



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE POSGRADO

Mímesis trágica, entre el lenguaje y lo político.
Claves para combatir la fragilidad de la acción

Mariana Carolina Castillo Merlo

Tesis para optar por el grado de Doctora en Filosofía

Directora: Dra. María Inés Mudrovcic (UNCo-CONICET)

Co-Director: Dr. Francisco S. Naishtat (UBA-UNLP-CONICET)

La Plata, 14 de noviembre de 2013

Índice

| | |
|-------------------------------|----|
| Resumen y palabras clave..... | 4 |
| Agradecimientos..... | 5 |
| Introducción..... | 7 |
| Nota preliminar..... | 13 |

Primera Parte

Sección 1: El teatro como espejo de la ciudad

Capítulo 1- Tras el hilo de Ariadna

| | |
|--|----|
| §1.1. Sobre el origen de la tragedia: una genealogía a partir de la <i>Poética</i> | 18 |
| §1.2. Acerca de la determinación formal de la tragedia..... | 22 |
| §1.3. La herencia épica de la tragedia..... | 25 |

Capítulo 2- *Pólis* y teatro: ida y vuelta y viceversa

| | |
|--|----|
| §2.1. Características histórico-políticas del espectáculo trágico..... | 31 |
| §2.2. La <i>pólis</i> frente a la tragedia: el efecto político..... | 36 |
| §2.3. El ciudadano frente al espectáculo: el efecto trágico..... | 41 |

Sección 2: Sobre el sentido de la *mímesis*: herencias y reformulaciones

Capítulo 3- Canto a la diferencia que hay de lo cierto a lo falso

| | |
|--|----|
| §3.1. El arte en la <i>pólis</i> : la antigua querrela filosofía-poesía..... | 49 |
| §3.2. La epifanía sofística, el problema del <i>lógos</i> y la <i>alétheia</i> | 53 |

Capítulo 4- A través del espejo y lo que Platón encontró allí

| | |
|---|----|
| §4.1. De apologías y rechazos en torno a la <i>mímesis</i> | 62 |
| §4.2. <i>Mímesis</i> y <i>paideía</i> : una relación difícil en Platón..... | 69 |

Segunda Parte

Una relectura de la *mimesis* a la luz del *corpus* aristotélico

Capítulo 5- La *mimesis* frente al conocimiento: la *theoría*

| | |
|--|-----|
| §5.1. <i>Mimesis</i> y <i>mûthos</i> : la lógica interna de necesidad y verosimilitud.... | 83 |
| §5.2. <i>Mimesis</i> y <i>alétheia</i> : la relación entre particulares y universales..... | 97 |
| §5.3. <i>Mimesis</i> y <i>máthesis</i> : la función de la poesía..... | 111 |

Capítulo 6- La *mimesis* frente al conocimiento: la *práxis*

| | |
|---|-----|
| §6.1. <i>Mimesis</i> y <i>lógos</i> : en torno a la politicidad del hombre..... | 129 |
| §6.2. <i>Mimesis</i> y <i>boulé</i> : el aprendizaje poético y la deliberación..... | 144 |
| §6.3 <i>Mimesis</i> y <i>phrónesis</i> : la función política de las emociones..... | 158 |

Consideraciones finales

| | |
|---|-----|
| Actualidad de la <i>mimesis</i> : Aproximaciones desde H. Arendt y P. Ricoeur | 172 |
|---|-----|

| | |
|---------------------------|-----|
| Bibliografía | 178 |
|---------------------------|-----|

Resumen:

Mi investigación se orienta a mostrar de qué manera la noción de *mimesis* trágica de Aristóteles podría enmarcarse en una lectura que despliegue su dimensión ética y política, atendiendo a su estrecha relación con la *praxis* y el *lógos*, más allá de los “silencios” de la *Poética* al respecto. En tal sentido, afirmo que esta obra, dedicada a la *mimesis* trágica, no sólo es un tratado sobre la poética, en términos técnicos, sino también una “puerta abierta” hacia una problemática ético-política más amplia, derivada de la propia situación histórica en la que se ubica el estagirita y signada por una crisis particular del hombre y lo político. Mi interpretación es que el énfasis aristotélico por la generación de “buenas tragedias”, y el tono normativo que, en general, tienen sus consideraciones sobre la poética, podrían ser leídos como la búsqueda de una vía de resolución de dicha crisis. Así, la *mimesis* trágica posibilitaría, por un lado, la conformación de una comunidad política gracias al espectáculo, a la manera de “poner ante los ojos” complejas cuestiones morales y políticas y, por otro, la ejercitación de la prudencia y la deliberación como principales herramientas prácticas para la vida en la *pólis*. De esta manera, podría verse en la *mimesis* trágica un aporte que, desde el ámbito del arte, permitiría reflexionar en torno a la fragilidad de la acción, en sus dimensiones tanto éticas como políticas. En el contexto contemporáneo, signado por una crisis del hombre y de la experiencia del mundo, la *mimesis* vuelve a aparecer en las más variadas discusiones. Autores como Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Hannah Arendt, Philippe Lacoue-Labarthe, entre otros, recurren a la noción de *mimesis*, desde distintas perspectivas teóricas, para revisar los problemas que plantean la acción humana y su representación. En las conclusiones, me refiero en particular a la reapropiación de Arendt y Ricoeur, por considerar que en sus lecturas explotan los “silencios” de Aristóteles y, al hacerlo, dan un nuevo sentido ético y político a la *mimesis*.

Palabras clave: teatro, acción, lo ético, lo político.

Agradecimientos

Hace un tiempo, escuché a alguien reflexionar críticamente sobre la magnitud que han cobrado, en los últimos años, las secciones de agradecimientos en los trabajos académicos. En ese momento me pareció que tenía razón, que convertir las páginas iniciales de una tesis, como es este caso, en un anecdotario o en un repaso/balance de historias y personajes que contribuyeron, en mayor o menor medida, a la elaboración de un trabajo no tenía mucho sentido.

Hoy, con “MI TESIS” concluida, la perspectiva cambió. Seré una más de las que se despachan abiertamente con un recuento de personajes e instituciones que permitieron que el trabajo de estos últimos cinco años logre materializarse en estas páginas. No importa. No habrá otra instancia para confesarles lo mucho que les debo. Como en una entrega de premios (la imagen mental es esa), intentaré ser lo más breve posible:

A la Universidad Nacional de La Plata, por ser la institución que me permitió realizar el doctorado con la mayor flexibilidad posible y de acuerdo a los tiempos y limitaciones que tenemos los que no vivimos en las grandes urbes. Pero como las instituciones no son nada sin su gente, debo un especial agradecimiento a la Directora de la Carrera de Doctorado en Filosofía, Prof. Cristina Di Gregori, que entendiendo esa distancia, siempre estuvo a disposición y me ayudó con las gestiones y pedidos.

Al Sr. CONICET, una personificación creada en el lenguaje cotidiano de la institución que me permitió disponer, gracias a su sistema de becas, del tiempo y los recursos financieros para llevar a cabo esta tesis, pero que, a veces, estaba muy lejos de casa.

Respecto de las numerosas personas que hicieron posible este trabajo, quisiera expresar un especial agradecimiento para mi Directora, María Inés Mudovcic, y mi Codirector, Francisco Naishtat. A María Inés, en particular, porque a pesar de nuestras diferencias y de no compartir mi amor profeso por los griegos, ha sabido acompañarme y estimularme en este proceso de crecimiento profesional. Esta tesis es fruto del trabajo bajo su dirección a lo largo de los últimos nueve años e intenta responder a su pregunta, siempre inquietante, de por qué seguir leyendo a los griegos, en general, y por qué a la *mimesis* aristotélica, en particular. No creo poder convencerla de lo maravilloso y estimulante que continúan siendo los griegos y su mundo, pero creo que valió la pena el esfuerzo que ambas realizamos para llegar hasta aquí.

A mis abuelos, Lele y Yani, que fueron y son un ejemplo de vida, de tenacidad y quienes con su amor se convirtieron en la mejor ayuda que me dio la vida para torcer realidades, a veces, demasiado tristes.

Para Aristóteles, la *philia* constituye un elemento central de nuestras vidas. He tenido la suerte de cruzarme en este camino con personas excelentes a quienes les debo buena parte de este trabajo, no por lo que aquí escribo, sino porque fueron una especie de causa eficiente, un motor que me estimuló para continuar y me dio razones para creer y avanzar en este proyecto. A mis amigos de la Academia (Nicolás, Silvana, Anabella y Viviana), que con su ejemplo y, desde unos pasos más adelante en “la carrera”, me mostraron que se puede y soportaron una y mil veces mi *kátharsis* en cada viaje, durante estos años del doctorado. A mis amigas de la vida (Vanessa, Malena y Valeria), que con su paciencia infinita soportaron las postergaciones, las lágrimas en los momentos de flaqueza y a quienes les debo buena parte de lo que soy. A Malena también, le debo las correcciones de estilo y todos los signos de puntuación que, sin ella, esta tesis no tendría.

A Daniel le dedico por completo este trabajo. Sin él, difícilmente hubiese concluido esta etapa. El es mi compañero de la vida, el amor que supo llegar a tiempo. Y para él, la gratitud es infinita: no sólo por creer ciegamente en mí (la mayoría de la veces, mucho más de lo que yo misma creo), sino por ser ese bastión en el cual refugiarse. Durante estos años, en general, y en estos últimos meses en particular, Daniel se convirtió (Kant mediante), en esa voz tierna pero, al mismo tiempo, firme y concienzuda, que me recordaba el *télos* de este proyecto, el que “ponía ante mis ojos” los sueños que, a partir de hoy, comienzan a cumplirse.

Neuquén, 08 de noviembre de 2013

Introducción

Aristóteles escribió la *Poética*. Un texto breve, oscuro, atravesado por silencios que resultan, a veces, inexplicables. Su objeto de análisis es la tragedia, una forma particular de poesía que los griegos conocieron muy bien y que encontró, en el contexto de la *pólis* democrática, el ámbito propicio para desarrollarse. Sin embargo el agotamiento de esa *pólis* parece marcar también el agotamiento de la tragedia. En ese paradójico momento, Aristóteles escribe su *Poética*. Hay quienes han visto en esta obra la expresión más clara del genio filosófico. Despojada de referencias que la aten a su contexto, la *Poética* aparece como una reflexión para todos los tiempos. Hay otros, en cambio, que sólo ven en ella una recopilación de notas descriptivas sobre las tragedias que se representaban en la época y, desde esa perspectiva, la obra no tiene más que un lejano interés histórico. Frente a estas lecturas, cabe preguntarse si esas notas sobre la tragedia son universales y válidas para todos los tiempos, como sugieren algunos, o si hace ya mucho que no tienen ningún valor, como advierten otros.

Aunque resulte una obviedad, la *Poética* es obra de un filósofo y, por ello, sus consideraciones no se agotan en una mera descripción o en una “observación pura”; suponen siempre una teorización. Pero ese interés no debe ocultar que Aristóteles también es un hombre de su tiempo. No concibe a la filosofía despojada de su contexto histórico, ni de las prácticas y opiniones compartidas y comunes; pero tampoco al hombre fuera de su *pólis*, ni al filósofo en una torre de marfil pensando sólo en lo que debería ser. Al final de la *Ética*, Aristóteles afirma que hay cosas que *salvan* (*sózei*) y cosas que pierden (*phtheirei*) a las ciudades. La crisis ético-política que atravesó a la Atenas de su tiempo se lo mostró indefectiblemente. Como hombre de su tiempo, sufre la crisis de la *pólis* y su pensamiento no es ajeno a ella. Busca, con lo mejor que sabe hacer, alternativas para conservar esa *pólis* que se derrumba a su alrededor, porque no sólo le interesa conocer qué causa la destrucción (*phtheírontai*) de un régimen político sino, y fundamentalmente, saber “cuáles son los medios para conservarlo (*sóizontai*, Cf. *Pol.* V 8, 1307 b 26-30)”. En ese marco, escribe su *Poética*.

Mi interés en este escrito aristotélico se remonta a mi carrera de grado. Como trabajo final de la Licenciatura en Filosofía emprendí, hace ya unos años, la investigación sobre el concepto rector de *Poética*: la noción de *mímesis*. En esa primera instancia, mostré de qué manera la *mímesis* era un concepto plural, que ponía en juego diversos aspectos de la filosofía aristotélica, algunos de los cuales fueron reapropiados por P. Ricœur en *Tiempo y Narración*, al formular una teoría de la triple *mímesis*.

Siguiendo la punta del ovillo que Ricœur había desatado, pensé en continuar investigando los alcances de la recuperación de *mímesis* en la discusión historiográfica contemporánea. Ese fue el plan originalmente formulado para el doctorado. Sin

embargo, fruto de las lecturas que realicé a partir de los seminarios de formación, el derrotero tras la *mímesis* fue de lo más variado y me brindó la posibilidad de acercarme a diversas propuestas y perspectivas, confirmando la plasticidad y el poder de adaptación del término griego. No sólo era posible hablar del valor de la *mímesis* en una discusión disciplinar particular, sino que el espectro se ampliaba. A riesgo de prolongar la indagación indefinidamente, y convencida de que ello era posible, tracé criterios de reapropiación del concepto griego que me permitieron mostrar cómo la *mímesis* puede convertirse en un elemento clave para repensar los alcances de la acción humana.

Desde esa perspectiva, comencé a revisar dos ejes, el del lenguaje y el de la acción política. La obra de Paul Ricoeur me permitió profundizar las implicancias de la relación *mímesis*-lenguaje, y reparar en los problemas y ventajas que podría suponer pensar a la *mímesis* como alternativa al concepto de representación, en un contexto en el que se discute fuertemente el *carácter representacional* del discurso historiográfico. Con relación al segundo de los ejes, y en el marco de una lectura que no sólo cuestiona la forma de la representación, sino también su capacidad de referirse efectivamente a la *acción humana*, Hannah Arendt retoma la *mímesis* por su vinculación con la *práxis*. El análisis de la *Condición Humana*, me permitió aventurar que la *mímesis* no sólo podría ser una herramienta para pensar la acción de los sujetos en términos discursivos, sino también políticos, pues el concepto aristotélico podría erigirse como un modelo válido para la acción en el espacio público.

La recuperación de la *mímesis* en las problemáticas contemporáneas me confirmó la vigencia de la formulación aristotélica. Sin embargo, los interrogantes persistían, se multiplicaban aquí y allá y uno de ellos aparecía cada vez con mayor fuerza: ¿qué tenía yo para decir de original sobre la *mímesis*? Esta interpelación me fue auto-convenciendo de las dificultades de la tarea. Sin embargo, en esa exigencia se fue moldeando ‘mi tesis’, eso que Aristóteles define como un “pensamiento paradójico”, un “problema”, que para poder ser sostenido, o bien está respaldado en una autoridad filosófica, o bien encuentra los argumentos necesarios que lo justifiquen. Encontré en la formulación aristotélica la respuesta a ambas demandas: por un lado, la relevancia que el propio Aristóteles le da a la noción de *mímesis* en *Poética*; por otro, los problemas que justifican seguir hablando de esta noción. Esto es, lo que los “silencios aristotélicos” parecen insinuar, aquello que no está *ahí*, en su letra, pero que obligan a que una tome una posición y lea el texto desde un horizonte particular de comprensibilidad. Varias preguntas estaban en juego: ¿qué se dice cuando se invoca a la *mímesis* en contextos tan disímiles y que, aparentemente, nada tienen en común unos con otros, como el de Aristóteles y el nuestro?, ¿hasta dónde la formulación aristotélica posibilita nuevas reapropiaciones, y hasta dónde éstas no son sino nuevas formulaciones de la *mímesis*? El trabajo que demandaba la actualidad de la *mímesis* se convirtió en un camino de regreso hacia Aristóteles.

Ese camino es el que hoy se plasma en esta tesis doctoral. Las preguntas que la discusión contemporánea me suscitó, me llevan hoy a afirmar fuertemente que la *mimesis* es una noción plural y proteica, un concepto que emerge en el pensamiento griego y pone a la luz las dificultades de una definición unívoca. Pero, aún cuando no haya un enunciado que agote su significado, el que aparece si se la considera desde el trabajo del poeta, o el que deja al descubierto el producto mimético, o el que surge como consecuencia de su aprendizaje, hay una constelación de nociones que la circundan. En tal sentido, sostengo que la *mimesis* se configura en la intersección con otras dos nociones centrales del pensamiento aristotélico, el *lógos* y la *práxis*. Al pivotear entre estas dos nociones, la *mimesis* se va configurando de una manera teórica y práctica. Ese es el eje de mi lectura de la *mimesis* a la luz del *corpus* aristotélico. Una lectura que repara en la particularidad y novedad de esta formulación, en pos de subrayar que la recuperación contemporánea, más allá de las fronteras de la *Poética* y de una teoría del arte, resulta posible por las propias implicancias ético-políticas que se desprenden del uso y el sentido que la *mimesis* adquiere en la filosofía aristotélica.

Pero la *mimesis* no es sólo un producto de la reflexión filosófica, también es producto de un determinado contexto histórico. Es el contexto de crisis el que va a resaltar la potencialidad de la *mimesis*, su capacidad para convertirse en una clave para pensar un problema ético y político, como el de la decadencia de la democracia ateniense. En esta investigación acoto la *mimesis* a una *mimesis* trágica, no sólo para dar cuenta del espacio físico y teatral en el que la *mimesis* se despliega, sino también porque la tragedia es la práctica cultural que le da sentido. Desde esta perspectiva, la investigación se orienta a revisar, críticamente, las condiciones de posibilidad que permitieron la emergencia de una noción como la de *mimesis*. Los elementos que refieren al contexto social, cultural y político, en el cual la *mimesis* trágica desempeñó una función claramente política que fortaleció la democracia ateniense y que, en el marco de su agotamiento, permiten pensar a la *mimesis* como un *phármakon* para la crisis.

La tesis consta de dos grandes partes y el método de exposición elegido no es estrictamente lineal. Por el contrario, como si fuese un juego en el que cada pieza invita a la otra a practicar sus propias reglas de movimiento, así los aspectos que aquí se retoman implican un ida y vuelta, un adelanto y retroceso constante sobre las consideraciones que Aristóteles traza en la *Poética*, en la *Ética* y la *Política*. Con relación a la **primera parte**, tracé una “genealogía de la tragedia” a partir de los aportes de Aristóteles, pero teniendo en cuenta los aspectos formales y materiales que dicho género hereda de la tradición. En tal sentido, intenté mostrar, en el primer capítulo, de qué manera el propio Aristóteles basa su definición de la tragedia en una especie de “historia natural” del género dramático. Allí examiné el anclaje de su definición de tragedia en las formas poéticas consolidadas en la práctica

cultural griega y la argumentación por la que Aristóteles fundamenta la supremacía de la tragedia.

En el segundo capítulo, subrayé los elementos que ubican a la *mimesis* trágica en el corazón de la democracia ateniense del siglo V a.C. y que la constituyen en una práctica cultural que opera a dos niveles: individual y colectivo. En tal sentido, la atención se centró en examinar sus efectos políticos, que tienden al fortalecimiento de la nueva identidad democrática; y sus efectos trágicos, que promueven en los espectadores nuevas reflexiones sobre su propia situación histórica y política.

En la segunda sección, analicé los aportes que trazan, a mi juicio, el marco teórico a partir del cual Aristóteles formulará su noción de *mimesis*. Así, en el tercer capítulo, revisé los aspectos centrales de la querrela entre filosofía y poesía en el contexto griego. Mostré de qué manera la poesía épica y la sofística son antecedentes teóricos para la formulación de Aristóteles, por la forma en que comprenden la relación entre el lenguaje y la verdad. Esta perspectiva me permitió, en el cuarto capítulo, examinar los argumentos platónicos que sirven, en *República*, de fundamento a su condena a la *mimesis* trágica, a partir de criterios ético-políticos que rigen su manera de entender la formación de los ciudadanos.

La **segunda parte** de la tesis está dedicada por entero a la formulación de la *mimesis* trágica en Aristóteles. La tríada *mimesis-práxis-lógos* me permitió distinguir una aproximación desde una perspectiva teórica, que resalta las articulaciones posibles al interior de *Poética*, y una perspectiva práctica, que pone en tensión a la *mimesis* con aspectos centrales del pensamiento ético-político del estagirita. Con relación a la aproximación teórica, en el capítulo quinto, se articuló la *mimesis* en torno a tres tópicos que la configuran: en primer lugar, con el *mûthos* y las restricciones lógicas para la articulación de las acciones, esto es, los criterios de necesidad y verosimilitud como limitantes formales de la *mimesis*; en segundo lugar, con la *alétheia* y la vinculación dialéctica que la *mimesis* permite establecer entre universales y particulares y, finalmente, con la *máthesis*, el aprendizaje que la *mimesis* promueve y que marca una función individual y colectiva para la *mimesis* trágica. Esta doble cara del aprendizaje mimético, me permitió dar el salto de un análisis interno a la *Poética* a uno que permite ubicar a la *mimesis* en una posición de privilegio en la discusión ética y política.

En tal sentido, en el último capítulo, se analizó la *mimesis* trágica desde una perspectiva que pone en juego su configuración teórica y sus potencialidades prácticas, al articular las consideraciones de *Poética* con las de la *Ética* y la *Política* de Aristóteles. Tres conceptos marcaron el rumbo: el *lógos*, la *boulé* y la *phrónesis*. Con relación al primero, se analizaron las críticas a los silencios aristotélicos y se mostró la estrecha relación entre dos capacidades naturales del hombre, la habilidad mimética y la posesión de lenguaje. En torno al segundo de los conceptos, se examinó de qué manera la *mimesis* trágica se convierte en un aprendizaje ligado a la

deliberación y a la capacidad de juzgar, herramientas fundamentales para la práctica democrática. Por último, articulé *mímesis* y *phrónesis*, el aprendizaje que provee la tragedia y aquel que brinda una virtud que oscila entre dos mundos, el del hombre y el de la *pólis*.

Pretendo, con este recorrido, mostrar que si bien es cierto que cuando se escribe la *Poética*, tanto la democracia como la tragedia se encuentran en decadencia, el escrito aristotélico no sólo es un tratado sobre la poética, en términos técnicos. Esas páginas también son una respuesta tentativa a una problemática ético-política más amplia, derivada de la propia situación histórica en la que se ubica el estagirita y signada por una crisis particular del hombre y lo político. Mi interpretación es que el énfasis aristotélico por la generación de “buenas tragedias”, y el tono normativo que en general tienen sus consideraciones sobre la poética, deben ser enmarcados en la búsqueda de una vía de resolución de dicha crisis que enfatiza, por un lado, la conformación de una comunidad política gracias al espectáculo, a la manera de “poner ante los ojos” complejas cuestiones morales y políticas; por otro, la ejercitación de la prudencia y la deliberación como principales herramientas prácticas para la vida en la *pólis*. Esto convierte, a mi entender, a la *mímesis* trágica en una herramienta teórica, pero a la vez práctica, que aporta desde el ámbito del arte, elementos claves para reflexionar en torno a la fragilidad de la acción, no sólo en el contexto griego sino y, principalmente, en los tiempos que nos tocan vivir.

