.

<sup>26</sup> La cuestión de la exactitud a la que puede aspirarse en el ámbito humano constituye, según Osvaldo Guariglia (1997: 54-65), un punto de discusión entre Aristóteles y Platón. Mientras que en la filosofía platónica el criterio de exactitud se asocia indisolublemente al de verdad, en Aristóteles se cuestiona que dicho criterio pueda aplicarse de igual modo a todos los ámbitos de conocimiento y que, además, sea el único criterio con el cual evaluar la pertinencia del conocimiento adquirido. Sobre el “principio de exactitud variable”.

saje de 1451b, no es algo simple o desprovisto de complejidad. De hecho, es una cuestión que ha sido ampliamente debatida, desde posiciones e interpretaciones antagónicas.<sup>27</sup> Sin escapar a las dificultades que conlleva esclarecer qué podría entenderse por dicha referencia, creo que es posible esbozar, al menos, una interpretación sobre su alcance en el contexto de la *Poética* y sobre cuál podría ser su injerencia sobre el arte en general. Aceptando la sugerencia de Halliwell (1998: 79 y 2001: 94-95), el contenido del capítulo IX puede ser considerado desde la experiencia cognitiva de la *mímesis*, y de ese modo, articular conceptualmente el *érgon* del poeta a partir del vínculo que establece con los universales.

Visto así, en el *mîmema* confluirán la particularidad de la obra y la universalidad a la que se accede a través de su estructura. Por un lado, la tragedia es una obra de arte particular, concreta, singular, fruto de lo contingente de los materiales a partir de los cuales el artista lleva a cabo su tarea. Pero, por otro, su estructura inteligible, que recupera lo más paradigmático de las acciones, que permite sintetizarlas y darles sentido en una unidad orgánica y lógica, lo reviste de un carácter universal. Estas consideraciones dejan expuesto el principio formal de la diferenciación entre poesía e historia y dan lugar a un juego entre particular-universal que se refleja en la misma composición de las tragedias, en particular, y de las obras de arte, en general.

Denominaré a este juego “dialéctica de la *mímesis*”, desde una perspectiva que intenta resaltar el valor gnoseológico que reviste

---

<sup>27</sup> Desde considerarlo “verdades universales” hasta su negación, un amplio espectro de posiciones ha generado la interpretación de los universales poéticos. Remito a la sucinta presentación que realiza Suñol en 2012: 103-105.

la relación universal-particular, en cuanto origen de una especie singular de conocimiento. Utilizo el término ‘dialéctica’ en el sentido en que Aristóteles lo define en *Tópicos y Sobre las Refutaciones Sofísticas*, esto es, como un método de interrogación y crítica.<sup>28</sup> La dialéctica es un razonamiento y un discurso que tiene por finalidad “razonar (*syllogízesthai*) sobre todo problema que se nos proponga, a partir de las cosas plausibles (*ex endóxon*), y gracias al cual, si nosotros mismos sostenemos un enunciado, no digamos nada que le sea contrario” (*Top.* I 1, 100a 18-21). Una de las razones por las que Aristóteles considera que la dialéctica es un método útil es porque permite alcanzar las cuestiones primordiales de cada conocimiento (*Top.* I 2, 101a 36-37) y el que observa las cosas comunes (*tà koinà*) en conformidad con el objeto es dialéctico (*SE* 11, 171b 6-7). Aristóteles divide los argumentos dialécticos en comprobación y razonamiento. La comprobación es el camino desde las cosas singulares hasta lo universal, es un argumento más convincente y claro, accesible a la sensación y común a la mayoría, mientras que el razonamiento es más fuerte y efectivo frente a los contradictores (véase *Top.* I 11, 105a 13-18). Teniendo en cuenta estas consideraciones, la predicación de este tipo de argumentación *dialéctica* a la *mímesis*, permite repensar la articulación que se da en la *mímesis* entre universales y particulares, en el sentido de razonar críticamente tanto lo que de particular como de universal pueda haber en la acción humana objeto de la *mímesis*. De manera análoga, tanto la *mímesis* como la *dialéctica* parten de las cosas plausibles (*éndoxa*) de acuerdo a la verosimilitud y la necesidad. En tal sentido, este tipo de argumentación es lo que permitirá que el espectador logre alcan-

---

<sup>28</sup> Sobre la posibilidad o no de utilizar la dialéctica como método de análisis y evaluación de argumentos y las discusiones sobre su aplicación, véase Rossi 2006.

zar el tipo de verdad que es posible adquirir de la contemplación de las obras de arte.

Considero que para dar cuenta del modo en que opera dicho juego dialéctico es preciso recurrir a otro complejo pasaje de *Poética*, en el cual se determinan las causas naturales de la poesía. La primera de dichas causas remite directamente a la *mímesis* y contribuye a determinar su función, como habilidad natural presente en el hombre desde la temprana infancia. En tal sentido, Aristóteles afirma:

El imitar (*tó mimeísthai*), en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación (*mimetikótatón*) y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen (*tàs eikónas*) ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa (*áition*) de esto que aprender (*manthánein*) agrada muchísimo no solo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutaban viendo las imágenes (*tàs eikónas*), pues sucede que, al contemplarlas (*theorountas*), aprenden y deducen (*manthánein kai syllogízesthai*) qué es cada cosa (*ti hékaston*), por ejemplo, que este es aquel (*hoûtos ekeînos*). (1448b 5-17)

En este contexto, la *mímesis* es concebida, en primer lugar, como una parte integral de la naturaleza humana, ya que se trata de una disposición o habilidad que acompaña al hombre desde su

nacimiento<sup>29</sup>; en segundo lugar, se la reconoce como una vía de acceso al conocimiento, pues gracias a ella los hombres obtienen sus primeros aprendizajes; y, finalmente, se admite a la *mímesis* como una fuente de placer, en la medida en que permite el deleite (*khaíro*) a través de las imágenes o de aquello que es “puesto ante los ojos”.<sup>30</sup> Aristóteles reconoce que el hombre posee una inclinación natural por la imitación que lo diferencia del resto de los animales, aun cuando estos puedan tener comportamientos miméticos (*HA VIII 12, 597b 24-30; IX 7, 612b 17-35*). La diferencia no solo se basa en una cuestión de grados, en el hecho de que el hombre sea el más imitativo de todos los seres (*mimetikótatón*), sino en las consecuencias cognitivas que la *mímesis* tiene para el hombre.

Aristóteles afirma que el placer mimético tiene su origen en aprender y deducir (*manthánein kai syllogízesthai*), en el reconocimiento de lo que cada quien es, como un “éste es aquel” (*hoûtos ekeînos*) (1448b 17). En el caso de la tragedia, la obra sirve de ocasión para exponer lo que le sucede a tales o cuales personajes y a los potenciales espectadores les compete el trabajo de identi-

<sup>29</sup> En *EN VI 4, 1140a 20-21*, Aristóteles define al arte como un modo de ser productivo (*héxis poietiké*) acompañado de razón verdadera (*metà lógou alethoûs*). Desde esta perspectiva, la caracterización de la *mímesis* como una habilidad connatural parece reforzar la idea expresada en la *Ética* y en *Metafísica v 20, 1022b 4-14*, donde define al hábito (*héxis*) como “cierto acto (*enérgeiá*) de lo que tiene y de lo que es tenido (*ékhontos kai ekhoménou*)”, es decir, como una posesión. Más adelante define tener (*ékhein*) como “llevar según la propia naturaleza” (*katà tèn autoû phýsin*) (*Met. v 23, 1023a 8-9*). Para un análisis detallado del arte como *héxis* en Aristóteles, véase Aspe Armella 1993: 143-201.

<sup>30</sup> Afirmaciones similares del estagirita se encuentran en *Metafísica I 1, 980a 21* donde afirma que “todos los hombres desean (*orégontai*) por naturaleza saber (*toû eidénaí*)” y en *Retórica III 10, 1410b 10-11*, “un fácil aprendizaje (*manthánein*) es, por naturaleza, placentero (*hedý*) a todos”.

ficación y reconocimiento que les permita afirmar que “este es aquel”,<sup>31</sup> al despojar a la representación mimética de las particularidades y contingencias. Como advierte Martha Nussbaum (1995: 478-479), la historia limita dicho proceso porque “a menudo, los hechos referidos por la historia son tan idiosincráticos que impiden toda identificación. [...]. En cambio, el héroe trágico no es idiosincrático”. De esta manera, la representación del personaje trágico supone cierta generalización que no constriñe el proceso de deducción que Aristóteles plantea, sino que, por el contrario, amplía el espectro de casos posibles que puedan ser reconocidos en su figura.