En un contexto como el nuestro, signado por una crisis del hombre y de la experiencia del mundo, una crisis que atraviesa todos los ámbitos en los que somos y nos desarrollamos, la *mímesis* vuelve a aparecer. Contra todos los pronósticos que presagiaban su exclusión y silencio, la *mímesis* encontró nuevos espacios en los cuales desplegar su capacidad heurística, confirmando una vez más la actualidad del pensamiento griego. En las conclusiones de esta investigación, intento mostrar dicha actualidad a partir de dos lecturas, entre las muchas posibles, que rehabilitan la noción de *mímesis* en el marco de las discusiones contemporáneas. La elección de Arendt y Ricoeur como interlocutores no es inocente. Su vuelta a la noción aristotélica de *mímesis* tampoco lo es, ni constituye una mera coincidencia. Antes bien, se inscribe, a mi juicio, en una perspectiva que intenta rehabilitar el sentido ético y político del concepto griego y que, en un nuevo ámbito, podría dar una respuesta tentativa a las discusiones que problematizan nuestra experiencia del lenguaje y de la acción política, que muestran su agotamiento y la ponen en tensión. En tal sentido, al reconocer en la *mímesis* una dimensión ético-política, más allá del propio Aristóteles, se puede volver a pensar la acción desde un vocabulario capaz de considerar “la realidad fenoménica subyacente” (Arendt, 1996, p. 21), y al mismo tiempo, sacar a la representación del callejón sin salida en el que la filosofía contemporánea parece ubicarla, devolverle sus recursos, polisemia y movilidad a partir del “vasto abanico de sentidos que la cualificación práxica de la *mímesis* libera” (Ricoeur, 1982, p. 52).

En este nuevo contexto, el regreso a la noción aristotélica de *mímesis* trágica vuelve a plantearnos el desafío de pensar el rol que el arte puede desempeñar en el ámbito público y en la vida democrática. Es allí donde la *mímesis* mostró su potencialidad en la *pólis* griega y es allí también, donde puede convertirse en un elemento clave para las discusiones contemporáneas. Estas páginas son una invitación a indagar esas raíces griegas de la *mímesis* trágica. Volver la mirada a ese antiguo y lejano mundo no es más que una excusa para pensarnos a nosotros mismos, para comprender nuestro presente y para actuar en él, a pesar de la fragilidad de nuestras acciones.

Nota preliminar

Opté por seguir las traducciones ya clásicas de los textos griegos existentes en lengua española, cuyas referencias se indican en la bibliografía. Para la *Poética*, en particular, sigo la edición trilingüe de V. García Yebra (1974).

En todos los casos, las traducciones de la bibliografía secundaria son propias.

Para la transcripción de los textos griegos, me ha sido de suma utilidad la edición digital del *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG CD-ROM), en el que se reproducen las ediciones críticas que se indican en la bibliografía.

En dichas transcripciones, utilicé los siguientes signos diacríticos:

[] indican una interpolación propia al texto original para aclarar un sentido implícito;

<> indican una interpolación introducida por el traductor

/ indica la sinonimia entre dos términos.

También opté por transliterar el alfabeto griego, en favor de aquellos lectores no iniciados en el estudio del griego clásico. El criterio utilizado es el siguiente:

| | | | | | |
|---|---|----|---|-------|----|
| A | a | a | N | n | n |
| B | b | b | X | x | x |
| G | g | c | O | o | o |
| D | d | d | P | p | p |
| E | e | e | R | r | r |
| Z | z | z | S | s / j | s |
| H | h | e | T | t | t |
| Q | q | th | U | u | y* |
| I | i | i | F | f | ph |
| K | k | k | C | c | kh |
| L | l | l | Y | y | ps |
| M | m | m | W | w | o |

* La ypsilon (u) en su función vocálica será transliterada como 'y' y en diptongo como 'u'.

El espíritu áspero se indica con *h*, mientras que el suave no será señalado.

En todos los casos se indica el acento: agudo: á; grave: à o circunflejo: â.

Para las obras de Aristóteles, utilicé las siguientes abreviaturas:

| | |
|-------------------|-----------------------------------|
| <i>Poét.</i> | Poética |
| <i>Ret.</i> | Retórica |
| <i>Pol.</i> | Política |
| <i>EN.</i> | Ética Nicomáquea |
| <i>EE.</i> | Ética Eudemia |
| <i>Const. At.</i> | Constitución de los Atenienses |
| <i>Met.</i> | Metafísica |
| <i>Ref. Sof.</i> | Sobre las refutaciones sofísticas |
| <i>Tóp.</i> | Tópicos |
| <i>An. Pr.</i> | Analíticos Primeros |
| <i>An.Seg.</i> | Analíticos Segundos |
| <i>Cat.</i> | Categorías |
| <i>Fís.</i> | Física |
| <i>Protr.</i> | Protréptico |

Primera Parte

Sección 1

El teatro como espejo de la ciudad

“Los espejos fueron inventados para que el hombre se conociese a sí mismo”.

Séneca, *Cuestiones naturales*, I, XVII, 4-6

“No hay que tratar de ver en la tragedia un espejo de la ciudad; o, más exactamente, si se quiere conservar la imagen de un espejo, hay que decir que está roto”.

P. Vidal Naquet, *El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Antigua Grecia*.

Capítulo 1
Tras el hilo de Ariadna

§1.1. Sobre el origen de la tragedia: una genealogía a partir de la *Poética*

En un escrito sobre la relación que se establece entre la filosofía y su historia, Ch. Taylor, afirma que “para entendernos a nosotros mismos en el presente nos vemos llevados al pasado (...). Nos vemos forzados a retroceder hasta el descubrimiento pleno de aquello en lo que hemos estado, o en lo que nuestras prácticas fueron forjadas” (1990, p. 41). Esta es claramente la opción que pretendo sostener a lo largo de este trabajo, la de volver la mirada hacia el pasado, tratando de buscar allí claves que permitan comprender algunas problemáticas del presente, pero también entiendo que es el espíritu que movió al propio Aristóteles al dedicarse a escribir sus consideraciones sobre la tragedia, que la tradición conservó bajo el nombre de *Poética*.

Como señalé en la introducción, una idea clara gravita al escribir estas páginas: mostrar de qué manera la *mímesis* se erige en una noción capaz de trazar un puente entre las capacidades discursiva y política del hombre. Pero concebir a la *mímesis* de esta manera sólo es posible si se la entiende como producto de un determinado contexto histórico, en el que la tragedia fue concebida como un ejercicio para la vida democrática.

En tal sentido, y haciendo uso de las herramientas que el mismo estagirita brinda para ingresar al ámbito de lo poético, la cuestión que me ocupará en este capítulo será establecer, en primer lugar, cuáles fueron las condiciones de posibilidad históricas para la emergencia del teatro trágico para luego, analizar las características de dicho espectáculo en la Grecia del siglo V y, finalmente, indagar en qué medida dar paso a esa ilusión, a ese juego en el que lo dicho da paso a lo que no lo está, les permitió a los griegos construir en la tragedia un espacio especular en el cual mirarse y descubrirse como sociedad.

Aristóteles comienza la *Poética* afirmando que “la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones (*miméseis*)” (47a 13-15). De esta manera inicia sus observaciones, en forma inductiva, enumerando distintas especies poéticas y musicales e incluyéndolas bajo un común denominador. Este reconocimiento de un género en cuya órbita se nuclean las diversas *poíesis* permite, según Barbero, contextualizar algunas de las prácticas culturales que eran habituales en la época en que Aristóteles escribe para luego, analizar particularidades y reconocer sus diferencias (cf. 2004, p. 45).

De esta manera, sin establecer demasiadas precisiones ni ahondar en la definición de lo que se entiende por *mímesis*, el estagirita parece asumir desde un inicio una vinculación entre la *mímesis* y la tragedia semejante a la que se establece entre el todo y sus partes o, adoptando el vocabulario lógico de los razonamientos

por comprobación, entre el universal (*tò kathólou*) y los casos singulares (*kath'hékasta*) (*Top.* 108 b 7-14).

Sin embargo, la relación que el estagirita da por supuesta entre *mímesis* y tragedia exige, antes de comenzar el tratamiento de la noción de *mímesis*, ocuparse de qué es lo que se entiende por tragedia. Exige, a mi entender, preguntarse por las características particulares propias de una práctica cultural, cuyo máximo esplendor se sitúa casi un siglo antes de que Aristóteles se ocupe de ella en términos teóricos. Exige, en palabras de Foucault, un proceder metodológico que permita comprender la formación de una noción, como la de *mímesis*, a partir de un “campo de presencia” propio de un entramado histórico, en el que los elementos recurrentes de los enunciados pueden “reaparecer, disociarse, descomponerse, ganar en extensión o en determinación, volver a ser tomados en el interior de nuevas organizaciones lógicas, adquirir en desquite nuevos contenidos semánticos, constituir entre ellos organizaciones parciales” (Foucault, M., 2006, p. 98).

Entonces, si la formación de un concepto como el de *mímesis* está determinado por su relación con la tragedia (ya sea ésta una relación de filiación, de transformación, de continuidad o discontinuidad histórica), una de las primeras cuestiones será revisar cómo esta práctica cultural aparece en el contexto de la *Poética*. Como acabo de señalar, la primera presentación de la tragedia se da en el marco de la enumeración de casos particulares que se inscriben bajo la órbita de la *mímesis*. No obstante, luego de acentuar las diferencias entre las distintas expresiones artísticas (según los medios, los objetos y los modos de imitar), Aristóteles centra su mirada en las causas que dieron origen a la poesía. En dicho contexto, el propio estagirita se ocupa de trazar una genealogía de la tragedia. Allí afirma que:

“Habiendo, pues, nacido al principio (*arkhês*) como improvisación (*aùtoschediastikês*) -tanto ella como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo (*tôn exarkhónton tòn dithýrambon*), y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos (*tòn tá phalikâ*), que todavía permanecen vigentes en muchas ciudades-, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores (*proagónton*) todo lo que de ella iba apareciendo; y, después de sufrir muchos cambios (*pollás metabolás*), la tragedia se detuvo (*epaúsato*), una vez que alcanzó su propia naturaleza (*tén autês phýsin*)” (*Poét.* 49 a 9-15).¹

¹ En 48 b 22-24, Aristóteles menciona que “desde el principio los mejor dotados (*proágontes*) para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de la improvisaciones (*aùtoschediasmáton*)”. Dejo de lado la discusión concerniente a la sintaxis y autenticidad de la frase que aparece entre guiones (49 a 10-13) y si corresponde predicar un desarrollo histórico común a la comedia y a la tragedia, o si, como parece sugerir el pasaje, Aristóteles está trazando, en este contexto, una historia sólo de la tragedia, para abordar la de la comedia más adelante (49 a 32 y ss). Para un análisis en detalle de esta cuestión, véase de Montmollin, D., 1951, pp. 39-42.

Sin dudas, el testimonio de Aristóteles y la presentación del origen de la tragedia que expone en el pasaje precedente tienen un valor en sí mismos. Y aunque pueda objetarse que su reconstrucción es parcial, en la medida en que sigue sus propias suposiciones e inferencias sobre el tema (y no por ello deja de presentar problemas, lagunas y omisiones), considero que no resulta posible pasar por alto la propia historia que allí se expone, aún cuando el mismo se inscriba en una época en la que “la vena trágica se ha agotado” (Vernant, J.-P., 1987, p. 23). El estagirita desarrolla en este contexto el mismo proceder metodológico que sigue cuando se trata de temas susceptibles de una investigación empírica (lo que redundaría en beneficios, teniendo en cuenta su afán documentalista).²

Sin embargo no hay, ni en este pasaje ni en otros de la *Poética*, datos certeros que permitan determinar el momento histórico preciso en el que surgió la tragedia, pues claramente no es el objetivo de Aristóteles ofrecer una historia del teatro, ni de la tragedia. Así las cosas, el valor testimonial de Aristóteles parece verse disminuido y la posibilidad de encontrar, a través de sus consideraciones, la puerta de acceso al ambiente de la tragedia se reducen significativamente.

Puesto que, como afirma Aristóteles, el ser se dice de muchas formas (*tò òn légetai pollakhôs*) (*Met.* VII 1, 1028 a 10), diversos parecen los modos de acceso a la tragedia. No obstante las limitaciones de la *Poética*, ésta ofrece, a mi juicio, elementos que permiten determinar sino la situación en la que la tragedia emerge, sí algunas de las condiciones que la hicieron posible y permitieron que la tragedia llegue a su estado actual. Es por ello que considero que otro camino es posible; uno probablemente más largo que se delinea, como señala S. Halliwell, a través de las conexiones que el estagirita parece trazar entre una historia factual y una historia natural de la tragedia (cf. 1987, p. 81). En tal sentido, propongo analizar la *ousía* de la tragedia tomando en consideración la mirada naturalista que el propio estagirita lanza sobre la tragedia, al considerarla un ser vivo portador de alma (*Poét.* 50 a 38)

² El período de madurez de la obra aristotélica, en el que la mayoría de los estudiosos de la *Poética* coincide en ubicar su redacción, parece estar signado por las investigaciones empíricas. Así, del mismo modo que escribir su *Política* supuso la recopilación de muchas (cerca de 158!) de las constituciones disponibles en aquel entonces, el estudio que emprende sobre la tragedia no parece una tarea improvisada. Según registra W. Jaeger, hacia el 335-4, Aristóteles escribió, en colaboración con su sobrino Calístenes, una *Lista de los Vencedores Píticos* y por la misma época parece haber investigado (y escrito, según apunta Diógenes Laercio, en su *Vidas* (V.1)) sobre las competencias que se llevaban a cabo en Las Grandes Dionisiacas y las Leneas. Junto con estos estudios, también escribió su *Didascalias*, que constituían archivos que sirvieron para datar los estrenos de las piezas teatrales en Atenas y fueron la fuente histórica que los alejandrinos utilizaron para formular una historia del teatro clásico. Cf. Jaeger, W., 1946, pp. 372-377; Hardy, J., 1952, p. 13-14; Lucas, D. W., 1968, p. xiii; Barnes, J., 1999, pp. 20-21; Düring, I., 2005, p. 207 y Halliwell, S., 1998, pp. 324-328. Para este último autor, nada en la *Poética* hace presuponer indubitablemente las *Didascalias*, aunque algunos pasajes puedan insinuar lo contrario.

y, al hacerlo, discernir en su devenir histórico la forma y la materia que permitieron que la tragedia se convierta en *lo que es*.

Pero antes de analizar los elementos que permiten determinar la forma, me detendré en el esquema que presenta Aristóteles en el pasaje citado. Allí expone, bajo una perspectiva claramente teleológica, los distintos estadios por los que transitó la tragedia. En primer lugar, se señala un origen común para la comedia y la tragedia, esto es, ambas se deben a las improvisaciones, ya sean en forma de ditirambos, para el caso de la tragedia, o de cantos fálicos, en el de la comedia. Un segundo momento está signado por una multiplicidad de cambios de los que Aristóteles dará cuenta unas líneas después del pasaje en cuestión y que se relacionan con el número de actores, la posición y función del coro, la escenografía, la métrica utilizada en los versos, etc. (cf. *Poét.* 49 a 16-30). Finalmente, la tragedia parece haber alcanzado la forma que le es propia y allí el proceso se detuvo, aunque Aristóteles mismo había eludido previamente la cuestión de “si la tragedia ha alcanzado ya su pleno desarrollo (*toîs eîdesin hikanôs*), tanto si esto se juzga en sí mismo como en relación con el teatro” (49 a 7-9).

Algunos datos llaman la atención de esta reconstrucción histórica. En primer lugar, parece haber un tácito reconocimiento de la dificultad que conlleva dicha tarea, cuestión que puede derivarse de la vaguedad y la ausencia de detalles para describir los cambios que sufrió la tragedia desde su nacimiento. Al respecto, parece estar operando una hipótesis expuesta en *Sobre las refutaciones sofísticas* (183 b 22-25), según la cual “el principio (*arkhê*) es lo más importante de todo. Por ello es también lo más difícil; pues cuanto más rica es su capacidad, tanto menos en extensión es una cosa y tanto más difícil de ser observada”. Aunque dicha hipótesis enuncie un principio ontológico acerca de la importancia de la *arkhê*,³ sobresalen para este contexto sus alcances metodológicos. En tal sentido, poder determinar el principio de la tragedia, no sólo en términos ontológicos, sino también en términos históricos, supone desde el inicio un problema difícil de soslayar.

En segundo lugar, se destacan el tono naturalista y finalista que adquiere la presentación del estagirita. Así, en contrapartida a la dificultad que supone determinar el principio de la tragedia, Aristóteles impone una perspectiva que se centra en el estadio final, esto es, impone que la tragedia sea vista desde su *télos*. Así, lo importante (y de lo que efectivamente se ocupará el estagirita a lo largo de su *Poética*) es del análisis de la naturaleza de la tragedia, de su *phýsis*, y ésta es abordada desde una perspectiva teleológica. Si se tiene en cuenta el principio según el cual “la

³ En *Met.* V 1, 1013 b 17-19, Aristóteles ofrece una caracterización de los principios, reconociendo que, aún cuando se digan de distintas formas, a todos “es común (*koinòn*) ser lo primero (*tò prôton eînai*) desde lo cual algo es (*hóthen hê éstin*) o se hace (*hê gígnetai*) o se conoce (*hê gignósketai*)”.

naturaleza es fin”,⁴ en el caso de la tragedia, Aristóteles parece estar suponiendo que, aun cuando no pueda afirmarse con certeza que se trata de la forma más acabada de tragedia, el estado en el que se encuentra cuando él escribe permitiría suponer que su potencialidad se ha realizado, al menos en términos teóricos (Else, G., 1957, p. 153; Lucas, D. W., 1968, p. 82; Halliwell, S., 1998, p.94).

En tal sentido, lo que estos dos aspectos dejan en claro es, por un lado, la dificultad que supone la reconstrucción del devenir histórico y, en contraposición, la posibilidad de acceder a dicho devenir a partir del estado actual en el que la tragedia se encuentra cuando se escribe la *Poética*. Si el camino es más bien una retrospectiva, entonces, desde esa posición señalaré lo que, a mi entender, puede inferirse de la historia que traza el estagirita en relación a la forma que fue adquiriendo la tragedia.

§1. 2. Acerca de la determinación formal de la tragedia

En el pasaje citado, Aristóteles afirma que la tragedia surge a partir de los que entonaban los ditirambos (*tôn exarkhónton tôn dithýrambon*).⁵ Sin embargo, unas líneas después el estagirita señala que la poesía que dio origen a la tragedia “era satírica (*satyrikèn*) y más acomodada a la danza (*orkestikotéran*)” (49 a 22-23)”. Ante estos datos, la primera cuestión es determinar cómo debe leerse esta reconstrucción del estagirita y si lo que allí expone debe entenderse como el señalamiento de dos orígenes distintos o si, en cambio, se tratan de distintos momentos en la historia de la tragedia.

Suficiente caudal de literatura se ha escrito sobre esta cuestión, y no es mi objetivo detenerme en los pormenores de lo que implica esta supuesta ambivalencia. Por un lado, se encuentran quienes enfatizan la contradicción que se deriva al postular dos orígenes distintos (basado cada uno de ellos en un tipo de composición poética divergente) y concluyen de dicha contradicción cierta imposibilidad de confiar en el testimonio de Aristóteles, admitiendo que de la *Poética* sólo puede extraerse que “el único origen de la tragedia es la propia tragedia” (P. Vidal Naquet, 2002, p. 146; G. Else, 1957, p.156 y 1986, p. 98; S. Scullion,

⁴ Cf. *Pol.* I 2, 1252 b 32-33, donde Aristóteles afirma que “... la naturaleza es fin (*he dè phúsis télos estín*). En efecto, llamamos naturaleza de cada cosa a lo que cada una es (*taúten phamèn tèn phúsín eînai hekástou*), una vez acabada su generación (*tes genéseos telestheíses*)”.

⁵ G. Else llama la atención sobre la importancia de esta afirmación y las discusiones que ha suscitado su interpretación entre los historiadores de la tragedia griega. En particular, menciona las discusiones que se refieren al papel del *exarkhóntes*, y sobre si éste hace referencia a la persona a partir de la cual se desarrolló el actor trágico o si, por el contrario, debe asumirse que su rol devino en el del poeta mismo. Esta última opción es la que G. Else está más dispuesto a asumir. Cf. 1957, pp. 155-163.

2005, p. 35). Por otro, se ubican los que, a pesar de reparar en la incongruencia, procuran salvar las distancias y buscan elementos que permitan determinar la validez de ambas fuentes para la configuración de la tragedia, pues “los datos de la *Poética* de Aristóteles no deben despreciarse a la ligera” (Winnington-Ingram, R. P., 1990, p. 291; Prunes, A. J., 1987, p. 19; Lesky, A., 1989, p. 251).

Más allá de las discusiones eruditas sobre las pocas líneas que el estagirita le dedica a la cuestión (y sin teorizar sobre lo que *no* escribió), considero que del pasaje de *Poética* pueden extraerse algunos elementos que determinen el carácter formal que fue adquiriendo el género trágico. En tal sentido, tanto si se acepta que la tragedia surgió bajo el influjo de “los que entonaban los ditirambos”, como si se admite que evolucionó “desde lo satírico”, lo que resulta claro es un anclaje en formas de composición poética con un significado relevante en el marco de la Grecia del siglo VI a.C.

Al respecto, cabe recordar que tanto los ditirambos como las sátiras eran tipos de composición poética que, como consecuencia de circunstancias históricas, fueron absorbidas por la tradición y resultaron las expresiones privilegiadas con las cuales el pueblo griego ofrecía un tributo al dios de las viñas, el vino y el éxtasis místico: Dioniso. Esta conexión permite trazar una filiación socio-religiosa que resulta relevante para la constitución de la tragedia, en la medida en que “la tragedia siguió siendo una forma de actividad religiosa, aun para los días en que sus creadores habían dejado de creer en aquella religión” (Bowra, C. M., 1983, p. 63).

En unos párrafos más, me detendré en el significado que esta filiación tiene para la consolidación de la tragedia como fenómeno socio-cultural. Por ahora, lo que interesa extraer de esta vinculación refiere a las características particulares que tanto ditirambo como sátira heredan a la tragedia. Por un lado, el ditirambo se caracterizaba, en sus orígenes, por ser una representación coral improvisada, un grito producto de la excitación ritual. Luego se convirtió, paulatinamente, en un canto coral más lírico y tranquilo que, con música y acción mímica, narraba historias sobre los dioses y los héroes. Según relata Heródoto en su *Historia* (I. 23), fue Arión el primer poeta ditirámico y, en el mismo sentido, un artículo de la enciclopedia bizantina *Suda* confirma que éste fue el primer poeta trágico que estableció un coro y le dio forma artística a los cantos dionisiacos (*Suda*, a 3886).

Por su parte, cuando Aristóteles menciona al *satûrikós* en el pasaje citado, parece estar refiriéndose a una especie de composición poética de tono burlesco, que tenía por objetivo censurar o poner en ridículo a alguien o algo y que solía ser representada luego de las trilogías trágicas, dando lugar a una tetralogía. Al igual que la historia del ditirambo, la historia del drama satírico permanece en la oscuridad. Sin embargo, la mayoría acuerda en reconocer, en su forma más incipiente, a un género literario (cuyo inventor habría sido el poeta Pratinas de Fliunte (*Suda*, p 2230)), en cuya representación ocupa el papel principal un coro de hombres disfrazados que recuerdan, generalmente, a seres míticos con o sin rasgos

animalescos y bajo la conducción de Sileno, dios menor que tuvo a su cargo la crianza del propio Dioniso (Rodríguez Adrados, F., 1972, pp.26-33; Barthes, R., 1986, p. 72; Lesky, A., 1989, pp. 251-253).

Retomando el pasaje de *Poética* y teniendo en cuenta las características de ambos géneros, es posible releer las afirmaciones del estagirita, esta vez tratando de establecer cuáles son los elementos que perduraron en la tragedia como legado de sus antecesores. En primer lugar, y como dato principal, destaca la relación que tanto ditirambo como drama satírico guardan con el culto dionisiaco, desde su mismo surgimiento, ligado a los encomios que se rendían al dios de la fecundidad agraria y animal. En tal sentido, afirma A. Lesky (1989, p. 251), que los rasgos primitivos que dichos géneros imprimieron en la tragedia “a despecho de todas las transformaciones de contenido, determinó su estructura hasta el día de hoy”.

En segundo lugar, cabe señalar la presencia de un espíritu agonal en la representación y en la función que desempeña el coro tanto en el ditirambo como en el drama satírico y que repercute claramente en el papel que éste desempeña en la tragedia y en la función que le heredará al diálogo. En tal sentido, el coro cumple un rol importante en la trama trágica, pues permitirá dar lugar a la “voz del pueblo”, en tanto se convierte en un órgano de expresión de colectiva, y por esta misma razón, es capaz de expresar una “marginalidad social” que presta voz a “lo otro” en la escena (Gould, J., 2003, p. 217-224).

Pese a dicha importancia, y en el marco del desarrollo histórico que Aristóteles reconstruye para la tragedia, se señala cómo el coro fue progresivamente disminuyendo su importancia en una relación directamente proporcional al aumento en el número de actores, dando así una supremacía del diálogo por sobre el canto. En tal sentido, el estagirita afirma que fue Esquilo quien introdujo dichas modificaciones, cuando “disminuyó la intervención del coro (*tà tou chorou elátose*) y dio el primer puesto al diálogo (*tòn lógon protagonisteîn pareskeúasen*)” (49 a 17-18). Dichas modificaciones explicarían por qué el coro no aparece como uno de los elementos centrales de la tragedia (*Poét.*, 50 a 7-10) aunque, paradójicamente, se afirme que “debe ser considerado como uno de los actores (*hypokrités*), formar parte del conjunto y contribuir a la acción (*móron einai tou hólou kai synagonízesthai*)” (56 a 25-27).⁶

⁶ Diversas lecturas han surgido en torno a esta afirmación y a una previa, en la cual Aristóteles afirma que fue Esquilo quien “disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo” (49 a 17). Para una aproximación a esta discusión, puede verse la amplia presentación del papel que el coro desempeña en la tragedia y la clara reconstrucción de las posiciones encontradas sobre la función que el estagirita parece otorgarle, en Halliwell, S., “The Chorus of tragedy”, 1998, pp. 238-252.

§1.3. La herencia épica de la tragedia

El segundo criterio bajo el cual considero que debe leerse la historia que traza Aristóteles en el pasaje objeto de análisis se vincula con la materia, con el contenido y las relaciones que la tragedia entabla con las antiguas formas poéticas griegas, puesto que la tragedia mantiene una deuda temática con la poesía épica, en la medida en que retoma y actualiza los mitos tradicionales sobre los que ésta versaba. Así, paradójicamente, aunque la tragedia suponga un estadio superior en la evolución literaria, la épica seguirá funcionando como una especie de fuente a la cual regresar para extraer de allí los contenidos para las representaciones dramáticas.

Siguiendo la perspectiva teleológica (que mencioné anteriormente), Aristóteles asume una ordenación cronológica y ontológica de ambas especies de poesía, en la que una (la tragedia) resulta la culminación y el perfeccionamiento de la otra (la épica). Así, se expone en 49 b 9-20, donde se comparan los elementos constituyentes de ambas formas, pero se sugiere que la tragedia es superior y contiene a la épica, ya que “los elementos de la epopeya se dan también en la tragedia, pero los de ésta, no todos en la epopeya” (18-20). En un sentido semejante, hacia el final de la *Poética* (62 b 12-15), Aristóteles traza una explícita comparación entre la epopeya y la tragedia, para concluir que “si la tragedia sobresale por todas estas cosas y también por el efecto del arte (...), está claro que será superior (*kreítton*), puesto que alcanza su fin (*toû téλους*) mejor que la epopeya”.

Pero Aristóteles avanza en la argumentación y muestra que la aparición de la tragedia supuso una evolución respecto de la poesía épica, no sólo en términos literarios sino, principalmente, en términos morales. Así, en *Poética* 4 luego de afirmar que el origen de la poesía se encuentra en las improvisaciones (*autoschediasmáton*), Aristóteles señala que “los más graves (*hoi semnóteroî*) imitaban las acciones nobles y las de los hombres de alta calidad (*emimoûnto práxeis kai tâs tôn toioúton*), y los más vulgares (*hoi eutelésteroî*), las de los hombres inferiores (*tâs tôn phaúlôn*)” (48 b 25-26).

Este pasaje remite directamente a lo expresado anteriormente en *Poética* 48 a 1-19, donde Aristóteles clasifica las artes, tomando como criterio el tipo de objeto imitado. Sin embargo, en dicho contexto, se restringe el espectro de objetos de la *mimesis*, ya que “los que imitan (*hoi mimoúmenoî*) imitan (*mimoûntai*) a hombres que actúan (*práttontas*)”. Más adelante me ocuparé de determinar la importancia que este pasaje supone para la comprensión misma de la *mimesis*. Por ahora, me interesa señalar la inferencia que Aristóteles realiza de esta afirmación y la relevancia que adquiere para mostrar la supremacía moral de la tragedia.

El razonamiento que sigue el estagirita se fundamenta en premisas de tipo general,⁷ según las cuales: a) todos los que imitan toman por objeto a sujetos en acción y, b) (todos) los sujetos no son moralmente indiferentes, sino son o bien esforzados/elevados (*spoudaíous*) o bien de baja calidad/inferiores (*phaúlous*).⁸ De dichas premisas se concluye que c) cada una de las especies miméticas tendrá estas diferencias (*éxei taútas tás diaphoràs*) a raíz de sus objetos (y por ello serán o bien elevadas o bien inferiores).

La conclusión del argumento le permite a Aristóteles marcar una clara distinción entre la comedia y la tragedia, al afirmar que la primera quiere imitarlos “peores” (*kheírous*), mientras que la tragedia, “mejores (*beltíous*) que los hombres reales” (48 a 18-19). Sin embargo, la argumentación que sustenta esta diferenciación de los géneros poéticos no deja de sorprender a estudiosos y comentaristas, quienes como F. Rodríguez Adrados (1972) y C. W. Veloso (2004), se preguntan por las razones que motivan a seguir asumiendo la posición aristotélica.

Para el primero, la distinción debería fundarse en la resultante de un proceso histórico en el que se muestren a la comedia y a la tragedia como una combinación de elementos interdependientes y no, como parece suponer el texto aristotélico, como fruto de una clasificación de hombres ya que “nadie piensa hoy, imaginamos, en la existencia de dos tipos de hombres radicalmente diferentes” (1972, p. 24). C. W. Veloso, por su parte, procura mostrar que la propuesta de *Poética* parece contradecir la propia posición aristotélica sobre la constitución de los géneros, expuesta en otros pasajes del *corpus* (*Cat.* 14 a 15-20; *Met.* X 9, 1058 a 9-11), y concluye que no hay razones que permitan sostener que el par de opuestos morales *spoudaíos-phaúlos* constituyen un género en particular que permita, por analogía, extrapolarse a las especies poéticas tragedia-comedia (cf. 2004, p. 102).

A pesar de que estas críticas resultan atendibles y ponen en cuestión los fundamentos mismos de la argumentación aristotélica para sostener una división natural entre los géneros poéticos, considero que puede aplicarse cierto principio de caridad interpretativa sobre las fallas de la argumentación, si se tiene en cuenta cuál es la finalidad que persigue el estagirita en este contexto. En tal sentido, no debe perderse de vista el sentido que este pasaje adquiere en la propia estructura de la

⁷ Opera tácitamente el principio establecido en *Poética* 47 a 16, según el cual “[todas las especies poéticas] vienen a ser, en conjunto, imitaciones”.

⁸ Entre los estudiosos de la *Poética* (de Montmollin, D., 1951, p. 25-29; Else, G., 1957, pp. 88-89; Halliwell, S., 1987, pp. 75-77; Cilliers-Theron, L., 1989, pp. 476-478) subsiste una discusión (de la que me ocuparé en detalle más adelante) sobre la división bipartita del carácter pues, luego de afirmarla, Aristóteles sostiene que “[los que imitan] o bien los hacen mejores (*beltíous*) de lo que somos nosotros, o bien peores (*kheíroun*) o incluso iguales (*toioutous*) (48 a 4-5). Una opción de salvar la aparente incongruencia del estagirita es suponer, como hace V. Suñol, que está refiriéndose a dos cuestiones diversas: en primer lugar, a los caracteres de los actantes y, en segundo término, a los posibles modos de representación. Cf. Suñol, V., 2012, p. 59.

Poética, ya que permitirá trazar una genealogía de la tragedia, buscando sus raíces en formas poéticas consolidadas en la práctica cultural griega. De esta manera, resulta necesario sostener que la tragedia, al igual que la poesía épica, tiene por objeto hombres de una naturaleza moral más elevada, de carácter heroico, y que por ello “los poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser estas formas de más fuste y más apreciadas que aquellas” (49 a 5-6).

La figura de Homero funciona, en este contexto, como pivote en la transición entre la épica y la tragedia y Aristóteles muestra su aprecio hacia él, reconociéndolo como “el poeta máximo” (*tà spoudaîa málista poietès*), y le atribuye a la *Iliada* y a la *Odisea* tener cierta analogía con la tragedia (cf. 48 b 34-49 a 2).⁹ Esta valoración del rol de Homero es una clara herencia platónica, quien a pesar de sus críticas a la poesía mimética lo reconoce, en distintos pasajes de su *República*, como “el primer maestro (*prôtos didáskalós*) y guía (*hégemon*) de todos estos nobles poetas trágicos” (595 c 1-2); “el adalid (*tòn hegemóna*) de la tragedia” (598 d 8) e incluso, el “más grande poeta (*poietikótaton*) y el primero (*prôton*) de los trágicos” (607 a 2-3).¹⁰

Así, si bien resulta exagerado afirmar que Homero fue el que le dio origen a la tragedia, sí resulta posible, siguiendo el texto aristotélico, reconocerle el papel de precursor en este género dramático o al menos otorgarle el rol de quien reveló un potencial que, al parecer, existía “naturalmente” en la épica y que permitió su devenir en la tragedia. Sin embargo, G. Else llama la atención sobre el rol que Homero adquiere en esta historia y señala una aparente incongruencia en la reconstrucción del estagirita quien, por un lado, concibe el surgimiento de la tragedia como resultado de un fenómeno social, cuya expresión se encontraba en los ditirambos y el drama satírico (como intenté mostrar), y por otro, parece afirmar que es resultado de una producción artística individual, que comienza con Homero (Cf. Else, G., 1957, p. 162). S. Halliwell, en cambio, advertido de los problemas que surgen de esta historia de la tragedia, intenta salvar la posición aristotélica haciendo hincapié en una perspectiva que ubique a Homero en el marco de “un despliegue natural del patrón de posibilidades miméticas”. Desde esta posición, afirma, no se disminuye su figura ni su excelencia poética, sino que se las posiciona

⁹ Cf. *Poét.* 48 b 34-49 a 2. La admiración hacia Homero se repite en distintos pasajes de *Poética* (51 a 23; 59 a 30; 60 a 5). Por su parte, la ubicación de la *Iliada* y la *Odisea* como precursoras de la tragedia también se señala en 59 b 2-4 (y se sobreentiende, a mi juicio, en otros pasajes al tomarlas como ejemplos de “buenas tragedias”).

¹⁰ Para las citas de *República*, sigo la traducción de C. Eggers Lan (1988). En el pasaje de 607 a, puede objetarse que la traducción del superlativo de *poietikós* como “el más grande” no refleja cabalmente el sentido dinámico del término, ya que también podría traducirse como “innovador” o “creador”. Cf. Chantraine, P., 1977, p. 923 y Liddell-Scott-Jones, 1940, *ad locum*.

en el contexto más amplio de una evolución cultural, tal como la que parece estar en juego en la *Poética*.¹¹

Así, si bien Homero resulta una figura necesaria no es suficiente para explicar la conexión entre la poesía épica y la poesía dramática. La transición entre ambas fue posible por la materia de las epopeyas, por el contenido mítico que dichas historias preservaban y que pasó a formar parte de las tramas trágicas, en una especie de “encarnación literaria” (Kirk, G. S., 2002, p. 102). Considero que la imagen de la relación “continente-contenido” expresa claramente dicha transición. Así, puede pensarse que la tragedia emergió como el espacio continente en el cual pudo darse una recreación libre de aquellas historias que, durante siglos, se habían conservado gracias a la tradición oral y transmitían, desde ese pasado lejano, una especie de sabiduría popular. El poeta trágico se sirve del contenido de dichas historias tradicionales y encuentra en ellas una materia fértil a partir de la cual construir nuevas tramas, pues como afirma Aristóteles, “las mejores tragedias (*kállistai tragodíai*) se componen en torno a pocas familias, por ejemplo, Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo y los demás a quienes aconteció sufrir o hacer cosas terribles” (53 a 19-21).

Pero ello no significa que las tragedias sean mitos; no son una versión renovada de algo que estaba ahí, a la mano, y por ello puede afirmarse, por ejemplo, que “el *Edipo Rey* de Sófocles no es una versión más del mito de Edipo”, sino que se constituye en un *nuevo* Edipo (Cf. Vernant, J-P y Vidal Naquet, P., 1987, p. 8). Vuelvo a la imagen propuesta de una relación “continente-contenido”. Se trata de una relación dinámica entre el mito y la tragedia; y ello implica que la tragedia, en tanto continente, no resulta pasiva o mero contenedor del mito sino que, por el contrario, al rescatar los elementos de una tradición, el continente -la tragedia- resulta afectada por el contenido -el mito - y a su vez, éste se acomoda, se recrea y se reinventa cuando es retomado en un nuevo continente que le da forma y le impone nuevos parámetros y estructuras.

Esta idea queda claramente expuesta en *Poética*, cuando Aristóteles se ocupa de distinguir la tarea del poeta y la del historiador, y afirma que la diferencia estriba en que mientras el historiador cuenta “lo que ha sucedido”, limita su trabajo a lo particular que le ocurrió a Alcibiades, el poeta, en cambio, se sirve de esas historias y nombres que existieron en otro tiempo y que son reconocidos por todos, pero los reorganiza desde una nueva perspectiva y por ello “no se ha de buscar a toda costa atenerse (*àntékhesthai*) a las fábulas tradicionales (*tôn paradedoménon mýthon*)” (51 b

¹¹ “Aristotle places Homer in the vista of a naturally unfolding pattern of mimetic possibilities” (1987, p. 82). En este contexto, S. Halliwell considera que el problema sobre el papel que Homero desempeña en la historia de la tragedia ática surge en los historiadores modernos de la literatura, quienes influenciados por la idea romántica de “genio” intentan mostrar su obra como la hazaña de una creatividad poética individual. Cf. Halliwell, S., 1987, pp. 81-82 y 1998, pp. 261-266.

23-25). De ahí resulta que el poeta es ahora definido como “un artífice de fábulas/tramas” (*tòn poietèn tôn mýthon éinai*)¹² y se aleja progresivamente de una tarea pasiva, de la imagen del poeta como el mero portavoz de los dioses o de la tradición (cf. Hesíodo, *Trabajos y días*, 662).

Con esta nueva configuración del mito, la tragedia conquistó, según Lesky, “un ámbito temático que vivía en el corazón del pueblo como un trozo de su historia, pero que a la vez aseguraba, con respecto al objeto tratado, la distancia que es condición irrecusable de la grandeza de toda obra de arte” (Lesky, A, 1989, p. 254). Esta especie de conquista de la tragedia por sobre la tradición no es un hecho aislado, y sólo se comprende si se pone en la perspectiva de un entramado socio-histórico que permitió a la tragedia dar un paso más allá y constituirse, durante un tiempo y como resultado de una serie de modificaciones, en una expresión de la nueva experiencia griega.

¹² La misma concepción del poeta como creador de fábulas se repite en *Fedón* 61 b 4, cuando Platón afirma que “el poeta debía, si es que quería ser poeta, componer mitos y no razonamientos/cosas verdaderas” (*eíper mélloi poietès éinai, poieîn mýthous all' ouí lógous*).

Capítulo 2
Pólis y teatro: ida y vuelta y viceversa

§2.1. Características histórico-políticas del espectáculo trágico

Hay un reclamo recurrente a la *Poética*, del que me ocuparé en detalle más adelante, que refiere a la falta de contextualidad y de relación entre la tragedia que allí se estudia y la *pólis* democrática ateniense. Así, brevemente expuesto, el problema es, según E. Hall (2003), que Aristóteles calla toda posible relación entre la tragedia y los aspectos locales, históricos e ideológicos que la determinaron. La exclusión de una noción de ciudadanía y de *pólis*, como marco para sus reflexiones sobre la tragedia, harían suponer que pretende una reflexión válida para todos los hombres, despojada de cualquier marca temporal. Sobre los beneficios de la tragedia para los ciudadanos, sobre la organización de las fiestas, sobre lo que allí ocurría; sobre estas cuestiones en conjunto, afirma E. Hall, “la *Poética* de Aristóteles no tiene absolutamente nada para decir” (Cf. 2003, p. 298).

A mi juicio, estas consideraciones resultan un tanto parciales y omiten el sentido general que se desprende de la lectura de la *Poética*, en particular, y de su ubicación en el contexto del *corpus*, en general. En lugar de suponer la apoliticidad de la *Poética*, entiendo que la perspectiva de análisis debe ser otra. Si se acepta, como lo hace claramente J. Marías, que “todo libro es un hecho humano y, concretamente, histórico, que plantea un problema: por qué y para qué se ha escrito en determinada circunstancia” (1989, p.iii), una buena pregunta sería por qué y para qué Aristóteles escribe sobre una práctica cultural como la tragedia, que en su época se encuentra en declive.

Una respuesta (que subyace a mi propia interpretación del texto aristotélico) es que la *Poética* se escribió no sólo como un tratado de lo que hoy se denomina estética o crítica literaria, sino que esas páginas son, al mismo tiempo, una respuesta tentativa a una problemática ético-política más amplia, derivada de su propia situación histórica y signada por una crisis particular, de lo político y del hombre. Así, si bien es preciso hablar de la poética, de la potencia de sus especies y de cómo es preciso construir buenas fábulas/tramas (*Poét.* 47 a 8-10), es aún más urgente reflexionar acerca de aquellas prácticas que salvan o pierden a las ciudades, de las leyes y *costumbres* que permitirán configurar una *pólis* que, aunque no sea la mejor, promueva que los hombres alcancen una vida buena (*EN.* X 9, 1181 b 18-22).

La *mímesis* trágica parecería estar entre esas *costumbres* capaces de salvar la *pólis*, una *pólis* que se enfrenta a una de sus crisis más fuertes, que excede la cuestión de un régimen político o de las vicisitudes a las que, de alguna manera, los griegos estaban acostumbrados: se trata de una crisis de la vida griega tal como se conocía hasta entonces. Y ello supone la crisis del hombre griego y de los pilares en los que se fundaba su vida: su moral. En otras palabras, lo que se pone en evidencia es una “crisis de la convivencia, de la sociedad, e intrínsecamente una crisis del hombre.

Éste no sabe a qué atenerse, no sabe qué hacer, porque no sabe qué es bueno y qué es malo, qué es justo y qué es injusto, y sobre todo adónde va, cuál puede ser el blanco de su vida” (Marías, J., 1959, p.ix).¹³

Suponer que la *mimesis* trágica resulta el único *phármakon* para esta crisis es asignarle, claro está, una tarea titánica y fuera de sus posibilidades. Sin embargo, teniendo en cuenta que el hombre es un ser político (*politikón zóon*); que es la *pólis* lo que permite su desarrollo como hombre (pues sólo ahí se dan las condiciones para desarrollar una vida buena), es posible afirmar que la *mimesis* puede constituirse en un camino de regreso hacia esa forma de comunidad, que alguna vez existió; una vía capaz de establecer nuevamente un nexo entre los hombres gracias al espectáculo, a la manera de “poner ante los ojos” complejas cuestiones morales y políticas que los atraviesan y que permiten crear entre ellos un sentimiento de comunidad, más allá de las diferencias.

El problema es que cuando Aristóteles escribe la *Poética*, la tragedia también se encuentra en decadencia, pues en palabras de J.-P. Vernant, la vena trágica se ha agotado en menos de un siglo y el hombre trágico se ha convertido, incluso, en un extranjero (1987, p.23). Es decir, no sólo se enfrenta a un clima de crisis política, de una forma particular de gobierno, de valores y de costumbres, sino que la crisis afecta a todos los ámbitos, incluido el del ocio (*skholê*) que es donde, al parecer, radica la felicidad (*dokê te hé eudaimonía ên tê skholê eînai*, *EN*. X 7, 1177 b 4).