Sin embargo, no deja de resultar llamativo que el estagirita proponga que el placer que esta operación de identificación puede suscitar, se derive de haber visto previamente un ‘original’. Desde la corriente fenomenológica esta referencialidad, que marca cierta dependencia con lo real, no anula ni cercena el proceso de reconocimiento e identificación, puesto que lo real nunca es un

---

<sup>31</sup> En un sentido similar, en *Retórica* I 11, 1371b 8-10, Aristóteles afirma que no es el objeto de la imitación lo que provoca placer, “sino que hay más bien un razonamiento (*sylogismòs*) sobre que esto es aquello (*toûto ekeîno*), de suerte que termina por aprenderse (*manthánein*) algo”. Basándose en la modificación del género de los pronombres demostrativos, Halliwell (2001: 90) subraya el carácter subjetivo que la expresión *hoûto ekeîno* tiene en el contexto de *Poética*. Mientras en dicha obra Aristóteles utiliza la expresión para referirse a individuos, actuales o imaginarios, en *Retórica* el uso del neutro daría cuenta de una ampliación de los “éstos” particulares que pueden ser objeto de identificación. En relación con las implicancias de ambas construcciones lexicales, Valeriano Bozal (1987: 93) señala que en el “este es aquel” y en el “esto es aquello”, “la semejanza se produce en el ser, no en el aparecer”. Esa semejanza no solo es ontológica sino principalmente lingüística, pues solo puede ser construida con el lenguaje y en el medio del lenguaje, de modo que “la ficción mimética no solo nos enseña a ver la realidad, su ‘verdadero sentido’, también ayuda a comprender ‘el verdadero sentido’ del lenguaje mismo”.

prototipo de lo irreal y, en tal sentido, la obra comporta un carácter novedoso ya que “no repite ningún saber, sino que lo inaugura” (Martineau 1976: 452). En tal sentido, los verbos *manthánein* y *sylogízesthai* darían cuenta de un proceso activo que permite pasar, en el caso del aprendizaje, de la percepción (*hórisis*) a la contemplación (*theoría*), de la *morphé* a un *eîdos* y, en el caso del razonamiento, de la multiplicidad de percepciones a la unidad del universal a través de un movimiento de recolección (*sylogé*) de *morphái*. Así, la imagen (*eikón*) se presenta cumpliendo una doble función: una singular, dada por su carácter individual y por su capacidad de convertirse en objeto de contemplación, y otra universal, ligada a la posibilidad de generar aprendizaje y placer, gracias al reconocimiento.

La *dialéctica de la mimesis* encuentra fundamento en este contexto al definir un proceso de deducción, en cuanto lo singular, las percepciones sensibles, permiten el acceso al conocimiento de lo universal, único objeto posible de la ciencia. En *Acerca del alma*, el estagirita establece este mismo juego dialéctico, pero recurre a las funciones del alma para explicarlo. En tal sentido, afirma que los objetos inteligibles se encuentran en las formas sensibles y que la imagen es condición de posibilidad para que tenga lugar el proceso cognoscitivo

[p]uesto que, al parecer no hay ninguna cosa separable (*kekhorisménon*) al margen de las magnitudes sensibles, los objetos inteligibles se dan en las formas sensibles (*en toîs eîdesi toîs aisthetoîs*), tanto los llamados objetos abstractos como todos los estados y afecciones de los objetos sensibles. También es por eso que no se podría aprender (*máthoi*) ni comprender (*xyneíe*) nada si no se tiene percepción sensible, y cuando [uno] teoriza, es necesario que a la vez teorice una imagen (*anágke háma phántasma ti*

*theoreîn*). [...]. Los conceptos no son imágenes, pero no se dan sin imágenes (*DA III 8, 432a 2-14*).