La mayoría de los historiadores de la literatura identifica el período de esplendor de la tragedia con el de la democracia ateniense.¹⁴ Difícilmente se trate de una mera coincidencia. Por el contrario, la coexistencia de ambos fenómenos –el de la democracia como forma de gobierno y el de la tragedia como expresión cultural– permite afirmar la presencia de ciertas condiciones de posibilidad históricas que permitieron, durante casi un siglo, su desarrollo, apogeo y declive.

Comenzaré por describir brevemente las condiciones de emergencia de la democracia ateniense, para luego analizar las características y significación política que adquieren el teatro y la tragedia en dicho contexto. Una de las primeras cuestiones a tener presentes se vincula con un hecho que, aunque repetido incesantemente, no debe pasarse por alto: antes que hablar de una democracia griega debe hablarse de una democracia ateniense. Parafraseando a N. Loraux, ateniense y *únicamente ateniense* parece ser, pues, la democracia (2012, p. 21).¹⁵

¹³ En un sentido semejante, A. Tovar afirma que, durante esta crisis, la ciudad “se desvitaliza y arruina. Se pierden sus mitos, sus ritos, las creencias en que se basa la adhesión a ella de sus ciudadanos”, Cf. Tovar, A, 1961, p. 28.

¹⁴ Cf. Bowra, C.M., 1983, p. 62; Rodríguez Adrados, F., 1988, pp. 134-135; Iriarte, A., 1996; p. 5; Jaeger, W., 2001, p. 230; Vidal-Naquet, P., 2002, p.94.

¹⁵ R. Wallace propone una lectura más amplia del fenómeno democrático, interpretándolo como una revolución que afectó, en simultaneidad, a diversas ciudades del Ática. Entre ellas, señala la

Esta forma de gobierno, que Aristóteles caracteriza por la igualdad (*íson*) de derechos y de palabra, la libertad (*éleuthería*) y el ejercicio de la soberanía popular (*kýrion de tó dóxan toís pleíousin*) (*Pol.* IV 4, 1291 b 30-39), tiene un origen que no puede ser fechado con exactitud. Por el contrario, es la consecuencia de una multiplicidad de fenómenos y cambios que se sucedieron a lo largo de los años y que fueron configurando una nueva escena política en Atenas.¹⁶ En *Constitución de los atenienses*,¹⁷ el propio Aristóteles ofrece una reseña histórica de dichos cambios, luego de pasar revista por la evolución del régimen político en Atenas y por los sucesos que convirtieron al pueblo en “dueño del poder” (*hó dêmos genómenos tón pragmáton*) y modelaron la constitución democrática que regía la *pólis* en el momento en que Aristóteles escribe. En tal sentido, puede leerse que:

(...) El tercero [de los cambios], después de la guerra civil, fue el de Solón, con el cual *tuvo comienzo la democracia*. El cuarto fue la tiranía de Pisístrato. El quinto fue la constitución de Clístenes, después de la caída de los tiranos, fue *más democrática* que la de Solón. El sexto el que se da después de las Guerras Médicas, estando al frente del consejo del Areópago. El séptimo, a continuación de éste, el que Aristides indicó, y Efiltes perfeccionó derribando el consejo Areopagita; en éste aconteció que la ciudad, por influencia de los demagogos, cometió muchísimas faltas, a causa del

que se habría dado en Megara hacia el 570 a.C. y la referencia, poco precisa, de Aristóteles a su democracia en *Poét.* 48 a. 32. Cf. Wallace, R. W., 2007, “Revolutions and a New Order in Solonian Athens and Archaic Greece”, pp. 49-82.

¹⁶ Existe innumerable cantidad de bibliografía que se ocupa de discutir los orígenes de la democracia ateniense. La principal razón de dichos desacuerdos estriba, según Cartledge, en que “la democracia griega no fue un animal simple e inmutable” (2009, p.57). Al respecto, véase Gallego, J., 2003, pp. 65-94; Cartledge, P., 2007, pp. 155-169 y 2009, p. 56 y 64; Sancho Rocher, L., 2009, pp.15-39.

¹⁷ Este texto se incluye entre los *escritos políticos* de Aristóteles. Según el testimonio de Diógenes Laercio (*Vidas*, 5.27), el estagirita habría reunido un total de 158 constituciones de orientación democrática, oligárquica, aristocrática y tiránica. Desde una perspectiva teleológica, el propio estagirita, en el último capítulo de *Ética Nicomaquea*, afirma la necesidad de estudiar las legislaciones. En primer lugar, porque sus predecesores no atendieron a dicha base empírica; en segundo lugar, porque atender a ello puede resultar beneficioso en lo que concierne a la filosofía de las cosas humanas, y finalmente (lo más importante), porque a partir de las constituciones reunidas es posible comprender, teorizar y juzgar mejor “qué forma de gobierno es mejor y cómo ha de ser ordenada cada una, y qué leyes y costumbres ha de usar” (*EN.*, III 11, 1181 b 21-23). Para un detalle de los aspectos relevantes del texto, véase N. and P. Loraux, «*L’Athênaiôn Politeia avec et sans Athéniens. Esquisse d’un débat*», en *Rue Descartes* No. 1/2, Des Grecs (Avril 1991), pp. 57-79 ; M- García Valdés, “Introducción”, en *Aristóteles. Constitución de los Atenienses*, 2008, pp. 9-47 y A. Bernabé, “Introducción” en *Aristóteles. Constitución de los Atenienses*, 2005, pp. 5-23.

dominio del mar. El octavo fue el establecimiento de los Cuatrocientos, y después de éste, el noveno fue de *nuevo la democracia*. El décimo fue la tiranía de los Treinta y la de los Diez. El undécimo fue el que siguió al regreso de los de File y del Pireo, desde el cual se ha llegado al régimen actual, añadiendo continuamente *poder a las masas* (*aie prosepilambánousa tô pléthei tèn exousían*) (41.1-2; énfasis mío).

Este extenso pasaje muestra, a mi entender, que resulta imposible atribuir a una sola persona la instauración de la democracia como régimen político, en contra de la opinión de Heródoto (*Hist.* VI.131), que asegura que fue Clístenes quien la instituyó (*tén demokratíne Athenaíoisi katastésas*).¹⁸ Más bien queda claro, luego de leer el pasaje, que la instauración de la *demokratía* es la resultante de una serie de cambios políticos graduales, en cuyo desarrollo destacan, en particular, las figuras y las contribuciones de Solón, Clístenes y Efiltes.

Así, según Aristóteles, Solón fue quien estableció las magistraturas, con las que el pueblo (*ho dêmos*) se convirtió en *dueño del voto y dueño del gobierno* (9.1); Clístenes logró, luego de la tiranía de los Pisistrátidas, el fortalecimiento de las estructuras de autodeterminación y responsabilidad del *dêmos* sobre los asuntos de la *pólis* (21.1-4); y Efiltes, por su parte, restringió las funciones del Aerópago y consolidó a la Asamblea (*Ekklesía*), el Consejo (*Boulê*) y los Tribunales (*Dikastéria*) como los órganos de gobierno de la *pólis* (25.2). Dichas reformas marcan un punto de inflexión a partir del cual puede hablarse de una *demokratía* en el pleno sentido de la palabra, esto es, de un “arraigo definitivo de la conciencia del poder del *dêmos* como un sistema claro y distinto de organización política” (Sancho Rocher, L., 2009, p.28).

En este nuevo contexto político, espacios e instituciones van a verse renovados y asumirán nuevos sentidos. Al respecto, es preciso aclarar que durante la democracia se da una *consolidación* del teatro como espacio público de ejercicio de la ciudadanía y no una *instauración* del teatro, pues su origen, a pesar de la importancia que adquiere para la democracia, se encuentra ligado a la tiranía.¹⁹ En efecto, luego del primer impulso democrático bajo el gobierno de Solón, que no dejó conformes ni al pueblo ni a la nobleza (“porque la situación era para ellos

¹⁸ Una opinión semejante se encuentra en C. Mossé, quien afirma que “Clístenes *no creó la democracia ateniense*, sino las condiciones que iban a permitir el nacimiento de la democracia” (1987, p. 28), (énfasis mío).

¹⁹ Este es uno de los argumentos por los que P. J. Rhodes critica la perspectiva que, desde mediados de siglo XX, han asumido los estudios clásicos al vincular la tragedia con la democracia ateniense. Si bien reconoce que bajo el influjo de esta nueva forma de gobierno el drama adquiere una ‘forma particular’, considera excesivo y poco preciso sostener que los festivales dramáticos constituyen un ‘producto’ de la democracia. Cf. 2003, pp.104-119.

contraria a lo que esperaban”. *Const. At.*, 11. 2), sobrevino un período de virulentas luchas de poder, a las que le siguió la imposición de un régimen tiránico de la mano de Pisístrato. Sin embargo, la figura de Pisístrato no es la típica figura del tirano, pues al parecer ejercía el gobierno y regía los asuntos comunes (*tà koiná*) “más como ciudadano que como tirano” (*Const. At.* 14.3; 16.2 y Heródoto, *Hist.* I. 59; Tucídides, *Historia*, VI, 54).

Entre las medidas “pseudo-democráticas” con las que Pisístrato intentó ganarse el apoyo popular y se hizo merecedor de muchos elogios,²⁰ se encuentran la puesta en marcha de las primeras representaciones escénicas, cómicas y trágicas, los certámenes musicales y las grandes recitaciones de Homero en el marco de las Panateneas y las grandes fiestas en honor al dios Dioniso. Por primera vez, afirma W. Jaeger, Atenas alcanzó el título de “ciudad de las musas” que ha conservado desde entonces (2001, p. 218).

Aunque no puede negarse que dichas medidas contribuyeron a la formación del *dêmos*, y marcaron un lineamiento en términos de políticas culturales para la posterior democracia, un manto de sospecha recae sobre las intenciones subyacentes, ya que al parecer todas sus medidas tenían como finalidad apartar al pueblo de la política y que, ocupados en sus cosas, “no desearan ni tuvieran tiempo de ocuparse de las comunes (*epimeleîsthai tôn koinôn*)” (*Const. At.* 16.3).

Por ello resulta paradójico que durante un régimen tiránico las fiestas a Dioniso cobren tal magnitud, se establezcan en el marco de los festivales cívicos, en un tiempo específico (de acuerdo al calendario de la ciudad) y en un espacio público destinado especialmente a esta función. Lo que resulta llamativo es que sea redituable, en términos políticos, la utilización de un dios al que, salvo accidente o artificio, la política le resulta completamente extraña y de ahí que los griegos afirmen que “esto no tiene nada que ver con Dioniso”.²¹

Aunque llamativo, esto no constituye un dato azaroso. Por el contrario, se inscribe dentro de una clara política antiaristocrática que busca romper con los ideales políticos y morales de la antigua Atenas. Las fiestas, en el marco de las cuales se desarrollan los concursos trágicos, son mayormente rechazadas por la aristocracia imperante, puesto que representan una expresión de la desmesura (*hybris*); una liberación individual y colectiva; una “válvula de escape” de las normas que rigen a la sociedad y que establecen claras diferencias entre clases.

²⁰ Aristóteles señala que el período de su tiranía fue conocido como la *edad de Cronos*, en alusión a una época de esplendor, en la que el orden logra imponerse sobre el caos. Cf. Hesíodo, *Trabajos y días*, 110 y ss y Platón, *Hiparco*, 229 b 7.

²¹ Cf. Gernet, L., 1980, p. 78; Plutarco, *Quaestiones Convivales*, I.1.5 (615 a): “*Ti taûta pròs tôn Diónyson*”. También citado en la enciclopedia bizantina Suda “*Oúden pròs tôn Diónyson*” (o, 806), y en Zenobio, *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, 5.40.

Dioniso, afirma E. R. Dodds, se había vuelto tan necesario como Apolo (1989; p. 82). Mientras este último prometía seguridad y conducía al cumplimiento de las normas; Dioniso ofrecía libertad, sin restricciones sociales: “Olvida la diferencia y hallarás la identidad; únete al *thíasos* y serás feliz hoy” (*ibíd.*).²² Así, si Apolo era el dios de la aristocracia, Dioniso representaba al pueblo y por ello, durante las varias jornadas del mes de marzo destinadas a celebrar el comienzo de la primavera ateniense, la ciudad se convierte en una fiesta agonal para celebrarlo.

§2.2. La *pólis* frente a la tragedia: el efecto político

Bajo el influjo de la democracia, las fiestas a Dioniso²³ van tornándose cada vez más populares y comienzan a ser comprendidas como una forma de justicia, una nueva manera de alcanzar la igualdad entre los ciudadanos de la *pólis*. En tal sentido, la incorporación de la tragedia en dichas fiestas vendría a cumplir con una doble función: por un lado, fortalecer la identidad social y, por otro, ser la vía de expresión de la nueva vida democrática que adviene en la *pólis*. Su popularidad se debe, en gran medida, a que logra conservar, como ya he mostrado, tanto en su estructura como en su contenido elementos provenientes del pensamiento y las formas poéticas previas, resabios del pasado reciente aristocrático pero, al mismo tiempo, incorpora elementos que colaboran con la constitución de una nueva forma de vida democrática. Logra instituirse en un lugar de consenso entre pasado y presente; en el espacio en el que “se mantiene y refuerza la cohesión comunitaria.” (Longo, O., 1992, p.18)

Las razones de por qué la tragedia viene a cumplir con esta especie de necesidad social de integrar el pasado en las nuevas prácticas culturales continúan

²² En *Iliada* (XIV, 325), Homero refiere a Dioniso como “gozo para los mortales” (*khárma brotoísi*). W. F. Otto destaca, entre las formas de referirse a Dioniso, la de “liberador” (*lýsios*), “salvador” (*sotér*), “bienhechor” (*eurgétés*) y otros epítetos similares. Cf. Otto, W. F., 1939, p. 105, citado en Rodríguez Adrados, F., 1972, p. 95 y 455.

²³ Cabe recordar que se celebraban varias fiestas en honor a este Dios: Las *Grandes Dionisiacas* (o Dionisias de la ciudad) se realizaban a comienzos de la primavera (finales de marzo), duraban seis días y había representaciones de tragedias, comedias y ditirambos. La fiesta culminaba con el concurso de representaciones dramáticas en las tres últimas jornadas. En este contexto, estrenaron la mayoría de sus obras Esquilo, Sófocles y Eurípides. Las *Leneas* (o Dionisiacas del *Lenaion*) tenían lugar en el mes de enero, eran más breves, no implicaban tanto despliegue como las anteriores y generalmente sólo se representaban comedias. Finalmente, las *Dionisiacas campestres o rurales* tenían lugar durante el mes de diciembre en los distintos *dêmos* del ática. Se honraba al dios con un cortejo que celebraba la vida y la fecundidad de la tierra y sólo los más pudientes organizaban concursos de tragedia y comedia. Cf. Pickard-Cambridge, A.W., 1968; Rodríguez Adrados, F., 1972; Barthes, R., 1986.

siendo tema de debate entre los estudiosos de la cultura griega²⁴ y no es mi intención agotar el tema en estas páginas. Antes bien, revisaré someramente algunas de las condiciones que favorecieron dicha situación y que, a mi entender, se tornan elementos centrales para comprender cómo la *mímesis* adquiere, en Aristóteles, matices ético-políticos.

En primer lugar, debe mencionarse que la tragedia no se limita a una mera función recreativa o de esparcimiento, sino que se complementa con un claro propósito público y político: educar a la ciudadanía en el ejercicio de una nueva forma de gobierno. Los certámenes trágicos eran actos públicos que procuraban contribuir a la formación de los miembros de la *pólis* y ello hace de la tragedia no sólo una forma de arte, sino también un “fenómeno social de masas”, “una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales” (Vernant, J.-P., 1987, p.26; Cartledge, P., 2006, p. 3).

Así, la tragedia se amalgama al entramado institucional de la *pólis* no sólo por su importancia sino también por el espacio que ocupa, es decir, porque logra consolidarse como un *espacio público* más, en el que los atenienses podían escenificar las cuestiones de interés común.²⁵ El *ágora* es el otro espacio público en el que el *dêmos*, reunido en Asamblea (*ekklesía*), delibera y resuelve sobre los asuntos que conciernen al estado ático (*Const.At.*, 43, 3-6).²⁶ Sin dudas la Asamblea es la institución democrática por antonomasia: “no era representativa del pueblo, sino que era el pueblo mismo actuando como un cuerpo político.”(Hansen, M. H., 1987, p. 104). Pero la concurrencia masiva (se estima una asistencia de 10.000 espectadores en el momento de mayor esplendor) convirtió al teatro en otro centro neurálgico de la *pólis*, en un testimonio de la idiosincrasia y del poderío ateniense.²⁷ En palabras de J.-P. Vernant, “la ciudad se hace teatro” (*ibíd.*) y la tragedia se tiñe de implicaciones políticas, al igual que las demás instituciones democráticas, ya que acuden a contemplarla la comunidad en su conjunto y su público está compuesto no

²⁴ Véase en particular los ya clásicos artículos de O. Longo (pp. 12-19) y S. Goldhill (pp. 97-129) compilados en Winkler, J; Zeitler, F., 1992.

²⁵ Sigo la caracterización propuesta por N. Rabotnikof según la cual tres rasgos generales distinguen al espacio público del privado: 1) lo público es de interés o de *utilidad* común a todos y por ello atañe al *colectivo*; mientras que lo privado designa lo singular y personal; 2) lo público es aquello que resulta *manifiesto* y *ostensible*, en contra de lo secreto, preservado u oculto y 3) lo público es *accesible* para todos, *abierto*, en contraposición a lo cerrado. Cf. 2005, pp.27-35.

²⁶ En 42.4, Aristóteles menciona la realización de Asambleas anuales en el marco de las Grandes Dionisiacas para la presentación de los jóvenes que se desempeñan como guardianes de la ciudad y que están próximos a convertirse en ciudadanos. La elección de las Fiestas para esta presentación da cuenta, una vez más, de la importancia política del teatro.

²⁷ M. Brioso Sánchez aumenta a catorce y diecisiete mil el número de espectadores que podía albergar el graderío del teatro. Este cálculo se fundamenta en una referencia de Aristófanes, quien en *Pluto* (1083) señala una cifra próxima a los 13.000. Cf. 2003, pp. 11-12

sólo por aquellos que votaban en la Asamblea, sino por la mayoría de los habitantes de la *pólis*.

De esta manera, la tragedia aparece como la manifestación de una experiencia social y cultural particular, la expresión de un espíritu ciudadano y de los problemas cotidianos a los que se enfrentaban los griegos de aquel entonces. En ella se encuentra un retrato de las cuestiones políticas, judiciales, religiosas y sociales que se discuten en el *ágora*, una presentación ficcional a través de héroes, personajes y coro, e incluso una forma de consolidar la propia democracia ateniense.²⁸ En tal sentido, la experiencia trágica debe parte de su apogeo al hecho de ser considerada propicia para “la formación de una comunidad, mejor informada y más profundamente consciente de sí misma, y de su periódica re-creación política.” (Cartledge, P., 2006, p. 22).

En segundo lugar, sobresale el papel que la ciudad desempeña en la organización de las fiestas dionisiacas. La institucionalización del teatro se logra gracias a la intervención del gobierno en la organización, por un lado, y a la financiación de las actividades que garantizan la concurrencia masiva de ciudadanos e incluso foráneos, por otro. En *Constitución de los Atenienses*, Aristóteles señala que entre las funciones cívicas de los arcontes se encuentra la de designar a los tres coregos (*khoregós*) para los poetas trágicos, esto es, los ciudadanos “más ricos de todos los atenienses” que tendrán como tarea costear los ensayos y los vestuarios de los coros de música y baile en las ceremonias de culto y en los concursos dramáticos (56.3). Aunque para algunos esta designación resultaba una carga que atentaba contra sus fortunas,²⁹ mayormente la *liturgia* era aceptada y constituía no sólo una forma de distribución de las riquezas sino también una manera de adquirir prestigio

²⁸ La tragedia puso en la escena debates contemporáneos sobre cuestiones éticas y políticas. Sólo a modo de ejemplo, pueden citarse las restricciones al Areópago en las *Eumenides* de Esquilo, los peligros que genera el poder en *Los Persas*, *Orestíada* y *Antígona*, las consecuencias de la discordia en la *pólis* en *Los siete contra Tebas* y *Las Fenicias*, el conflicto entre autoritarismo y el orden democrático en *Las suplicantes*, *Ayante* y *Edipo en Colono*, la necesidad de prudencia y el respecto a los cultos religiosos en *Bacantes*, entre tantos otros.

²⁹ Desde una perspectiva crítica, Jenofonte se refiere a dicha situación en su *Constitución de los Atenienses*, afirmando que “por lo que toca a la preparación de los coros teatrales (*khoregía*), a la ejercitación de los atletas y al equipamiento de los trirremes, se dan cuenta de que los ricos preparan los coros (*khoregoûsi*) y el pueblo participa en ellos (...). Así pues, el pueblo cree justo obtener dinero por cantar, correr, danzar y navegar, a fin de que él se beneficie y los ricos se vuelvan más pobres” (*Const. At.*, 1.13).

Al parecer, muchos buscaban evitar las cargas públicas (*leitourgía*) e incluso se estipularon mecanismos para ello. En particular me refiero a la “permuta de bienes” (*antídosis*), estrategia por la cual los ciudadanos más adinerados podían solicitar una exención para que los gastos de la liturgia los asuma otro en mejor posición económica. Sólo quedaban excluidos cuando se comprobaba que alguien “ya ha cumplido este servicio público, o que está exento de cargas, (...), o que no tiene la edad”. (Aristóteles, *Const. At.*, 56.3).

y poder en la comunidad gracias al patronazgo (Cf. Finley, M., 1974, p. 209-214 y Wilson, P., 1997, p.82).

Así, mientras esta función pública garantiza los fondos para la realización de los certámenes, será tarea de la *pólis* procurar, a través de un fondo específico (*theorikón*), la concurrencia del mayor número posible de asistentes, incluyendo a mujeres, esclavos y extranjeros que no participan habitualmente de otras actividades cívicas.³⁰ Para ello, se destinó, a partir de Cleofonte, de una dieta de “dos óbolos” (28.3),³¹ con el fin de que toda la población asista y que incluso los pobres (*tò plêthos*) puedan disponer de “tiempo libre (*skholê*) porque reciben un salario.” (*Pol.* IV 6, 1293 a 5-6). Como señalan J. Gallego y A. Iriarte esta situación pone de relieve “una decisión en cuanto al disfrute colectivo de las representaciones dramáticas mitigando las distancias entre ricos y pobres” (2009, p. 108).