Ahora bien, la pregunta que surge es cómo es posible dar el salto de lo sensible y particular a lo universal, cuestión ampliamente debatida y que no resulta del todo clara en las formulaciones de Aristóteles, aunque el mismo estagirita brinda algunas pistas para resolver el asunto.<sup>32</sup> Para Aristóteles, “todos los universales (*kathólou*) se dan por necesidad (*ex anágkes hypárkhei*) en las cosas (*toîs prágmasin*)” (*APo. I 4, 73b 27-28*). En ese sentido, la razón por la que dichos universales se encuentran en las cosas es porque son una totalidad (*hólou*) que “abarca una multiplicidad de cosas como sus partes (*mérei*)” (*Fis. I 1, 184a 25-26*). La manera en que se puede acceder a dichos universales es descrita de manera análoga al surgimiento del arte (*Met. I 1, 981a 5-7*), en el sentido de que ambos requieren de la experiencia sensible, pues “al sobrevenir muchas <sensaciones> de ese tipo, surge ya una distinción (*diaphorá*), de modo que en algunos surge un concepto (*lógon*) a partir de la persistencia (*monês*) de tales cosas, y en otros, no” (*APo. II 19, 100a 1-9*). Así, de las percepciones sensibles surgen la memoria y de la repetición de los actos de la memoria se desarrolla la experiencia, entendida como un universal estabilizado en el alma, que da origen al arte y a la ciencia.<sup>33</sup> Tan-

<sup>32</sup> Agradezco a los árbitros del *Boletín de Estética* los comentarios sobre la relación entre dialéctica y proceso de inducción en Aristóteles. Lamentablemente, tratar de desentrañar dicha relación excede ampliamente los objetivos y límites de este trabajo. Sobre esta cuestión puede verse Anagnostopoulos 2009: 101-122 y Groarke 2009: 156-225).

<sup>33</sup> “De la experiencia (*empeirías*) o del universal todo que se ha remansado en el alma (*toû kathólou*) [...], <surge el> principio del arte y de la ciencia, a saber: si se trata de la realización (*perì génesin*), <principio> del arte, si de lo que es (*tò ón*), <principio> de la ciencia”. En este contexto, vale subrayar la importancia que tiene la estabilidad como condición necesaria para que algo sea susceptible

to las percepciones sensibles como los universales son, en cierto sentido, imágenes de la realidad y las relaciones entre ambos se reflejan en el lenguaje y en el arte.

### CONSIDERACIONES FINALES

A partir de lo anterior, y aceptando las premisas que afirman que “el arte es el conocimiento (*gnôsis*) de las cosas universales (*tôn kathólou*)” (*Met. I 1, 981a 16*) y que aquel que es capaz de conocer lo universal “sabe más/mejor (*beltíon*) en cuanto a que se da, que el que sabe lo particular (*APo. I 24, 85b 14-15*)”, se entienden las razones que motivan al estagirita a introducir el carácter universal que debe predicarse de las acciones y los dichos de los personajes de las obras poéticas en la distinción entre el poeta y el historiador. En la tragedia, tiene lugar una *dialéctica de la mimesis* a partir de la observación de las acciones de los personajes. Al afirmar que la *mimesis* resulta relevante, en la medida que permite el reconocimiento a través de la inferencia “*éste es aquel*” (*hoûtos ekeînos*), Aristóteles le otorga al espectador, receptor de la obra, un papel sumamente importante, en cuanto es quien debe realizar el camino inverso, el proceso de “decodificación” y comprensión del trabajo de producción del artista. Es aquí donde se pone en evidencia el valor cognitivo y filosófico de la obra de arte. Los artistas representan acciones particulares pero no del mismo modo que lo hace el historiador al hablar de Alcibíades, sino que lo hacen a partir de ciertos personajes, acciones y situaciones que se vinculan en un relato siguiendo las leyes de la ve-

de conocimiento, pues el pensamiento alcanza el conocimiento y la comprensión cuando es capaz de detenerse en algún aspecto universal del objeto presente en los particulares (*epístatai pos tà kathólou tò en mérei*) y capaz de describir su estructura conceptual. Véase *Física VII 3, 247b 1-10* y *Acerca del alma II 5, 417b 22-24*.

rosimilitud y la necesidad, y que logran, a través de su generalización, alcanzar un universal.

Establecer una *dialéctica de la mimesis* en este contexto significa, a mi juicio, un aumento de la racionalidad ficcional que permite dar cuenta de a) la individualidad del arte, producto de los materiales concretos que la componen (esto es, las acciones humanas), b) su universalidad, como la posibilidad de acceder a conocimientos generales (sobre lo que podría hacer o decir determinada clase de hombres) y c) la posibilidad de retornar a lo individual, como resultado en la percepción sensible de una obra de arte (que exige del espectador la puesta en práctica de un proceso activo de inferencias). Ello permite afirmar una rehabilitación *mimética* a partir de la tarea del poeta, como consecuencia del proceso intelectual que exige no solo la elaboración del *mýthos* sino también su contemplación.

Aristóteles logra despojar a la *mimesis* del manto de sospechas que Platón arrojó sobre ella al separarla y oponerla a la verdad filosófica. Desde esta nueva perspectiva, la vara que mide a la *mimesis* es otra; la *alétheia* deja de ser un referente externo al cual adecuarse para comenzar a ser el resultado de un trabajo mimético. La universalidad poética es la clave para entender de qué manera la *mimesis* se vuelve *otra forma* de decir la verdad. Siguiendo al propio Aristóteles, si el “ser” y el “es” significan que algo es verdadero (*aléthes*, *Met.* v 7, 1017a 31), reconocer que “éste *es* aquel” implica otra forma de significar y decir al ser, ya no como una verdad fáctica, sino como una particular forma de verdad *poética* que logra enseñar, a quienes estén dispuestos a dejarse persuadir y jugar su juego dialéctico, cuáles pueden ser las consecuencias de la *práxis* humana de acuerdo a lo que ocurre “la mayoría de las veces”.

## REFERENCIAS

- ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.) (2009), *A Companion to Aristotle* (West Sussex: Wiley-Blackwell).
- ANDERSEN, Øivind y HAARBERG, Jon (eds.). (2001), *Making sense of Aristotle. Essays in Poetics* (Londres: Duckworth).
- ARENDRT, Hannah (1996), *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, traducción de Ana Luisa Poljak Zorzut (Barcelona: Ediciones Península).
- ARISTÓTELES (1946), *Poética*, versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca (México: UNAM).
- \_\_\_ (1968), *Poetics*, introduction, commentary and appendixes by Donald William Lucas (Oxford: Clarendon Press).
- \_\_\_ (1970), *Metafísica, Vol. I y II*, edición trilingüe de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos).
- \_\_\_ (1982), *Tratados de Lógica (Órganon) I: Categorías, Tópicos, Sobre las refutaciones sofistas*, introducciones, traducciones y notas de Miguel Candel Sanmartín (Madrid: Gredos).
- \_\_\_ (1985), *Poética*, edición trilingüe a cargo de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos).
- \_\_\_ (1987), *The Poetics of Aristotle*, translation and commentary by Stephen Halliwell (Londres: Duckworth).
- \_\_\_ (1989), *Política*, edición bilingüe y traducción por Julián Marías y María Araujo (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales).
- \_\_\_ (1992), *Investigación sobre los animales*, introducción de Carlos García Gual, traducción y notas de Julio Pallí Bonet (Madrid: Gredos).
- \_\_\_ (1993), *Física I-II*, traducción, introducción y comentario de Marcelo Boeri, (Buenos Aires: Biblos).
- \_\_\_ (1994a), *Reproducción de los animales*, introducción, traducción y notas de Ester Sánchez (Madrid: Gredos).
- \_\_\_ (1994b), *Retórica*, introducción, traducción y notas de Quintín Racionero (Madrid: Gredos).