En este sentido, la tragedia se convierte en un espectáculo *de* la ciudad y *para* la ciudad: son los mismos ciudadanos los que facilitan las condiciones materiales para que los trágicos cuenten con los elementos necesarios para el estreno de sus obras y serán los mismos ciudadanos los que acudan, en calidad de espectadores y jueces, a contemplar las representaciones dramáticas. Así, esta presencia de la *pólis* en la organización de las fiestas marca la importancia política que el teatro va adquiriendo progresivamente.

Otro aspecto a considerar y que evidencia los alcances políticos de la tragedia refiere a la preocupación por los efectos que puedan tener las obras teatrales sobre los espectadores. En tal sentido, cabe recordar que parte del trabajo previo de los arcontes residía en la selección de las obras que serían puestas en escena durante las tres jornadas en las que se desarrollaban los certámenes. Ello suponía la previa presentación de los poetas ante el arconte, que era el encargado de seleccionar a los tres concursantes que tendrían a su disposición a un corego para que financie y proporcione los recursos necesarios para sus obras.

La pre-selección de las obras pone de manifiesto la necesidad de regular los contenidos allí expuestos, a fin de que contribuyan a la conformación de una

³⁰ Sobre la composición del auditorio de los espectáculos teatrales, véase el exhaustivo análisis de M. Brioso Sánchez, quien advierte de los problemas para determinar con precisión su composición, pero contempla la posibilidad de la asistencia de mujeres, jóvenes y esclavos. Cf. 2003, pp. 9-55.

³¹ En *Política* 1267 b 1-5, Aristóteles se refiere críticamente a la asignación de este dinero, en relación con la distribución de la riqueza de la *pólis*, pues “al principio bastaba con dos óbolos solamente, cuando se acostumbraban a ello siguen pidiendo cada vez más, hasta el infinito, porque la ambición es ilimitada por naturaleza y la mayoría de los hombres viven para satisfacerla”. También se menciona dicha asignación en *Const. At.*, 27.5 y en Plutarco, *Pericles*, 9.3.1, donde se acusa a Pericles de sobornar a la muchedumbre con las pagas para la asistencia al teatro y a los juicios.

identidad cívica democrática.³² Aquí emerge una cuestión que será de suma importancia y que se vincula con la relación entre el contenido de lo dicho, su forma y su función. Si se acepta que las fiestas eran el lugar privilegiado para el aprendizaje (*máthesis*), entonces puede explicarse rápidamente las razones de la preocupación de la clase gobernante por dictaminar el tipo de espectáculo que podía tener lugar en la escena (*skené*).

Asimismo, J. Gould añade dos causas que explicarían el impacto que la tragedia logra en sus espectadores: la primera, mencionada anteriormente, refiere al hecho de que los certámenes trágicos formaran parte del culto a una divinidad, cuya realización estaba estipulada en el calendario religioso de Atenas y era considerada como un acontecimiento sagrado no superpuesto con ninguna otra actividad. La segunda, atañe a la asimilación de los certámenes trágicos a verdaderas “competencias”, al mismo nivel que las atléticas; convirtiendo así al teatro en un espacio de reconocimiento de victorias y fracasos que se proclamaban públicamente e incluso se atestiguan en los registros de la *pólis*. (Cf. 1990, p.296).³³ Durante tres días, las fiestas a Dioniso se convertían en verdaderas disputas en las que tres poetas competían presentando una tetralogía, compuesta por tres tragedias y un drama satírico. En este contexto, el primero en obtener un premio por su representación trágica fue el poeta Tespis, convirtiéndose así en el tragediógrafo más antiguo.³⁴

Por lo general, dichas tragedias constituían una unidad temática que giraba en torno a algún mito heroico, conocido por los espectadores, a las que le seguía un elemento burlesco que, al parecer, pretendía compensar la seriedad de las

³² Platón se refiere a la evaluación de los contenidos de las tragedias como algo necesario a dictaminar en la *pólis* ideal. Por boca del ateniense considera imprescindible que las autoridades arbitren si lo dicho por los poetas serios, los trágicos, (*tôn spoudaíon, tôn tragodían poietôn*) “es decible y apto para ser públicamente pronunciado o no”. Cf. *Leyes*, 817 d 1-8.

³³ En su *Aristóteles*, W. Jaeger señala que durante la última estancia del estagirita en Atenas, éste se dedicó a investigaciones empíricas entre las que se encuentran la confección de una *Lista de los Vencedores de los Juegos Píticos*. Al mismo tiempo, Aristóteles se habría ocupado de investigar, a pedido del gobierno ateniense, la historia de las competiciones dramáticas que se realizaban durante las Grandes Dionisiacas y las Leneas. Dichas investigaciones tuvieron como resultado las *Didascalías*, en las que quedaron registradas las fechas de estreno de las piezas teatrales desde fines del siglo VI a.C. Cf. Jaeger, W., 1946, pp. 374-375. En el mismo sentido, Barnes, J., 1999, p. 21. Estas obras son mencionadas por Diógenes Laercio en *Vidas*, 5.26.

³⁴ Alrededor del 535 a.C. según el testimonio de Horacio (*Ars poet.*, 275). Por su parte, Platón asegura en *Minos*, un diálogo apócrifo, que la tragedia goza de mucho prestigio en la ciudad, pero que no comenzó, “como la gente supone, con Tepsis o con Frínico”, aunque se trate de una invención antigua. Cf. Platón, *Minos*, 321 a 1-4. En el pasaje de *Poét.* 49 a, resulta llamativo que Aristóteles sólo mencione a los denominados trágicos “mayores” y no a los que, al parecer, tuvieron a su cargo la instauración de la tragedia en la ciudad.

representaciones previas y enfatizar la relación de las obras con Dioniso.³⁵ La familiaridad con el contenido de las obras, y su abordaje desde una nueva perspectiva que enfatiza la crítica y pone en jaque los valores morales y políticos del pasado aristocrático, dan cuenta de una dialéctica de sedimentación e innovación que será central para analizar los problemas y reflexiones que la tragedia suscita en los espectadores.

§2.3. El ciudadano frente al espectáculo: el efecto trágico

Hay tres aspectos en los que la tragedia, como invención de Atenas,³⁶ significó una novedad en la escena de la *pólis*: el primero, refiere a su institucionalización; el segundo, a su representación espectacular y el tercero, a su reflexividad (Cf. Vernant, J.P., 2002, pp.25-27). Del primero me ocupé en el párrafo anterior, al señalar las dimensiones políticas que se abren a partir de su incorporación como práctica cultural en el marco de las fiestas cívicas. Queda ahora por revisar lo que genera la tragedia sobre el escenario y debajo de éste.

Si se acepta que los griegos fueron “una raza de espectadores”: buenos observadores y narradores de historias, entonces pueden comprenderse las razones por las que la tragedia se adaptó fácilmente a sus requerimientos, en tanto les permitió convertir al espacio teatral en el lugar privilegiado para la representación de dichas historias, para saciar sus deseos de ver, oír y saber y para “organizar tanto el mundo físico como el humano en términos de modelos visuales de inteligibilidad” (Segal, Ch., 1993, p. 223).

Sin embargo, lo que se dio en llamar la “revolución de la escritura” (Havelock, E., 1973), el paso de la preponderancia de lo oído y lo visto a lo más estático y siempre disponible provoca que, al momento de definir la tragedia, Aristóteles conciba al espectáculo (*ópsis*) de una manera ambivalente. Por un lado, lo ubica como una de las seis partes componentes y necesarias de toda tragedia: “y puesto que hacen la imitación actuando (*práttontes poiúntai tèn mímesin*) en primer lugar necesariamente (*anánkes*) será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo (*ópseos kósmos*)” (*Poét.* 49 b 33). Por otro, Aristóteles parece limitar la importancia de este elemento al considerarlo sólo unas líneas después como el más

³⁵ Zenobio afirma que, dada la distancia entre los temas abordados por las tragedias (que al parecer “nada tenían que ver con Dioniso”), los poetas introdujeron los dramas satíricos para no olvidar al Dios. Cf. *CPG*, I, 137.

³⁶ C. Castoriadis (2006, p. 45) afirma esta idea de la tragedia como una invención de Atenas y critica con fuerza que se hable de una tragedia griega, pues “es absurdo: no hay tragedia griega: hay una tragedia ateniense. No todas las ciudades griegas crean tragedias, ni siquiera todas las ciudades democráticas. Sólo en aquella donde culmina la autocreación de la democracia, Atenas, aparece simultáneamente la tragedia.”

prescindible de todos: “el espectáculo (*ópsis*), en cambio, es cosa muy seductora (*psykhagogikòn*), pero muy ajena al arte (*atekhnótaton*) y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación (*agón*)³⁷ y sin actores (*hypokrités*).” (50 b 16-19).

La razón de esta aparente ambivalencia proviene, a mi entender, de dos focos de atención diferentes del estagirita. Mientras que la perspectiva que enfatiza la necesidad de una representación espectacular de la tragedia está signada por la *mimesis*, la que relega dicha espectacularización a un segundo plano, en cambio, tiene como eje el *érgon* de la tragedia, esto es, la *kátharsis*. En el primer caso, la necesidad del espectáculo se vincula con los modos de la *mimesis*, con la posibilidad de presentar las mismas cosas de manera narrativa o dramática, introduciendo “a todos los imitados (*toùs mimouménous*) como operantes y actuantes” (*hos práttontas kai energoûntas*) (cf. 48 a 19-24). En el segundo caso, y priorizando la finalidad de la *kátharsis*, Aristóteles reconoce que aquellos que leen tragedias pueden lograr la purgación de emociones y así, aunque el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, también pueden hacerlo “de la estructura misma de los hechos” (*tês systáseos tôn pragμάτων*, 53 b 2-3).³⁸

La pregunta que surge inevitablemente es para qué seguir apostando al espectáculo teatral si la tragedia logra los mismos efectos siendo leída.³⁹ A favor de esto último, podría argüirse la economía de recursos que se genera con la mera lectura de las tragedias. Si los efectos catárticos se logran sin necesidad de espectáculo teatral, ya no será preciso que ni la ciudad ni sus ciudadanos más pudientes continúen erogando parte de su peculio para garantizar los certámenes trágicos. Sin embargo, hay un resto, un “algo más” que provee la representación espectacular que no se limita sólo a los efectos de la tragedia y que hacen que la posición de Aristóteles se incline a su favor y la ambivalencia inicial no resulte ser tal.

³⁷ Una traducción más precisa de este término se encuentra en D.W. Lucas, quien introduce una hendíadis: “sin los concursos escénicos”, lo cual recuerda el contexto competitivo, *agonal*, de las representaciones dramáticas en el marco de las Grandes Dionisiacas o las Leneas. Cf. 1968, p. 109.

³⁸ En el mismo sentido, en *Poét.* 62 a 11-13, Aristóteles afirma que la ventaja de la tragedia respecto de la epopeya es que logra lo que le es propio (*poieî tò autês*), esto es, su función, sin movimiento (*áneu kinéseos*), pues “con sólo leerla se puede ver su calidad”.

³⁹ S. Halliwell señala elementos de tipo histórico que permitirían comprender la posición de Aristóteles respecto del teatro. En tal sentido menciona: 1) la reposición de antiguas obras; 2) la aparición de productores y la separación de funciones entre éstos y los poetas y 3) la creciente disponibilidad de textos dramáticos en una cultura en la que previamente primó la representación como forma de acceso a las tragedias. Esta conjunción, continúa, hace que Aristóteles asuma una posición de defensa del espectáculo ante la pérdida de conexión entre el texto y su representación y que, al mismo tiempo, reaccione contra la preponderancia de productores y actores respecto de los poetas. Cf. 1998, pp. 342-343.

En *Poética* 55 a 22-30, el estagirita alienta a los poetas a seguir una serie de pautas para lograr buenas tramas. En este contexto afirma que:

“Es preciso estructurar las fábulas (*toús mýthous synistánaî*) y perfeccionarlas con la elocución (*té léxeî*) poniéndolas ante los ojos lo más vivamente posible (*hóti málista prò ommáton tothémenon*) (...).Y en lo posible, perfeccionándolas también con las actitudes (*toîs skhémasin*)” (55 a 22-30, énfasis mío).⁴⁰

El pasaje está dirigido explícitamente al poeta, exhortándolo a que imagine mentalmente aquello que escribe, resuelva las posibles contradicciones de la trama y perfeccione su producción gracias a esa imagen mental que le permite presenciar su propia obra de manera análoga a un espectador. Sin embargo, la idea de “poner ante los ojos” deja entrever la razón por la cual Aristóteles sigue, a mi juicio, apostando al espectáculo. Si se toma dicha expresión no en el sentido figurativo al que parece referir el pasaje, sino de manera literal, surge la posibilidad de que sea el espectáculo, en una *mímesis* de las acciones y gracias a su impacto visual, el que *haga aparecer* antes los ojos aquello que la obra pretende comunicar y que no necesariamente es puesto en escena. Es el espectáculo el que permite una dialéctica entre lo que es visto y lo que no se ve; entre aquello que aparece en la escena y aquello que queda en manos de la imaginación del espectador, lo que se supone, pero está ausente y, por ello mismo, genera misterio y fascinación.⁴¹

Así, volviendo a la idea de los griegos como “espectadores por naturaleza”, puede afirmarse que es gracias al espectáculo que la obra da lugar a pensamientos y reflexiones que no necesariamente surgirán de la mera lectura. Es también por el espectáculo que el público goza de una perspectiva privilegiada que lo ubica por encima de la acción y desde allí asume el papel del *theorós*, del que mira y reflexiona.⁴²

⁴⁰ Esta misma idea se retoma en otros pasajes del *corpus* como *Ret.* III 11, 1411 b 24-28 y *Acerca del alma*, III 3, 427 b 15-24. Sobre los alcances de esta expresión para la noción de *mímesis*, volveré más adelante.

⁴¹ Ch. Segal señala que eso que no aparece en la escena y que sucede generalmente entre bastidores, al interior de la casa o el palacio, “funciona como el espacio de lo irracional o lo demoníaco, las áreas de experiencia o los aspectos de la personalidad ocultos, oscuros y terribles”. Cf. 1993, p. 237.

⁴² Tanto ‘espectáculo’ como ‘teoría’ tienen su origen en el verbo griego *theoréo* que designa tanto a la acción de contemplar como espectador o asistente a una fiesta o certamen como a la de considerar, especular y observar con inteligencia. En el *Protréptico* (fr. 44) Aristóteles utiliza ambos sentidos al afirmar que “fuimos a ver [en calidad de espectadores] (*theooumen*) las Dionisiacas no con el propósito de obtener algo de los actores (...), sino porque “la naturaleza y la verdad de los seres valen la pena de ser contemplados (*theoreîn*)”. Para un análisis de la familia léxica de este verbo véase P. Chantraine, 1977, pp. 433-434.

Ello conduce al tercer aspecto que acompaña a la novedad de la tragedia, el que atañe a su carácter reflexivo. En tal sentido, puede afirmarse que la tragedia viene a definir un nuevo papel para el espectador, uno que no se limitará a la contemplación visual sino que será interpelado por el espectáculo y obligado a reflexionar no sólo sobre lo que se muestra sino también sobre su propia condición.

Esta interpelación es posible, en parte, por la dialéctica de sedimentación e innovación que afecta a la tragedia y que puede ser comprendida como un constante diálogo entre el pasado y el presente. En sus tramas se conjugan el pasado heroico y el presente que irrumpe; se fusiona la tradición aristocrática, conocida por todos pero a la vez ajena a la comunidad cívica, con los valores de un presente innovador, portador de nuevas ideas y valores democráticos. Ese ensamble es lo que ubica a la tragedia en una posición privilegiada y la define como género. Ella logra poner en escena las tendencias, exigencias y crisis espirituales e intelectuales de la época y, al hacerlo, las oposiciones resultan explícitas; la unilateralidad queda excluida y la tragedia muestra de la manera más cruda la ambivalencia y ambigüedad de palabras, valores y sentimientos. Se convierte, así, en un “inmenso laboratorio de experiencias de pensamiento en el que se prueban las múltiples maneras de componer juntos felicidad/desgracia, bien/mal, vida/muerte” (Ricoeur, P., 1994, p.225).

Sin embargo, la novedad que porta la tragedia no resulta fácil de asumir ni conciliar por la mentalidad de un hombre que arrastra tras de sí un pasado heroico, signado por la voluntad divina, pero que ahora se ha vuelto responsable de sus propios actos, portador de derechos y obligaciones en el marco de una nueva *pólis*. En el intento por conciliar la pertenencia a dos mundos divergentes, en la resolución de los conflictos prácticos que plantea la tragedia, personajes y espectadores convergerán ante el mismo espectáculo: “la exaltación de la medida, de la templanza, de la prudencia, la preocupación precavida por el azar, la importancia dada al *kairós*” (Aubenque, P., 2010, 242).

La tragedia extenderá un manto de sospechas sobre lo más familiar para volverlo extraño. Gracias a la *mimesis* se impondrá una distancia temporal y espacial: se suspenderá la realidad para dar paso a la ficción. En tal sentido, los conflictos que sirven de disparadores para la mirada crítica del público serán anclados en una “esfera existencial diferente de la nuestra” y por ello la *conciencia de la ficción* resulta constitutiva del espectáculo dramático: “aparece a la vez como su condición de posibilidad y su resultado” (Vernant, J.- P., 2002, p. 83).

Si se rompe esa distancia, si en lugar de remontarse a otro tiempo, el espectador se ve enfrentado a su realidad o si las emociones que se despiertan lo hunden en la desesperación y el terror, la tragedia no logrará cumplir su objetivo catártico. Al respecto, resulta ilustrativa la reacción de los atenienses ante la representación que Frínico ofreció de *La Toma de Mileto*. Lejos de alzarse con una victoria, el poeta es reprobado por recordar sufrimientos que atentan contra la

comunidad cívica, por su cercanía e importancia y, en lugar de loas, los espectadores “prorrumpieron en lágrimas, el poeta fue multado (...) y se prohibió la representación de dicha obra” (Heródoto, *Historias* VI. 21). Este ejemplo resulta paradigmático para mostrar que si bien la guerra, los conflictos y los héroes son temas recurrentes en la tragedia, hay una distancia que debe preservarse, una que marca la delgada línea entre la realidad y la ficción.⁴³

Dos epígrafes sirvieron de guía para la escritura de esta sección. El primero, formulado por Séneca, afirma que la razón que dio existencia a los espejos es el conocimiento del hombre. En un sentido similar Aristóteles afirma, en *Magna Moralia*, que “así como cuando queremos ver nuestro propio rostro necesitamos recurrir a un espejo (*kátoptron*), en el mismo sentido cuando queremos conocernos lo hacemos mirando a un amigo” (II 15, 1213 a 20-23). Aristóteles y Séneca parecen compartir un presupuesto: sólo es posible saber lo que el hombre es a partir de un otro. Mientras que para el filósofo romano ese otro refiere a un recurso artificial, para Aristóteles, el otro es la mirada del amigo, de un otro yo, que permite reconocerse.

Si se repasan las características de la tragedia analizadas hasta ahora, es posible afirmar que conlleva ambas posibilidades: por un lado, se trata de una creación artificial, una ficción verosímil, mimética, y por otro, versa sobre las acciones de los hombres, sobre aquellos que son “iguales a nosotros”, ni perfectos ni amorales, simplemente reales (Cf. *Poét.* 48 a 5 y 53 a 7). Así, la tragedia parece brindar esa ocasión para mirar y mirar-se, para comprender y comprender-se desde la posición y la mirada del otro, para descubrir el sí mismo a partir de un otro.

Sin embargo, si se tienen en cuenta las dificultades por las que el hombre griego atravesó en ese período de transición entre los antiguos valores de la aristocracia, más cerrados, más estáticos, pero a la vez más conocidos, y los nuevos valores de igualdad y participación que la democracia promulgaba, aparece una pregunta sobre la función y el contenido de ese ‘espejo’: ¿cuál es el reflejo que devuelve?, ¿permite un conocimiento del hombre, incluso cuando éste se ha vuelto un ser enigmático, quebrado por sus propias circunstancias históricas? La imagen del espejo no parece tan clara ni tan útil y ello deja latente la posibilidad de extender su artilugio a la tragedia, como reflejo de una *pólis* movilizadada por los cambios.

Esta vía conduce al segundo de los epígrafes en el que P. Vidal Naquet denuncia los problemas que acompañan a la metáfora de la tragedia como un espejo de la ciudad. Si se quiere conservar esa imagen, afirma, hay que asumir que es un

⁴³ Muy distinta fue, señala J.-P. Vernant, la reacción frente a *Los Persas* de Esquilo, que si bien se basa en hechos contemporáneos a su presentación no afectan directamente al público, sino que son desgracias ajenas y distanciadas tanto temporal como espacialmente. Cf. J.-P. Vernant, 2007, p. 2059 y 2002, p. 84.

espejo roto. Un espejo fracturado, despedazado, que no devuelve una imagen fiel de lo que ve. Pero aún así, esa imagen deformada que devuelve esconde una ventaja: convertir a la tragedia en la ocasión para cuestionar y problematizar las tensiones, alteraciones y ambigüedades que atravesaban la Atenas de aquel entonces. Cada una de sus partes, los jirones de ese espejo, tendrá la capacidad de echar luz sobre aspectos particulares de los hombres y la ciudad y aún cuando no haya una relación especular, el escenario se convertirá en expresión de la fragilidad de la condición humana y de la mutabilidad de las estructuras de esa *pólis* ateniense.

Sección 2

Sobre el sentido de la *mimesis*: herencias y reformulaciones

“Si una idea fundamental tiene una ambigüedad esencial, una formulación precisa de esa idea debe tratar de *capturar* esa ambigüedad en lugar de ocultarla o eliminarla”.

Amartya Sen, *The Quality of life*.

Capítulo 3
Canto a la diferencia que hay de lo cierto a lo falso

§3.1. El arte en la *pólis*: la antigua querrela filosofía-poesía

La importancia y la eficacia que adquiere la tragedia en la Atenas democrática del siglo V a.C., la convirtieron rápidamente en una fuente de aprendizaje práctico que colaboraba por un lado, a la formación de la ciudadanía, en tanto servía de vehículo de ideas y valores; por otro, a la resolución de los conflictos que afectaban a la *pólis*, en la medida en que resultaba un ejercicio dialógico y deliberativo. En tal sentido, resultan esclarecedoras las consideraciones que Aristófanes pone en boca de Dioniso, quien, frente a la crisis ética y política que acecha a Atenas, decide viajar al Hades en busca de Esquilo y Eurípides “para que la ciudad se salve (*sotheîsa*) y pueda continuar con el teatro” (*Ranas*, 1419).⁴⁴ ¿Por qué recurrir a ellos? Por la importancia que adquiere el contenido ético de sus tragedias y porque son ellos en quienes la *pólis* ha depositado la formación (*phrázei*) de sus ciudadanos⁴⁵ (*Ranas*, 1055).