- \_\_\_ (1995), *Tratados de Lógica (Órganon) II: Sobre la interpretación, Analíticos Primeros, Analíticos Segundos*, introducciones, traducciones y notas de Miguel Candel Sanmartín (Madrid: Gredos).
- \_\_\_ (1996), *Acerca del cielo. Meteorológicos*, introducción, traducción y notas de Miguel Candel Sanmartín (Madrid: Gredos)
- \_\_\_ (2000), *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, introducción de Emilio Lledó Iñigo, traducción y notas de Julio Pallí Bonet, (Madrid: Gredos).
- \_\_\_ (2002), *Poética*, prólogo, traducción y notas de Antonio López Eire, (Madrid: Istmo).
- \_\_\_ (2004), *Poética*, traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott, (Buenos Aires: Colihue).
- \_\_\_ (2005), *Fragments*, introducción, traducción y notas de Álvaro Vallejo Campos (Madrid: Gredos).
- \_\_\_ (2010), *Acerca del alma-De Anima-*, traducción, notas, prólogo e introducción Marcelo Boeri (Buenos Aires: Colihue).
- ASPE ARMELLA, Virginia (1993), *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles* (México: Fondo de Cultura Económica).
- BALDRY, Harold Caparne (1957), "The interpretation of 'Poetics' ch. IX" *Phronesis*, 2, 1, 41-45.
- BARBERO, Santiago (2004), *La noción de mimesis en Aristóteles* (Córdoba: Ediciones del Copista).
- BENVENISTE, Émile (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* (París: Les Éditions de Minuit).
- BOZAL, Valeriano (1987), *Mimesis: las imágenes y las cosas* (Madrid: Visor-La balsa de Medusa).
- CASTILLO MERLO, Mariana (2015), "Acerca de la relación *mimesis-mûthos* en la *Poética* de Aristóteles: en torno a los criterios de necesidad y verosimilitud", *Tópicos. Revista de Filosofía*, 48: 201-224. Disponible en <http://topicosojs.up.edu.mx/ojs/index.php/topicos/article/view/728>
- CHANTRAINE, Pierre (1977), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* (París: Les Editions Klincksieck).
- CONNOR, W. Robert (1990), "Historiografía en el siglo IV y en el período helenístico", en Easterling y Knox (1990: 498-512).
- DE STE. CROIX, Geoffrey Ernest Maurice (1992), "Aristotle on History and Poetry", en Rorty (1992: 23-31).
- EASTERLING, Patricia Elizabeth y KNOX, Bernard MacGregor Walter (eds.), (1990), *Historia de la Literatura Clásica I. Literatura Griega* (Madrid: Gredos).
- ELSE, Gerald (1957), *Aristotle's Poetics: The Argument* (Leiden: E. J. Brill & The State University of Iowa).
- FINLEY, Moses (1984), *Uso y abuso de la historia*, traducción de Antonio Pérez-Ramos (Barcelona: Crítica).
- GALLEGO, Julián (2003), *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política* (Buenos Aires: Miño y Dávila).
- GOSSMAN, Lionel (1990), *Between History and Literature* (Cambridge: Harvard University Press).
- GRAY, Vivienne (1987), "Mimesis in Greek Historical Theory", *The American Journal of Philology*, 108, 3: 467-486.
- GROARKE, Louis (2009), *An Aristotelian Account of Induction: Creating Something from Nothing* (Quebec: McGill-Queen's University Press).
- GUARIGLIA, Osvaldo (1997), *La ética en Aristóteles o la moral de la virtud* (Buenos Aires: Eudeba).
- HALLIWELL, Stephen (1990), "Aristotelian Mimesis Reevaluated", *Journal of the History of Philosophy*, 28, 4: 487-510.
- \_\_\_ (1998), *Aristotle's Poetics* (Chicago: University of Chicago Press).
- \_\_\_ (2001), "Aristotelian mimesis and human understanding", en Andersen y Haarberg (2001: 87-107).
- \_\_\_ (2002), *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton: Princeton University Press).
- HARTOG, François (2003), *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro*, traducción de Daniel Zadunaisky, revisión del griego de César Guelerman (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).