Sin embargo, a partir de Platón, la posibilidad de recurrir a la tragedia como vía de formación ciudadana será puesta en discusión. Dos son los ejes principales que, a mi entender, sustentan dicho cuestionamiento: el de la verdad y el del lenguaje. Ambos atraviesan una vieja discusión⁴⁶ que, desde sus orígenes, sumió a la poesía y a la filosofía en una relación conflictiva, de reproches y sospechas, en la que la filosofía logró imponerse en desmedro de la poesía, aun cuando se trata más bien de dos formas complementarias de entender lo mismo, pues “no se encuentra el hombre entero en la filosofía, no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía” (Zambrano, M., 1996, p.13).

La principal objeción filosófica que, desde Platón, recae sobre la poesía se vincula con cierta ‘incapacidad’ para expresar la verdad, o en términos más amplios, para referirse a la realidad misma. Se acusa a dicha poesía de ser *pseûdos*, en el

⁴⁴ *Las ranas* fue estrenada en las fiestas Leneas del 405 a.C., donde ganó el primer premio. Se ubica temporalmente en un período crítico en el que la escena ateniense se queda sin grandes trágicos, a raíz de sus muertes, y en el que la *pólis* se encuentra sumida en plena decadencia. Estos acontecimientos explican la fervorosa defensa de la tragedia que emprende Aristófanes, pues como Jaeger afirma con tino “cuanto mayor era la indignación del Estado, más insoportable se hacía la opresión de los espíritus y con mayor anhelo se buscaba un consuelo y un apoyo espiritual. Por primera vez se veía claro lo que había tenido el pueblo ateniense con la tragedia” (2001, p. 341).

⁴⁵ Nótese que el verbo “*phrázo*” elegido por Aristófanes tiene un fuerte sentido declarativo que lo acerca al verbo *semaîno* (señalar, indicar, ordenar y mandar), que pone de manifiesto la función pedagógica y de guía que los poetas ejercían respecto de los ciudadanos, pues serían quienes se ocupan de “poner ante los ojos” aquellas cuestiones de relevancia para la ciudad. Según Chantraine, *phrázo* puede ser traducido como “pensar”, “reflexionar” o “poner a la vista”. Cf. 1977, p. 1224 y Loraux, N., 2008, p.184.

⁴⁶ El propio Platón reconoce en su *República* (607 b 5-6) que “la desavenencia entre la filosofía y la poesía viene de antiguo” (*hóti palaià mén tis diaphorà filosofía te kai poietikê*).

sentido de falsedad pero también de engaño o ilusión a través del lenguaje. La consolidación de la filosofía como la actividad que se ocupa del ser, de la realidad, hará que ésta quede ubicada del lado de la verdad, del *alethés lógos*, mientras que la poesía y la tragedia quedarán del lado del discurso de lo que no es, o lo que es peor, es falso o ilusorio (*pseûdos lógos*).

Sin embargo, esta consideración platónica de la poesía como fuente de engaños da cuenta de un viraje en la perspectiva que desde antaño se tenía respecto de la función del *lógos* y de los poetas.⁴⁷ Ello puede verse a través de la figura de Homero, quien concebía que la poesía tenía su origen en la voz divina, en aquello que los dioses y las Musas transmitían a los aedos para que le fuera comunicado al resto de los mortales. Esta condición de los poetas como seres elegidos por la divinidad y la concepción de la poesía como vehículo de transmisión de su palabra garantizaba, por un lado, la persistencia de la acción humana y, por otro, la veracidad de lo narrado. En tal sentido, la virtud que le otorgaron los dioses a los hombres convirtió a la poesía en el resquicio donde conservar las hazañas de los héroes para la memoria colectiva. La importancia de ello es que cuando las Musas inspiran a los aedos “a cantar los hechos gloriosos de los hombres” (*Odisea*, VIII, 73), no sólo salvan del olvido a aquellas acciones que merecían la fama, sino que también sientan los fundamentos mismos de la *pólis*, de esa organización política que compensará, a través del *lógos*, el carácter precario del hombre. La palabra aparece en este contexto como la “única posibilidad de romper el oscuro horizonte de la guerra, de salvar la violencia de la naturaleza, por medio de la mirada y la voz de los hombres.” (Lledó, E., 2006, p. 21).⁴⁸

Lo que queda allí expuesto, aquello que cuentan los poetas adquiere un carácter verídico por el mero hecho de tener un origen divino. Homero no lo cuestiona: recurre a la divinidad que todo lo sabe y lo conoce para que le transmita las historias que tanto placer y deleite le brindan a los hombres.⁴⁹ Así, la veracidad

⁴⁷ Agradezco la observación del Dr. Egdar González Varela sobre el valor de la inspiración divina, la cual me permitió ahondar en lo que considero un cambio de perspectiva sobre la cuestión.

⁴⁸ La preservación de las acciones heroicas en las palabras de los rapsodas y su importancia para la *pólis* quedan manifiestas en la Oración fúnebre que Pericles pronuncia. Al hacerlo, expone que la democracia viene a cumplir el rol que antiguamente desempeñaban los poetas y que, una vez instaurada, “seremos admirados por los de ahora y por los de después, sin necesitar para nada de un Homero que nos elogie, ni de quien con sus versos deleitará el instante presente” (Tucídides, *Historia*, II, 41).

⁴⁹ La identificación entre divinidad y verdad, queda explícita en *Ilíada* (II, 484), cuando Homero apela a las Musas para que sean ellas quienes le cuenten lo ocurrido: “Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas, pues vosotras sois diosas, estáis presentes y sabéis todo (*este paresté te isté te pánta*), mientras que nosotros sólo oímos la fama (*kléos*) y no sabemos nada (*ti ídmen hoí tines*)”. Por su parte, en *Odisea* (VIII, 43), expone la función de la poesía al aseverar que es al poeta “a quien dio la deidad entre todos el don de hechizarnos (*térpo*) con el canto que el alma le impulsa a entonar”.

de los relatos queda garantizada por la omnipresencia divina y lo dicho por el poeta es refrendado por el carácter testimonial de lo que cuentan, pues “lo hacen adecuadamente (*katà kósmon*) (...) como si hubieras estado presente tú mismo (*autòs pareòn*) o lo hubieras escuchado de otro (*állou akoúsas*)” (*Odisea*, VIII, 489). El poeta se convierte en una especie de testigo privilegiado de las épocas pasadas, tiene la posibilidad de acceder a una temporalidad que le es ajena al resto de los hombres, pero que logra compartir con sus coetáneos.⁵⁰ Por ello, el arte del poeta consistirá en hacer que “observemos a los héroes en su ordinario vivir y de que disfrutemos viéndolos gozar de su sabroso presente (...). Y de tal manera nos encantan y se captan nuestra voluntad que compartimos la realidad de su vida” (Auerbach, E., 2002, p. 19).

Ese acceso privilegiado al pasado, ese rol de custodios de la memoria colectiva será lo que transforme a los poetas en “maestros de la verdad” (Detienne, M., 1983, p. 35). Lo curioso es que esa maestría del poeta refiere a la verdad de una manera especial, que no se liga directamente a la exactitud entre lo dicho y la realidad, sino que retoma el sentido etimológico del término.⁵¹ La *alétheia* en este contexto libra una lucha no contra la mentira (*pseûdos*), sino contra el olvido (*léthe*). Cumple la misma función que la memoria: “el poeta no prohíbe nada, no impone nada, no da órdenes, no promete nada: dice. Y al hacerlo, no revela nada –no hay revelación-, *recuerda*” (Castoriadis, C., 2006, p.113, énfasis mío).⁵²

Sin embargo, esta primera concepción del *lógos* poético caerá rápidamente bajo un manto de sospechas. Son los propios poetas griegos posteriores a Homero los que cuestionarán la relación que la poesía es capaz de entablar con la verdad. Así, aun cuando convengan en que son las Musas quienes enseñan a cantar “himnos extraordinarios” cuyo contenido es “imposible de descubrir para los mortales”,⁵³

⁵⁰ E.R. Dodds señala que los poetas y los videntes son portadores del mismo conocimiento, cuyo origen es la gracia divina y que, aunque estos poseían recursos técnicos para llevar adelante su tarea, “la visión del pasado, como la penetración del futuro, seguía siendo una facultad misteriosa, sólo parcialmente bajo el control de su poseedor”. Asimismo, refiere a la coincidencia etimológica en algunos idiomas indoeuropeos para designar al poeta y al vidente. Cf. 1989, p. 86 y n. 118.

⁵¹ El término *alétheia* tiene su raíz etimológica en el verbo ‘*lantháno*’ que significa ocultarse, pasar inadvertido, hacer olvidar. En contraposición, la *a-létheia* deviene verdad, como lo que no oculta nada, lo que se sabe y se recuerda. Cf. Chantraine, P., 1977, p. 618.

⁵² M. Detienne adopta una mirada crítica a esta tarea del poeta, pues lo ubica en el lugar de un conservador de las tradiciones e historias, en un “funcionario de la soberanía”. Su verdad no se opone a la mentira, no es objeto de ninguna confrontación “nadie la pone en duda, nadie la prueba”. Cf. 1983, p. 38. En contra de ello, J.-P. Vernant rescata la función memorialista de los poetas y los define como “los archivos de una sociedad sin escritura, archivos netamente legendarios que no responden ni a exigencias administrativas ni a un propósito de glorificación real ni a una inquietud histórica”. Cf. 2007, p. 341, traducción propia.

⁵³ En *Trabajos y días* (659-662), Hesíodo reconoce su deuda con las Musas al afirmar que fueron ellas quienes le permitieron obtener una victoria pues lo iniciaron “en el melodioso canto” (*ligyrês*

cuestionarán su carácter verídico al afirmar que también saben “decir muchas mentiras (*pseúdea pollá*) con apariencias de verdades (*etúmoisin homoía*)”;⁵⁴ y saben, cuando quieren “proclamar la verdad (*alethéa gerúsasthai*)” (Hesíodo, *Teogonía*, 26-28). Estas afirmaciones de Hesíodo encuentran eco también en Píndaro, quien reconoce que la palabra poética puede ser un “espejo (*ésoptron*) para las acciones bellas”; pero también reconoce que “muchas fábulas admirables engañan (*exapatónti*) a los hombres”.⁵⁵

La distancia que se abre entre Homero y sus sucesores, muestra la dificultad para conciliar la tarea encomendada al poeta con la existencia de múltiples poemas que proclaman la verdad de lo ocurrido. En tal sentido, la pericia de Hesíodo para cumplir con el mandato que lo insta a “celebrar el futuro y el pasado”⁵⁶ se opone y niega la verdad de otros poetas que, al parecer, tienen la misma pretensión. En esta confrontación se encuentra, según A. Lesky, “el primer germen de polémica literaria” (1989, p. 116). Así, si bien, por un lado, logra conservarse la capacidad que la palabra tiene para el disfrute de quien la escucha e incluso le otorgan la potencialidad de ser aquello que permite el olvido de penas y el descanso de las preocupaciones, por otro, los poetas comienzan a alertar sobre la posibilidad de que aquello que expresan no necesariamente sea cierto. Se teje alrededor del aedo una suerte de incertidumbre que teñirá su poesía y que despierta varios interrogantes: la capacidad de decir mentiras ¿es propia de los dioses o de los poetas?; si la primera intuición es que son los poetas quienes engañan entonces ¿cómo distinguir a los

aidés) y son también quienes le enseñaron a contar sus experiencias a través de “himnos extraordinarios” (*athésphaton hýmnon*). Píndaro distingue la capacidad divina de la mortal, al afirmar que “esto es posible a los dioses enseñarlo a los poetas, pero para los mortales es imposible descubrirlo (*brotoîsin d’amákhanon eurémen*)”. Píndaro, *Peanes*, VI, fr. 52 f, 53.

⁵⁴ En *República*, 545 d 7-e 3, Platón se hace eco de esta concepción de Hesíodo de la palabra divina al preguntarle a su interlocutor si “quieres que imploramos a las Musas, como Homero, para nos digan “cómo se produjo por primera vez” la discordia, y nosotros narremos que ellas, con aire de tragedia y como si estuvieran hablando seriamente (*spoudê legoúsas*), ponen un tono solemne en la voz, cuando en realidad están jugando y divirtiéndose (*paizoúsas kai ereskeloúsas*) con nosotros como con niños?”.

Sin embargo, hay una ambivalencia en el recurso a las Musas. Mientras que en el pasaje citado adopta la perspectiva de Hesíodo y las implora irónicamente para mofarse del uso que Homero hace de ellas, algunas líneas después (548 b 8- c 1) parece referirse al uso homérico al apelar a una verdadera Musa (*tês alethinês Moúses*), como aquella que acompaña de argumentos y de filosofía. Para un análisis en detalle, véase Van Noorden, H., 2010, pp. 195-198.

⁵⁵ Píndaro, *Nemea*, VII, 14 y *Olympia*, I, 28, respectivamente. En *Metafísica*, I 1, 983 a 2-4), Aristóteles da cuenta de cómo se instaló en el imaginario esta sentencia de Píndaro al afirmar que “no es posible que la divinidad sea engañosa (*phthóneros*) (sino que según el refrán, mienten mucho los poetas (*pollá pseúdeontai aidoi*))”.

⁵⁶ *Teogonía*, 31-34: “Infundiéronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado (*tá t’essómēna pró t’eónta*) y me encargaron alabar con himnos la estirpe de los felices sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final”

poetas ‘verídicos’ de los ‘falaces’? ¿es posible que existan distintas verdades sobre las mismas acciones o sólo se trata de la misma verdad contada de diferentes maneras? ¿Qué criterios permiten trazar una línea entre la verdad y las mentiras que se le parecen?

Distintas lecturas intentan explicar esta situación.⁵⁷ Lo que resulta claro de ello es, a mi juicio, la emergencia de un primer cuestionamiento a la palabra de los poetas como expresión de la *alétheia*, a su posibilidad de separarse de la palabra divina y conducir, a través del *lógos*, tanto a la verdad (*alétheia*) como a la falsedad (*pseûdos*); en suma, constituye la primera reflexión sobre la *ficción* de los relatos, sobre la distancia entre aquello que se cuenta *como si* fuera real y aquello que *es* la realidad.

S3.2. La epifanía sofística, el problema del *lógos* y la *alétheia*

Los sofistas aparecerán como los herederos de esa poesía, como una *nueva* forma de poesía u “otra clase de poesía, acaso poesía de gramáticos, que se empeña por develar los mecanismos de la gracia eficaz del lenguaje” (Cassin, B., 2008, p. 28). Considero que la perspectiva de análisis respecto del *lógos* que puede atribuirse a este movimiento, particularmente en la figura de Gorgias, se torna un punto ineludible en la historia del cambio semántico que opera en la noción de *mímesis* aristotélica y que, aún cuando resulte soslayado por la gran mayoría de los estudiosos de la noción, da cuenta de una modificación significativa en la manera de pensar la relación *lógos-alétheia*. En tal sentido, atenderé brevemente a las características que adquiere dicha relación en este contexto particular e intentaré mostrar cómo impactan dichos cambios en la concepción de la tragedia.

Los sofistas son un movimiento filosófico que surge en la escena ateniense del siglo V a.C., en pleno auge de la democracia y aporta elementos sustanciales para que su época sea considerada como una época “ilustrada”, una verdadera “revolución intelectual” en el pensamiento griego.⁵⁸ Dicha Ilustración debe ser entendida como el resultado de un proceso histórico en el que coinciden circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales particulares.⁵⁹ En este marco, Atenas se convirtió

⁵⁷ Sobre estas cuestiones en Hesíodo véase Pucci, P., 1977, pp. 9-16; Bowie, E.L., 1993, pp. 20-23.

⁵⁸ Aunque ya es un *locus classicus*, el primero en rehabilitar a los sofistas al trazar un paralelismo entre este movimiento y la Ilustración del siglo XVIII fue Hegel, quien en sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía* los califica como “los maestros de Grecia, gracias a los cuales, en realidad, pudo surgir en ésta una cultura. En tal sentido, vinieron a sustituir a los poetas y a los rapsodas, que habían sido anteriormente los verdaderos maestros”, Cf. Hegel, G.W.F., 1995, pp. 11-12.

⁵⁹ C. García Gual enfatiza dos condicionamientos generales para la emergencia del movimiento sofístico: 1) la tendencia humanista presente en el pensamiento desde los primeros poetas épicos

en “el corazón en que arde el fuego de la Hélade”, en un punto de reunión para pensadores, poetas, artistas, historiadores y hombres de ciencia cuya actividad intelectual se desarrollaba, hasta entonces, en las colonias griegas de Jonia, Asia Menor y el sur de Italia (Cf. Murray, G., 1974, p.36).

La epifanía sofística responde claramente a una demanda socio-histórica ligada a las estructuras e instituciones democráticas. En tal sentido, no es casualidad que sea la democracia el escenario predilecto para la emergencia de un movimiento que tiende a promover la participación colectiva. El régimen de gobierno pondera el uso del discurso como instrumento de persuasión en los Tribunales, las Asambleas, el Consejo, etc. Sin embargo, la nueva ciudadanía aparece en desventaja frente a los miembros de una aristocracia que tiene, dada su condición, los recursos materiales y culturales para garantizar su acceso al poder. La forma de compensar dicha falencia y asegurar la participación política será a través de una sabiduría particular: la del *lógos*.

Los sofistas son profesionales del *lógos*, son aquellos que saben hacer uso de él y pueden enseñar a otros su destreza. El término *sophistés* (ligado lexicalmente a la *sophía*) designa, en un primer momento, a cualquiera que tenga un conocimiento o *tékhnē* particular, y traducido al lenguaje, esto vale de igual modo para un sabio, un adivino, un orador o un poeta.⁶⁰ Se autoproclaman maestros de *areté*, de la excelencia humana en el manejo del *lógos*.⁶¹ Sin embargo, el profesionalismo que reviste la actividad de estos educadores será una de las razones por las que los filósofos, en particular Platón y Aristóteles, desconfíen y observen críticamente su capacidad para ofrecer verdaderas enseñanzas.

Platón transforma a la figura del sofista en un alter-ego del filósofo, como aquel que aparenta tener un conocimiento particular, pero que en lugar de producir un verdadero saber sólo es capaz de generar copias semejantes (*eikónes*), apariencias y simulacros (*phantásmata*), imitaciones y homónimos (*mimémata*) de lo que las cosas son en realidad (Cf. Platón, *Sofista*, 234 b 5-234 c 7). En el mismo sentido,

hasta los trágicos y 2) la pujanza económica y política que, tras las Guerras Médicas y varias batallas, ubicó a Atenas como el centro de la vida comercial, cultural y política de Grecia. Cf. 2006, p. 37.

⁶⁰ Píndaro llama *sophistaís* a los poetas (*Ístmicas*, V, 28). Para un análisis en detalle del cambio semántico del término *sophistés*, véase W.C.K. Guthrie, 1988, pp. 38-45.

⁶¹ A. MacIntyre resume el accionar de los sofistas en una serie de ítems que, a su entender, articulan la cuestión de la *tékhnē* y la *areté*, a saber: 1- la *areté* de un hombre consiste en actuar bien; 2- Actuar bien en la *pólis* es tener éxito como ciudadano; 3- tener éxito es impresionar en la Asamblea; 4- impresionar en la Asamblea exige adaptarse a las convenciones sobre cuestiones tales como lo justo, lo conveniente, lo recto, etc.; 5- adaptarse supone conocer las tendencias dominantes en cada *pólis* e incorporarlas para asegurar el éxito y la persuasión del auditorio; 6- no hay criterios de virtud ni de valores por fuera del éxito y las prácticas dominantes en cada *pólis* particular. Cf. MacIntyre, A., 1992, p. 24 y 2001, p. 186.

Aristóteles define al sofista como aquel que “lucra por medio de una sabiduría que parece tal (*phainoménēs sophías*) pero que no lo es” (*Ref. Sof.*, 165 a 22- 23).⁶²

¿Qué se oculta tras la crítica que los filósofos emprenden contra estos maestros de retórica? ¿En qué radica la peligrosidad de sus enseñanzas? Creo que es posible responder a estos interrogantes a partir de los aportes de Gorgias, reconocido sofista, considerado “el padre del arte oratorio” y hombre sobresaliente en el dominio de la “artífice de persuasión”.⁶³ A primera vista, éste es el objetivo de los sofistas: persuadir al adversario para que se imponga la propia argumentación. Esa es la educación que los sofistas pretenden impartir a los ciudadanos. El arte y el dominio del que se jactan se vinculan con la capacidad de enseñar a otros los conocimientos y habilidades para un uso y manejo del *lógos*, garantizando así que puedan ganar las disputas en los Tribunales y las Asambleas. Pero también enseñan, en ese uso del lenguaje, el arte de la política pues “retórica y política están estrechamente conectadas; el propósito de la retórica es preparar el camino para la política y proveerle así sus armas” (de Romilly, J., 2002, p.7).⁶⁴ La magia del lenguaje y su poder persuasivo son puestos en primer plano y se convierten en la principal arma para la vida en la *pólis*.

Sin embargo no es sólo esto lo que parece preocupar a los filósofos, sino que la intranquilidad vendrá de la mano de aquello que la *tékhnē* sofística pone de manifiesto: el distanciamiento entre el *lógos* y la *alétheia*. Antes de la aparición de los sofistas, el *lógos* refería a “lo que las cosas *son*”. (...). Muy distintas serán las cosas cuando el *lógos*, en cuanto instrumento de la convivencia humana, sea empleado para convencer o persuadir a los demás” (Lain Entralgo, P., 1958, p. 126). Así, la fisura que provocan los sofistas atenta, según los filósofos, contra el corazón mismo de la *pólis* y pone de manifiesto *su carácter ficcional*.

⁶² En *Sobre las Refutaciones Sofísticas*, 184 a 1-8, Aristóteles insiste con la crítica a la educación que imparten los sofistas al afirmar que era “rápida, pero falta de arte” (*taxeîa mèn átekhnos*). Un precedente de esta caracterización puede verse en Platón (*Sofista* 231 b 6), quien señala que los sofistas no tienen más que “una vana apariencia de sabiduría (*doxosophía*)”

⁶³ “*tèn tôn sophistôn tékhnen hosper es patéra*”, Filóstrato, *Vida de los Sofistas*, I, 9, 1. En la *Suda*, se lo considera “el primero que dio a la vertiente oratoria de la educación fuerza expresiva y una base teórica” (*oûtos prôtos tô retorikô eídei tées paidéias dýnamin te phrastikèn kai tékhnen édoke*), *Ad locum* (g, 388). Platón define a la retórica como “*pithoûs demiourgós*”, cf. *Gorgias*, 453 a 2.

⁶⁴ Aristóteles critica duramente esta identificación que los sofistas entablan entre retórica y política al señalar, hacia el final de *Ética Nicomáquea*, que los sofistas “no saben de qué índole es [la política] ni de qué materia trata; si lo supieran no la colocarían como siendo lo mismo que la retórica (*tèn autèn tê retorikê*)” (III 10, 1181 a 14-16). Sin embargo, en *Poética*, 50 b 6-8, el estagirita articula la tarea de la retórica y a la de la política, al afirmar que ambas se ocupan de los discursos (*tôn lógon*) que expresan el pensamiento (*diánoia*), esto es, se ocupan de “decir lo implicado en la acción y en lo que hace al caso”. Esta ambivalencia en la propia concepción de Aristóteles muestra la complejidad de un asunto que atraviesa a su propio momento histórico y que excede ampliamente los objetivos de este trabajo.

Una discusión que atraviesa a la mayoría de los pensadores del siglo V a.C. atañe a la antítesis *nómos-phýsis*, con la cual se opone la costumbre frente a la naturaleza, la ley escrita frente a la ley natural e incluso el interés público frente al privado. Lo que se pone en entredicho con esta disputa es la base misma de la comunidad política: reconocer el carácter convencional de las normas y leyes permitirá mostrar la distancia entre lo que las cosas “son” y lo que “se dice” que son. Será la ocasión para la emergencia de un “pensamiento positivo acerca de la particularidad inherente a la organización de la *pólis* a partir del *carácter ficcional* del pacto político en tanto convención social” (Gallego, J., 2003, p. 311, énfasis mío). Si lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, los valores morales y políticos que fundan la ciudad no son verdades por naturaleza (*phýsis*), la realidad aparece como algo distinto del lenguaje que lo designa y las reglas y ordenamientos que hasta entonces eran estáticos se tornan dinámicos y flexibles. No son, en definitiva, más que algo impuesto y creado por convención (*nómos*) entre los hombres para permitir la vida en común.

La distancia entre lo que las cosas son y cómo se ponen de manifiesto en el lenguaje es motivo de análisis por parte de Gorgias en *Defensa de Palamedes*, un ejemplo ficticio de una defensa legal en la que, a través de una demostración apagógica o de reducción al absurdo, se intenta probar si las acciones que causaron la condena del héroe tuvieron o no lugar. En este contexto, el sofista insta a prestar más atención a los hechos (*érgon*) que a las palabras (*lógos*), porque no considera posible que a través de las palabras (*dià tòn lógon*) la verdad de los hechos (*tèn alétheian tòn érgon*) resulte manifiesta para quien la escucha (DK 11 a, 225-226).⁶⁵ Esta exhortación refuerza lo expuesto en su poema *Sobre el no-ser*, compuesto en clara alusión al poema de Parménides, en el cual advierte sobre la imposibilidad del lenguaje de comunicar las cosas, ya que lo único que puede transmitirse a los otros es el *lógos*, algo completamente distinto de las cosas y los seres (*tà ónta*) (DK 3,84).

Las observaciones gorgianas instauran un quiebre entre el discurso y la realidad. Aunque reconoce que el mundo como tal existe, y que el criterio de verdad (*tò tès aletheías kritérion*) es un criterio correspondentista, niega la posibilidad tanto de que los hombres estén en condiciones de acceder a ese conocimiento del

⁶⁵ Algunas referencias en Tucídides sirven para ilustrar el impacto que estas discusiones habían adquirido al interior de la Asamblea. En su *Historia de la Guerra del Peloponeso* (Hist. III, 37-40), relata el debate que tiene lugar en torno a la suerte de los de Mitilene y, en ese contexto, Cleón increpa a los miembros de la Asamblea calificándolos de “espectadores de oratoria, auditores de hechos” (*theatai mèn tòn logòn gígnesthai, akroatai dé tòn érgon*, III, 38, 4), por considerar que la oratoria tiene para ellos más importancia que la experiencia.

De igual modo, refiere a la distinción entre hechos y palabras al señalar que para los corcirenses, “el significado de las palabras ya no tenía la misma relación con las cosas (*axiosin tòn onomáton es tà érga*), sino que ellos lo cambiaban según su conveniencia (*antéllaxan tē dikaióseñ*)” (*Guerra del Peloponeso*, III, 82, 4).

mundo (pues sólo son capaces de tener una opinión –*dóxa*- sobre la realidad) como de que sean capaces de transmitir algo de dicho conocimiento (a causa de la insuficiencia del *lógos* para hacerlo). Esta crítica al lenguaje anularía todo criterio de verdad y, paradójicamente, abriría la posibilidad de múltiples verdades, pues ya “no es la palabra la que representa la realidad exterior (*parastatikós*), sino que es ésta la que le da un sentido (*menytikós*) a la palabra” (DK 3, 108-109).

Gorgias plantea, por primera vez, el problema del significado y la referencia al atacar la premisa que supone una correspondencia entre ambos. Así, el *lógos* queda libre “tanto de las exigencias de una adherencia mimética a la realidad física como de una función instrumental en función de una esquematización filosófica de una realidad” (Segal, Ch., 1962, p. 110). En este contexto particular, su descubrimiento sobre la problemática relación entre *lógos* y realidad natural marca el inicio de un *efecto sofístico*, de una *logología* que mostrará “la autonomía performativa del lenguaje y el efecto mundo producido por él” (Cassin, B., 2008, p. 19). Frente al abismo entre el ser y el lenguaje y al vaciamiento de sentido que opera en el *lógos* al descubrirse como algo que *no-es*, surge la pregunta acerca de las razones que permiten que, al mismo tiempo que este abismo queda al descubierto, la palabra ocupe un lugar preponderante en la *pólis* democrática. El círculo parece cerrarse; el hombre queda atrapado en el discurso y la potencia del *lógos* emerge como respuesta.

En tal sentido, al reparar en la importancia de la persuasión (*peithō*) que tienen los discursos, Gorgias ofrece, en el *Encomio de Helena*, un claro ejemplo de discurso epideíctico en el cual queda manifiesto el poder que adquiere el *lógos*, por su efecto performativo sobre la ciudad y la política. Dicha potencialidad es descubierta cuando, en ocasión de la defensa de la bella joven, Gorgias reflexiona acerca de la eficacia y el poder que el lenguaje (*lógos dýnamis*) tiene sobre aquel que la escucha. Las conclusiones a las que llega el habilidoso retórico, aunque se ciñen originalmente al lenguaje en general, valen por extensión para cualquier experiencia artística que utilice la palabra como medio de expresión.

Nuevamente recurre al ejercicio retórico, esta vez para desentrañar si las críticas y censuras a las acciones de Helena se encuentran justificadas o no. En dicho contexto asume que determinar esta cuestión permitirá restablecer el orden (*kósmos*) del *lógos* y “mostrando su verdad (*deíxas talethés*), poner fin a la ignorancia (*paûsai tês amathias*)” (fr.2). El encomio comienza por plantear cuatro opciones para explicar por qué Helena traicionó a Menelao y partió a Troya junto a Paris: o fue un designio de los dioses (*týkhe*); o fue forzada a ello (*bía*), o persuadida por las palabras (*lógos*) o presa de un enamoramiento (*éros*). Al evaluar la posibilidad de que haya sido el lenguaje el que persuadió (*peísas*) y engañó (*apatésas*) a Helena, Gorgias exculpa a la joven al reconocer que el *lógos* es “un gran soberano (*dynástes mégas*), que con un pequeñísimo y muy invisible cuerpo realiza empresas absolutamente divinas (*theiótata apoteleî*)” (fr. 8).

En este pasaje, probablemente uno de los célebres del sofista, se introduce una especie de apología sobre el poder del lenguaje en la cual están supuestas algunas consideraciones previas. En tal sentido, la distinción entre *alétheia* y *dóxa*, y el privilegio de la opinión en los asuntos humanos, operan como premisas de la argumentación gorgiana y ellas hacen posible que el *lógos* se revele con tal potencialidad que resulta capaz de afectar las consideraciones de los hombres, sin distinguir si éstos son filósofos, jueces, poetas, etc.

La definición amplia de la poesía como “palabra en metro” (*lógon ékhonta métron*) confirma la estructura argumental que subyace en el encomio. Dicha definición provoca una equiparación entre prosa y poesía que permite que los distintos géneros –tragedia, retórica y filosofía- se vean afectados de igual manera por la magia del lenguaje. La seducción (*epagogê*) se convierte así en un efecto del *lógos*, independientemente de la manera y el estilo en que éste sea proferido. La distancia entre *lógos* y verdad se vuelve evidente: “el *lógos* no pretende jamás, en este plano, decir la *alétheia*” (Detienne, M., 1983, p. 125)

Su objetivo, por el contrario, es el de suscitar emociones y sentimientos en quienes lo escuchan, sin importar si dichos sentimientos corresponden o no a la realidad: el criterio no es el de la verdad, sino el de la eficacia. La cuestión será determinar si es posible escapar de alguna forma de las redes del discurso, si advertidos de su carácter persuasivo, los hombres pueden hacer frente sino para evadirse, al menos para estar alertas. La opinión de Gorgias no es muy alentadora. La distancia entre lenguaje y realidad sumada al carácter incomunicable e inaccesible de “la verdad” harán que el hombre quede confinado al ámbito de la opinión que es “insegura y falta de fundamentos” (*hé dóxa sphalera kai abébaios oûsa*) y, en definitiva, mala consejera para determinar qué discursos deben ser atendidos y cuáles no (cf. fr. 11 y 13).

En tal sentido, el poder del lenguaje y su influencia es asemejado al efecto que las drogas tienen sobre el cuerpo, y el *lógos* se convierte para el alma en lo que el *pharmákon* es al cuerpo.⁶⁶ Se advierte, en esta comparación, la doble vía que se abre como efecto del lenguaje. La palabra puede ser la cura del alma, pero también su veneno y de igual modo:

“entre los discursos (*tôn lógon*), algunos afligen (*elúpesan*), otros encantan (*éterpsan*), atemorizan (*ephóbesan*), infunden coraje (*thársos*) en los oyentes, y otros más, por una mala persuasión cualquiera, intoxican el alma y la embrujan (*tèn psichèn epharmákeusan kai exegoéteusan*)” (fr. 14).

⁶⁶ Así, puede leerse en el fragmento 14: “existe la misma relación entre el poder del discurso y la disposición del ánimo, el dispositivo de las drogas y la naturaleza de los cuerpos” (*tôn autôn de lógon éxei hé te tou lógou dýnamis prós tèn tês psuchês táxin hé te ton pharmákon táxis prós tèn tòn somáton phýsin*).

Así, a partir de acontecimientos que afectan a otros, de sus venturas y desventuras, el alma experimentará, por medio del lenguaje (*dià tôn lógon*), emociones y sentimientos diversos; y las consideraciones de Gorgias adquirirán un valor especial para la tragedia. Una primera cuestión a resaltar se relaciona con el cambio de sentido que opera en la formulación gorgiana respecto al poder y la magia del *lógos*. Mientras que en los primeros poetas, la potencia del lenguaje, su *dýnamis*, era un atributo directamente relacionado al origen y contenido de la poesía, esto es, a los dioses que mediante la inspiración transmitían verdades que estaban fuera del alcance de los mortales, Gorgias ubica a la poesía al mismo nivel que la prosa y su magia deja de ser un atributo reservado a la divinidad para devenir el resultado de una *tékhne*. En este sentido, señala J. de Romilly, el hombre comenzó a ser protagonista en las obras que él creaba y “la tragedia dependerá por completo del talento humano” (1973, p. 160).

Otro aspecto en el que Gorgias se distancia de sus predecesores tiene que ver con la concepción misma de la tragedia. Plutarco⁶⁷ reconstruye la posición del sofista respecto del arte dramático y señala que la capacidad de transponer en los espectadores las emociones que afectan a los personajes (*sympátheia*)⁶⁸ será una capacidad propia de la tragedia, cuyo florecimiento y apogeo se debe a que ofrece, a través de mitos y sentimientos,

“un engaño (*apáte*) capaz de hacer que el que engaña sea más justo (*hó dikaióteros*) que el que no lo hace y el que es engañado se vuelve más sabio (*hó apatetheís sophróteros*) que quien no lo es. Para el que engaña es más justo, porque él ha hecho lo que prometió y el que es engañado es más sabio, porque no es insensible y es fácilmente capturado por el placer de la palabra (*hedonês lógon*)” (DK 82 B 23).⁶⁹

⁶⁷ Plutarco refiere a la concepción gorgiana de la tragedia en *De gloria Atheniensium* (V, 348 c), obra a la que pertenece el pasaje citado y en *De audiendis poetis* (15 d), donde retoma la misma definición de tragedia como engaño.

⁶⁸ Etimológicamente, *sympátheia* significa “sentir conjuntamente”. J.-P. Vernant señala que esta posibilidad es propia del *mûthos* y algo que, en principio, le está vedado al *lógos* el cual, al haber renunciado al carácter dramático y a lo maravilloso, actuaría “sobre el espíritu a un nivel diferente que el de la operación mimética (*mímesis*) y la participación emocional (*sympatheia*)”. Cf. Vernant, J.-P., 1992, p. 35.

⁶⁹ Cabe señalar que, en este contexto, el placer no tiene otras connotaciones que las propiamente estéticas y, en tal sentido, se convierte en un elemento imprescindible para garantizar el éxito de los espectáculos dramáticos. El placer y las artes son aceptadas, según Segal, como parte integral de una vida en común y consideradas valiosas por sus efectos para dicha forma de vida. Recién en el siglo IV a.C. y como consecuencia de las consideraciones platónicas, el arte y la moral serán separados y la *mímesis* reemplazará al engaño (*apatê*) como principal propósito del arte. Cf. Segal, Ch., 1962, p. 131.

Al parecer Gorgias habría reparado en el pacto implícito puesto en juego en la tragedia, a partir del cual, se produce una “ilusión teatral” capaz de cautivar a su audiencia, tanto intelectual como emocionalmente. En esta definición, la elaboración del engaño se erige como el principal objetivo de la tragedia. Al otorgarle tal privilegio, Gorgias establece un nuevo sentido para el concepto de *apáte*, que lo aleja de los criterios de verdad y falsedad y lo acerca al concepto de *mímesis* como ficción e ilusión. De esta manera, el engaño cumple una función relevante para la tragedia, en la medida en que se instituye como concepto articulador entre la obra y los espectadores y por ello, afirma Gorgias, “los encantamientos inspirados, gracias a las palabras, aportan placer y apartan el dolor”.⁷⁰ El engaño es un producto del arte poiético pero requiere, al mismo tiempo, del asentimiento y la participación de los espectadores para que pueda cumplir con el objetivo de persuadirlos y generar en ellos las emociones propias del arte dramático.

Estas consideraciones sobre la tragedia pueden ponerse en tensión con sus observaciones respecto del valor que el placer (*térpsis/hedonè*) y lo visual (*ópsis*) (las apariencias/el espectáculo) tienen para lograr el efecto del *lógos*. Así, si la ilusión teatral tiene su fundamento en una capacidad persuasiva del lenguaje, el éxito de la tragedia vendrá dado por la articulación, en un proceso estético, de placer y emociones a través de una representación visual. Hacia el final del encomio, Gorgias afirma que “por medio de la vista el alma recibe una impronta incluso en el carácter” (*dià tòs ópseos hé psykhé kàn toís trópois typóutai*; fr. 15), lo que provoca efectos paradójicos, o lo que él denomina una “dulce enfermedad”. El placer que genera el *lógos* se complementa así con el poder de las imágenes y su efecto podrá ser tanto benéfico como perturbador.

Las reflexiones que, inicialmente, estaban dirigidas a desenmascarar el poder del discurso, son puestas en escena y revelan la “peligrosidad cívica” de la tragedia. Si quienes contemplan las obras teatrales son llevados a través del discurso tanto a efectos positivos como negativos, a una aflicción del alma como a su encantamiento, a la aceptación del engaño como criterio, entonces surge la pregunta sobre quiénes se ocuparán de regular dichas alocuciones, y si es posible permitir la divulgación de cualquier discurso y de cualquier obra en el seno de la *pólis*.

⁷⁰ Cf. fr. 10: “*haí gàr énthēoi dià lógon epoidai epagogoi hedonês, apagogoi lúpes gínontai*”

Capítulo 4
A través del espejo y lo que Platón encontró allí

§4.1. De apologías y rechazos: en torno a la *mímesis*

En el contexto general de la querrela entre filosofía y poesía, y entre las condiciones históricas y teóricas que van a permitir la emergencia de la noción de *mímesis* como un concepto central para pensar la actividad poiética en Aristóteles, la filosofía platónica constituye, sin lugar a dudas, un aporte ineludible. No sólo porque es en el diálogo con su maestro que el estagirita elabora una posición propia, sino porque es también allí donde las implicancias de la *mímesis* cobran una nueva dimensión, al posicionarse desde una perspectiva que atañe a la comprensión misma del arte y la tragedia.

Sin embargo, el término *mímesis* tiene una historia previa a las críticas platónicas de *República* y, aunque no pretendo realizar un análisis etimológico exhaustivo, considero necesario repasar someramente los sentidos que fueron forjando la noción, antes de que Platón la convierta en el eje central de su invectiva contra el arte. ¿Cuál es el interés de dicha revisión? Mostrar que la *mímesis* es una noción ambigua y plurivalente desde sus orígenes, a partir de lo cual se abre una nueva mirada sobre la multiplicidad de sentidos puestos en juego en las concepciones platónica y aristotélica. Si esto no resulta suficiente, puede justificarse por el valor que tiene esa tarea en sí misma, en la medida en que brinda un panorama más amplio de la concepción griega sobre la actividad artística.

Desde sus primeras apariciones, la *mímesis* y la familia lexical ligada a ella (los verbos *mimēsthai/miméomai*, los sustantivos *mîmo/mímema/mimetés*, etc.) se erigieron como el vocabulario propicio para referirse a las producciones del arte. Pese a ello, su sentido es esquivo y la complejidad para definir unívocamente a la *mímesis* no es un mérito que deba atribuírsele a las formulaciones filosóficas sino que, antes bien, es una dificultad inherente al término. Aunque la recurrencia del vocablo era poco frecuente hasta la segunda mitad del siglo V a.C., luego de dicho período la terminología mimética comenzó a propagarse y con ella se puso de manifiesto el problema de la expresión de nuevas ideas y prácticas a partir de un vocabulario obsoleto. Lejos de ofrecer un sistema lógico y coherente donde anclar su significado, los primeros registros de *mímesis* se asemejan a una “nube” o “lluvia” de conceptos y sentidos interrelacionados y que, en ocasiones, se implican unos a otros.⁷¹

En tal sentido, pueden distinguirse en los registros previos a Platón, al menos, cinco maneras diferentes de concebir la noción de *mímesis*: como

⁷¹ La complejidad y ambigüedad de la familia lexical de la *mímesis* hace que, luego de repasar los usos durante la primera y la segunda parte del siglo V a.C., C. W. Veloso concluya que “no habría desenvolvimiento alguno en la familia de *miméomai*. La historia de esa familia de vocablos sería la historia de una oscilación (...). En ese sentido, la familia de *miméomai* no tendría historia, o por lo menos, no tenemos elementos para trazarla”. Cf. 2004, p. 823.

representación visual, el término se vincula directamente con una semejanza perceptible a través de la vista; como *imitación de conductas*, asume el sentido de una imitación de tipo moral de conductas paradigmáticas; como *personificación*, se utiliza para designar la adopción de características o funciones de otros en vistas a su reemplazo; como *imitación vocal*, se vincula a una imitación de voces o sonidos y como *mímesis* metafísica, para explicar la existencia del mundo sensible a partir del mundo trascendental de los números.⁷²

Una interpretación muy difundida, y que continúa siendo tema de debate entre los estudiosos de la cultura griega, afirma que la *mímesis* debe su origen a los cultos y rituales.⁷³ En este primer sentido, el léxico mimético habría servido para expresar los actos cultuales que realizaba el guía de los *thíasos*, al imitar o personificar al Dios (baile, canto, etc.), y *mímeisthai*, el verbo denominativo derivado de *mímos*, habría significado originalmente una “representación directa de apariencias, acciones y locuciones de animales y hombres, a través de la palabra, el canto o la danza (en un sentido dramático o protodramático)” (G. Else, 1958, p. 79 y, de igual modo, en 1986, p. 26). De esta manera, resultó un exponente de la actividad que se lleva a cabo en el ámbito de las artes dramáticas y deja planteada la ambigüedad del término, ya que

“*Mímesis* significaba tanto representación como imitación; *mímetés*, a menudo, significaba actor y *mímos*, siempre actor. La relación entre un actor y su papel no es exactamente de imitación. El actor se mete dentro de él, o más bien, según la concepción griega, el papel se mete dentro de él, que lo representa con sus palabras y gestos” (Guthrie, W. K.C., 1999, p.223).⁷⁴

⁷² Sigo la clasificación propuesta por S. Halliwell (1998), aunque claramente no agota todas las posibilidades de tipificación. Con criterios más amplios, E. Havelock había presentado una reconstrucción de los usos pre-platónicos en la que también se hace eco de la ya clásica discusión entre H. Koller y G. Else sobre el sentido primigenio del término. Para un detalle de la cuestión véase Havelock, E., 1963, pp. 57-60; Lucas, D.W., 1968, pp. 258-272; Nagy, G., 1989, pp. 47-51; Tatarkiewicz, W., 1997; 301-303; 2000, pp.85-145; Halliwell, S., 1998, pp. 109-116; 2002, pp. 15-22; Barbero, S., 2004, pp. 15-29; Veloso, C. W., 2004, pp. 733-823 y Vernant, J.-P., 2007, 1729-1730.

⁷³ Entre los que apoyan esta lectura se encuentran, entre otros, H. Koller, 1954, pp. 37; F. Rodríguez Adrados, 1972, p. 52-53; W.K.C. Guthrie, 1999, p. 223. Incluso G. Else, aunque discute fuertemente algunas de las tesis de H. Koller y subraya el carácter hipotético de la conexión entre la *mímesis* y el culto a Dioniso, reconoce que el sentido de *mímeisthai* es claramente dramático. Cf. 1986, p. 26.

⁷⁴ En un sentido semejante, G. Nagy afirma que “en el contexto donde el intérprete/actor (*performer*) y el compositor (*composer*) eran distintos, la *persona* del compositor podía ser recreada (*re-enacted*) por el intérprete/actor. En otras palabras, el actor podía imitar (*impersonate*) al poeta. La palabra para tal recreación o imitación es *mímesis*”. Cf., 1989, p. 47.