- HEATH, Malcolm (1991), "The Universality of Poetry in Aristotle's *Poetics*", *Classical Quarterly*, 41 (2): 389-402.
- HERÓDOTO (1992), *Historia*, traducción y notas de Carlos Schrader, introducción de Francisco Adrados (Madrid: Gredos).
- HOMERO (1991), *Iliada*, traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes (Madrid: Gredos).
- IMMERWAHR, Henry Rudolph (1990), "Elementos comunes de la historiografía del siglo V", en Easterling y Knox (1990: 497-498).
- KANNICHT, Richard (1976), "Handlung als Grundbegriff der Aristotelischen Theorie des Dramas", *Poetica*, 8: 326-336.
- LATTE, Kurt et. al. (1958), *Entretiens sur l'Antiquité classique IV: Histoire et historiens dans l'Antiquité* (Ginebra: Fondation Hardt).
- LLEDÓ, Emilio (1996), *Lenguaje e Historia* (Madrid: Taurus).
- LOUIS, Pierre (1955), "Le mot 'istoria' chez Aristote", *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 3 (29), 81: 39-44.
- MARTINEAU, Emmanuel (1976), "Mimèsis dans la 'Poétique' : pour une solution phénoménologique (à propos d'un livre récent)", *Revue Métaphysique et Morale*, 81, 4: 438-466.
- MARTÍNEZ Marzoa, Felipe (2006), *El decir griego* (Madrid: Visor-La balsa de Medusa).
- MOMIGLIANO, Arnaldo (1984), *La historiografía griega*, traducción de José Martínez Gázquez (Barcelona: Crítica).
- NUSSBAUM, Martha (1995), *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, traducción de Antonio Ballesteros Jaraiz (Madrid: Visor-La balsa de Medusa).
- PARTNER, Nancy (2013), "The Fundamental Things Apply: Aristotle's Narrative Theory and The Classical Origins of Postmodern History", en Partner y Foot (2013: 495-507).
- PARTNER, Nancy y FOOT, Sarah (2013), *The Sage Handbook of Historical Theory* (Londres: Sage Publications Limited).
- PLATÓN (1987), *Diálogos II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, traducciones, introducciones y notas por Julio Calonge Ruiz, Eduardo Acosta Méndez, Francisco J. Olivieri y José Luis Calvo (Madrid: Gredos).
- \_\_\_ (1988a), *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, traducciones, introducciones y notas por Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Iñigo (Madrid: Gredos).
- \_\_\_ (1988b), *Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, traducciones, introducciones y notas por María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero (Madrid: Gredos).
- PUCCI, Pietro (1977), *Hesiod and the Language of Poetry* (Baltimore: John Hopkins University Press).
- RAAFLAUB, Kurt A., OBER, Josiah y WALLACE, Robert (2007), *Origins of Democracy in Ancient Greece*, (Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press).
- RANCIÈRE, Jacques (2019), *Los bordes de la ficción*, traducción de Mónica Herrero (Buenos Aires: Edhasa).
- REY PUENTE, Fernando (2001), *Os sentidos do tempo em Aristóteles* (San Pablo: Edições Loyola).
- RICŒUR, Paul (1995), *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, traducción de Agustín Neira (México: Siglo XXI).
- RORTY, Amélie (1992), *Essays on Aristotle's Poetics* (Princeton: Princeton University Press).
- ROSSI, Gabriela (2006), "Desanudando argumentos. Las aplicaciones filosóficas de la dialéctica según las «Refutaciones sofísticas»", *Méthexis* 19 (2006): 79-109. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/43738768>.
- SUÑOL, Viviana (2012), *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles* (La Plata, EDULP).
- TRUEBA ATIENZA, Carmen (2004), *Ética y tragedia en Aristóteles* (México: UAM-Anthropos).
- TUCÍDIDES (1988), *Historia de la Guerra del Peloponeso*, edición y traducción de Francisco Romero Cruz (Madrid: Cátedra).

- VIDAL NAQUET, Pierre (2004), *El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Antigua Grecia*, traducción de Mar Llinares García (Madrid: Abada).
- VON FRITZ, Kurt (1958), "Die Bedeutung des Aristoteles für die Geschichtsschreibung", en Latte *et. al.* (1958: 83-145).
- WALBANK, Frank William (1960), "History and Tragedy", *Historia*, ix: 216: 234.
- WALLACE, Robert (2007), "Revolutions and a New Order in Solonian Athens and Archaic Greece", en Raaflaub, Ober y Wallace (2007: 49-82).
- WHITE, Hayden (2003), *El texto histórico como artefacto literario*, traducción de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino (Barcelona: Paidós).