Recién a partir de la segunda mitad del siglo V a.C., el término *mímesis* pasó del culto al vocabulario filosófico y comenzó a implicar el aprendizaje de ciertas habilidades del hombre a partir de la imitación del mundo externo. Para Demócrito, por ejemplo, *mímesis* significaba la imitación de cómo funciona la naturaleza y de la manera en que el hombre aprende de ella. En tal sentido afirma que “somos discípulos de los animales en las cosas más importantes: de la araña en tejer y zurcir, de la golondrina, en edificar; de las aves cantoras, del cisne y del ruiseñor, en el canto. Y <todo ello> por imitación (*katà mímesin*)” (DK 68 B 154). También durante este período, *mímesis* significó copiar la apariencia de las cosas y esta acepción tendría su origen en la reflexión que se hizo sobre las artes plásticas (en particular, sobre la pintura y la escultura). Así, Jenofonte se pregunta si la pintura es una imagen de lo que se ve (*eikasía tôn horoménen*) y si “por ejemplo, los cuerpos hondos y los salientes, los oscuros y los luminosos (...) los imitáis (*ekhmimeîsthe*) vosotros representándolos (*apeikázontes*) por medio de los colores” (*Mem.* III, 10 1-2).

En este contexto, el verbo *mimeîsthai* aparece en tensión con la *alteridad* y la *referencia*. La primera se pone en evidencia cuando al analizar la obra de arte, ésta aparece como una producción de orden artificial, distinta al orden de lo natural. La segunda, cuando al examinar el vínculo que une a ambos órdenes, la obra de arte remite casi necesariamente a la naturaleza (en un sentido amplio) a través de cierta semejanza. Es esta “intencionalidad referencial” la que permite evaluar el éxito o el fracaso de la imitación y, al mismo tiempo, dar cuenta del conocimiento necesario para poder llevar a cabo la ejecución de un objeto artístico (Barbero, S., 2004, p. 27). Esta doble valencia pone de manifiesto, desde el origen mismo del vocablo, una problemática que, a mi entender, atravesará toda la historia de la noción: el problema de la valoración de la obra de arte. Platón y Aristóteles se hicieron eco de dicho problema, aunque cada uno de ellos lo abordó desde perspectivas divergentes, dando origen a dos variantes de la *mímesis*, o en palabras de W. Tatarkiewicz, a “dos teorías bajo el mismo nombre” (1997, p. 302).

La multiplicidad de aspectos que se encuentran implicados bajo el mismo concepto permite explicar, en parte, la amplitud que adquiere el tratamiento de la *mímesis* en Platón. En tal sentido, son varios los diálogos en los que dicho filósofo despliega su arsenal teórico para poner en tensión a la *mímesis* (sin que ello conduzca siempre y necesariamente a su rechazo). A los fines de esta investigación presentaré rápidamente los núcleos centrales de algunos de sus argumentos para centrarme, posteriormente en los libros II, III y X de *República*. Aunque este recorte resulta a primera vista parcial y arbitrario, me permite acotar los elementos ético-políticos puestos en juego en la argumentación de Platón para analizar aquellos que, posteriormente y, a mi entender, la lectura de Aristóteles se ocupará de rehabilitar.

La perspectiva que Platón asume respecto del arte ha generado variadas controversias. En términos generales, la discusión se libra entre aquellos que aceptan sin más el tono y los argumentos por los que los artistas son excluidos de la *pólis* ideal y aquellos que lo hacen, pero apelan a premisas auxiliares que maticen la crítica de Platón.⁷⁵ En este segundo grupo se ubican aquellos que recuperan la ambigüedad de la *mímesis* y afirman que hay más de un sentido puesto en juego en la crítica de Platón. Ello permitiría afirmar que no existe un rechazo rotundo a la actividad artística sino que, antes bien, la condena sólo sería atribuible a los poetas que hacen uso de una “mala” *mímesis* y que el gobierno de la *pólis* ideal debe prescribir su actividad basado en cuestiones de índole político-educativas particulares (Tate, J., 1928, pp. 16-23 y 1932, pp. 161-169; Belfiore, E., 1974, 121-146; Halliwell, S., 2002, p. 38-39). Otra de las premisas subraya el carácter poético de la propia escritura de Platón y cuestiona que pueda aceptarse una exclusión categórica sin caer en una contradicción. En tal sentido, no resulta convincente que alguien que, en un momento de su vida, estuvo tan próximo a la actividad artística arremeta contra los poetas y contra todos aquellos que se declaran amantes de la poesía (*philopoietai*) (Cf. Else, G., 1986, p. 3-5; Nussbaum, M., 1995, pp. 183-192; Puchner, M., 2010, pp.3-9).⁷⁶

La perplejidad que genera esta situación, justifica dedicar algunos párrafos a la tarea de presentar los núcleos centrales de los argumentos que renuevan el escenario, donde filosofía y poesía mimética van a disputar una nueva batalla por la verdad y por su medio privilegiado de expresión, esto es, el lenguaje. Dichos argumentos se encuentra en diálogos como *Apología*, *Ion*, *Protágoras*, *Gorgias*, *Sofista*, *Crátilo*, *Critias*, *Leyes*, entre otros. Organizar el material allí expuesto bajo criterios unívocos constituye un problema, en la medida en que el propio Platón alterna las razones de su cuestionamiento a la *mímesis*, a la poesía y a la tragedia. Una propuesta sugerente, y que incluye aquellas que siguen un criterio cronológico, es la de R.

⁷⁵ La posición platónica continúa siendo tema de debate entre los estudiosos de su filosofía. Entre los que aceptan el rechazo a la actividad artística se encuentran E. Havelock, 1963, pp. 20-35; E. Asmis, 1992, pp. 338-339.

⁷⁶ Cf. los datos biográficos que reseña Diógenes Laercio sobre la vida de Platón antes de conocer a Sócrates. Allí se afirma que Platón ofició de corego en unas fiestas teatrales y que se dedicó a la pintura y a componer ditirambos, cantos y tragedias (*Vidas*, III, 5,1). Entre los autores que sostienen esta posición, están aquellos que afirman que Platón en realidad no abandonó la escritura dramática sino que la subvirtió en el diálogo filosófico. Al hacerlo, invirtió la pluralidad de voces y personajes que aparecen en la escena teatral por un aparente intercambio de posiciones que, en muchas ocasiones, reduce la voz de los interlocutores a la de meros “asentidores”. Mientras que en la tragedia se expone el conflicto y las disquisiciones que genera, el diálogo procura resolver el conflicto dialécticamente a través de un ejercicio filosófico y, aún cuando muchos de los escritos de Platón concluyan en aporías, es claro que hay una finalidad implícita que busca alcanzar la verdad Cf. Platón, *Carta VII*, 341 c 6-7; Guthrie, W.K.C., 1990, pp. 14-15; Gioia, F., 2004, pp. 131-136; Nussbaum, M., 1995, pp. 191-192.

Janko, quien resume en cuatro puntos fundamentales la crítica platónica a la poesía mimética (1997, pp. x-xii). El primero (a.) apunta al carácter mimético de las obras; el segundo (b.), señala el estado de inspiración bajo el cual los poetas componen las obras; el tercero (c.), refiere al tipo de enseñanza que imparten los poetas; y, el cuarto (d.), a la manipulación de sentimientos que la poesía trágica provoca en el alma de quien las escucha.⁷⁷

El primer eje de la crítica de Platón (a.), es desarrollado en *República X* y constituye el argumento más célebre y más concluyente contra la actividad artística. En dicho contexto, la actitud de Platón hacia los poetas “es franca e inflexible: no quiere nada de ellos (...) Su proscripción no admite excepciones” (Nehamas, A., 2003, p. 5). Platón comienza por reconocer la necesidad de determinar “en líneas generales, qué es la *mímesis*” (*mímesin hólos ékhois án moi eipeîn hoti pot'estín*, 595 c 7). Este interrogante permite afirmar, una vez más, que la *mímesis* no es una noción simple, sino más bien esquiva, y que dilucidar su sentido resulta imprescindible si se quiere comprender la tragedia y el arte poético. El argumento expuesto en la primera parte del libro se centra en la tarea del pintor (*hó tou eidólou poiétés*), pero curiosamente no es esta actividad poiética la que resulta más afectada por la crítica.

La actividad del pintor es analizada a los efectos de trazar una analogía con el arte del poeta, ya que el blanco elegido por Platón son los trágicos y todos los que hacen imitaciones (*toüs állous ápantas toüs mimetikoús*, 595 b 4-5). El primer movimiento será cuestionar la cualidad de la representación mimética, desde una consideración metafísica-epistemológica de la realidad. Dicha representación no es más que una copia distorsionada de lo que es, ya que se aleja en tres grados de la realidad de las Formas y de la Verdad (*trittà apékhonta toû óntos*, 599 a 1 y *trítos apò tês aletheías*, 599 d 2). En una línea semejante a lo expresado en *Sofista* 234 c 2-7, Platón cuestiona a los artistas miméticos no sólo porque aparentan tener un conocimiento que no tienen sino porque, principalmente, no se dan cuenta que “aún ese poco que toman no es más que una simple apariencia” (*phantásma*) (*Rep.*, 598 b 2-4). Las obras miméticas se convierten en tal sentido, en una “perdición del espíritu de cuantos las escuchan, cuando no poseen, como antídoto (*phármakon*), el saber acerca de cómo son (*tà ónta*)” (595 b 5-7)

Esta distancia entre lo que es y las apariencias, está presente también en la segunda crítica (b.) de Platón, la cual apunta al estado en el que los artistas componen sus obras. *Ion* es el diálogo paradigmático al respecto (533 d- 535 a); aunque argumentos semejantes se presentan en *Apología* 22 a-c y *Fedro* 245 a 5-8. En dicho contexto, Platón muestra cómo el reconocido rapsoda sólo es capaz de hablar superficialmente de un poeta mayor como Homero y subraya las razones por las que

⁷⁷ Más allá del orden de presentación de los ejes propuesto por R. Janko (b, c, a, d), creo que su reorganización permite dar cuenta de los argumentos a partir de un criterio que prioriza a la *mímesis* y ubica a los restantes ejes en orden de importancia.

el dominio del arte poético le resulta algo ajeno. Así, aunque la función del rapsoda sea la de un intérprete del poeta (*hermenéa tou poietoû*), interrogado por su profesión, Ion se muestra incapaz de dar cuenta de ella. Esto le sirve de puntapié a Platón para mostrar que son las Musas las que intervienen en las producciones artísticas sirviendo de inspiración, de modo tal que la poesía no es elaborada ni a partir de la razón (*noûs*) ni de conocimientos que puedan ser demostrados (*epistéme*) ni de una habilidad particular (*tékhnē*). Por el contrario, las palabras del poeta son efectos de “endiosamientos” (*éntheos*), una consecuencia de la fuerza divina (*theía dē dýnamis*) que conduce al hombre a un estado de posesión (*katékhomenoî*) y entusiasmo (*enthousiasmós*). Platón no niega que sea verdadero aquello que dicen (*alethē légousi*), pero si anula la posibilidad de que la veracidad sea una propiedad atribuible al arte del poeta. Esta razón traza una conexión con *Apología*, diálogo en el que Sócrates recuerda haber buscado, infructuosamente, en los poetas trágicos y ditirámbicos una fuente de aprendizaje. El problema resultó ser que, aunque dicen saber muchas cosas hermosas, “no saben nada de lo que dicen” (*ísasin dē oudèn hōn légousi; 22 c 2-3*).⁷⁸

Estrechamente relacionado con este problema, el tercer eje de la crítica platónica (c.) refiere al tipo de enseñanza que imparten los artistas miméticos. Para Platón, el arte mimético no es más que un medio de transmisión de opiniones falsas o erróneas. Se advierte en esta valoración un cambio de perspectiva sobre el valor tradicional de la palabra poética.⁷⁹ En tal sentido, la tarea de Homero, Hesíodo y demás poetas, considerados hasta entonces baluartes de la educación griega, es sometida a una severa crítica, pues opera como premisa que son quienes han colaborado a la crisis moral que atraviesa a la *pólis* al haber compuesto “esos falsos mitos que se han narrado y que aún se narran a los hombres” (377 d 4-6). En *República* II-III, desde una perspectiva en la que se subraya la importancia política que el arte tiene para la ciudad, Platón advierte sobre el riesgo que implica la poesía mimética. En dicho contexto asume una posición normativa sobre qué tipo de arte debe ser incluido en el programa de formación de los jóvenes guardianes, ya que resulta manifiesto que no podrá aceptarse un arte mimético que “pinta de una manera errónea la naturaleza de los dioses y los héroes, como un pintor que hace retratos que en modo alguno se parecen a los modelos que intenta reproducir” (377 e 1-3). Más allá de lo que estas palabras sugieren a primera vista, cabe aclarar que la cuestión no se dirime entre la adecuación de la copia a un original, sino que se impone una discusión sobre los criterios éticos que se inculcan a los jóvenes, entre lo que es considerado correcto e incorrecto, entre el discurso verídico (*aléthes lógos*) y el discurso falaz (*pseûdos lógos*). Aunque la mirada suspicaz sobre la actividad de los

⁷⁸ Platón utiliza en el *Menón* (99 c 4-5) la misma expresión para referirse, en esta ocasión, al conocimiento de los hombres dedicados a la política.

⁷⁹ En *Lisis*, 214 a 1-2, el propio Platón se refiere a los poetas como “padres y guías del saber” (*patéres tēs sophías eisín kai hegémōnes*). Sobre esta cuestión volveré en el próximo apartado.

poetas permanece y se extiende a través del libro II y del III de *República*, en este contexto Platón deja abierta la posibilidad de que la poesía cumpla una función en su programa educativo, sobre todo si se ejerce un estricto control sobre los creadores de fábulas y sus indecorosas mentiras.⁸⁰ De esta manera, podrá asegurarse que los niños escuchen sólo “los mitos más bellos que se hayan compuesto en vista a la excelencia/virtud” (*kállista memuthologeména pròs aretèn akouéin*; 378 e 2-3).

Finalmente, el último punto de la crítica platónica al arte mimético (d.) refiere a la manipulación de las emociones del auditorio por parte de los artistas. Lo que a Platón le preocupa en los libros II y III es retomado y complejizado en el libro X de *República*. Nuevamente queda allí expuesta la preocupación por la falta de conocimientos de los artistas miméticos, quienes como se señaló en (a.) sólo se guían por la apariencia de las cosas, y no por lo que éstas realmente son. Desde esta nueva perspectiva el problema se traslada del campo de lo gnoseológico al de lo ético. Son las consecuencias de dicho desconocimiento lo que preocupa a Platón, no sólo limitado al carácter mismo de las producciones artísticas sino por los efectos que ello pueda tener en sus espectadores. En tal sentido, y teniendo como trasfondo la división tripartita del alma expuesta en el libro IV (435 b 9- 441 c 3), la incapacidad del poeta para brindar una correcta descripción de las cosas, el hecho de incluir en sus discursos consideraciones falsas o erróneas, generará una perturbación en el alma y entablará un comercio nefasto con aquella parte del hombre que está más alejada de la sabiduría. El arte mimético, afirma Platón, “es algo inferior que conviviendo con algo inferior engendra algo inferior” (*phaúle ára phaúlo syggignoméne phaúla gennâ he mimetiké*, 603 b 4). En ese contexto, Platón deja a un lado la analogía con la pintura para detenerse en los efectos que tiene la poesía, no sólo en términos visuales sino principalmente auditivos. La presentación del conflicto trágico y las acciones que los hombres ensayan para su resolución son el blanco elegido por el filósofo. A su juicio, los poetas utilizan en sus discursos situaciones trágicas porque resultan más simples de imitar y porque con ello garantizan la emergencia de sentimientos de conmiseración en los espectadores. El problema no es la conmiseración ante el dolor y la aflicción de otro; el problema es creer que esa conmiseración es capaz de otorgar algún beneficio (*kérdos*), un placer particular (*hedonè*), sin reparar en que en la exposición a dichos sentimientos se aligera el control que ejercen sobre esa parte del alma la razón y las costumbres (*lógos kai nómos/éthei*) (604 a 10; 606 a 8). De esta manera, afirma Platón, la reflexión que surge ante el sufrimiento ajeno “revierte sobre nosotros mismos, pues después de

⁸⁰ La cuestión del control que debe ejercerse sobre los poetas es retomada en *Leyes* II, en donde se afirma que “con la ayuda de bellas palabras y halagos, el verdadero legislador (*ho orthòs nomotétes*) convencerá – y lo obligará si no obedece- (*peísei te, kai anankásei mè peíthon*) al poeta de que componga poesía correctamente, plasmando en tiempo de danza las posturas y en tonos musicales las melodías de los hombres prudentes, valientes y absolutamente buenos (*tôn sophrónon te kai andreíon kai pántos agathón andrón*)” (660 a 3-8).

haber nutrido y fortalecido la conmiseración respecto de otros, no es fácil reprimirla en nuestro propios padecimientos” (606 b 5-8).

Múltiples son los sentidos de la *mimesis* y múltiples los frentes que abre la filosofía platónica para su crítica. Los cuatro ejes analizados en este sentido muestran una fuerte preocupación por la formación de los hombres en el seno de la *pólis*. La cuestión que subyace es si es posible depositar el futuro de la *pólis* en manos de hombres que, al parecer, desconocen incluso aquello en lo que debieran ser expertos, artistas incapaces de ofrecer conocimientos y normas morales que se adecuen al ideal de organización política. La firme convicción de que el hecho de haber dejado la educación en manos de los poetas y de los trágicos es una de las causas que condujo a la crisis ético-política que afecta a la Atenas, en la que Platón escribe, promueve el destierro y la exclusión de los poetas miméticos. Sin embargo, parece ser una respuesta extrema que no resuelve la situación y que abre, por el contrario, más interrogantes de los que logra resolver.

§4.2. *Mimesis* y *paideía*: una relación difícil en Platón⁸¹

Los argumentos analizados en el apartado anterior permiten afirmar que en Platón la cuestión de la *mimesis* es atravesada por una preocupación política manifiesta aunque, a mi juicio, son múltiples los aspectos en que dicha preocupación se expresa. En tal sentido, y retomando la línea interpretativa a partir de la cual expuse las reflexiones previas sobre la poesía, me interesa resaltar la importancia que adquieren, en la lectura de Platón sobre la *mimesis*, el lenguaje y la verdad.⁸² De esta manera, los cuatro ejes quedan reducidos sólo a dos y así la preocupación por la *alétheia* subsume los argumentos (a.) y (b.); mientras que la preocupación por el *lógos*, a los argumentos (c.) y (d.).⁸³ La ventaja que encuentro en esta reorganización reside en que condensa la discusión y, al hacerlo, permite trazar un hilo conductor en las opiniones y consideraciones sobre la poesía mimética formuladas en el

⁸¹ Una versión preliminar de esta sección fue publicada en mi artículo “La paradoja del sujeto y la función lógica de la *mimesis*: apuntes en torno al arte y la política”, en *Revista Anacronismo e Irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna*, 2012, pp. 160-180.

⁸² Según Halliwell, los criterios en los que se enmarca la discusión platónica sobre la *mimesis* son la verdad y los valores. A mi entender, la cuestión de los valores se deriva de una preocupación más amplia sobre “cómo se dice lo que se dice”, es decir, de qué manera esos valores que se transmiten por la poesía lo hacen a partir de un tipo de lenguaje en particular. Cf. Halliwell, S., 2002, p. 43.

⁸³ Esquemáticamente, la cuestión de la *alétheia* incluiría las críticas a: a) el carácter mimético de las obras (*mimesis*; *tò phainóménon-tò óntos*; *dóxa-epistéme*) y b) el estado de inspiración bajo el cual los poetas componen las obras (*téchne-epistéme*; *éntheos*) mientras que la preocupación por el *lógos* haría lo propio respecto de: c) el tipo de enseñanza que imparten los poetas (*mûthos-lógos*; *tó alethés-tó pseúdos*; *mimesis-diégesis*; *tupoí*); y d) la manipulación de sentimientos que provoca la poesía (*psyché*; *éthos*; *léxis*).

contexto previo a Aristóteles. La hipótesis que subyace es que la posición del estagirita abre, a partir de la noción de *mímesis*, nuevas perspectivas para esa vieja discusión.

En esta sección el análisis estará limitado a los libros II, III y X de *República* por ser el diálogo en el que coinciden “la primera filosofía política y la primera filosofía del arte, de la tragedia en particular” (Taminiaux, J., 1995, p.7). En dicho contexto, una de las primeras preocupaciones y tópicos abordados es la cuestión de la justicia. Las condiciones de posibilidad que permiten la emergencia de una *pólis* ideal, como proyecto político, están ancladas en una concepción de justicia, que oficia como garantía y salvaguarda del orden entre los integrantes de la ciudad. Al respecto, la argumentación de Platón está articulada en una sucesión de pasos consecutivos. Poder hallar el concepto de justicia y determinar cómo es posible que ésta surja en un Estado sano supone, en primer lugar, analizar de qué manera lo justo tiene lugar en el alma del hombre. Así, de un nivel más general, se pasa a uno particular que procura mostrar qué elementos intervienen en la constitución del carácter de los jóvenes guardianes⁸⁴ y cómo es posible que estos tengan, al mismo tiempo, un carácter manso y fogoso (*prâon kai megalóthumon êthos*; 375 c 6-7) y sean amantes del aprender (*tó philomathês*) y amantes de la sabiduría (*tó philósophon*; 376 b 8-9). Luego de determinadas estas cuestiones será posible retomar la discusión en torno a la justicia.

En el contexto de esta discusión, Platón expresa abiertamente su crítica a la formación que hasta entonces recibían los jóvenes y considera incluso que “no será muy difícil hallar otra mejor (*heureîn beltío*) que la que ha sido descubierta hace mucho tiempo” (376 e 2-3). Las viejas recetas no parecen haber dado buenos resultados y ello motiva a que “la *politeia* y la *paideia*, entre las que ya por aquel entonces mucha gente sólo debía de reconocer relaciones muy vagas, se conviertan en los puntos cardinales de la obra de Platón” (Jaeger, W., 2001, p. 591). Desde una perspectiva política, Platón repara en la necesidad de modificar la *paideía*, esto es, la formación en un sentido amplio, afectando tanto a quienes se ocupan de ella como a su contenido y forma de transmisión. Sin embargo, modificar la educación no implica necesariamente abolir por completo la anterior.⁸⁵ En tal sentido, Platón

⁸⁴ Cabe recordar que los jóvenes guardianes serán los futuros ciudadanos de la *pólis* y quienes estén, oportunamente, en condiciones de ejercer el gobierno. De ahí la importancia que adquiere su formación no sólo en términos físicos sino, principalmente, intelectuales. Cf. Guthrie, W.K.C., 1990, pp. 431-432.

⁸⁵ W. Jaeger sostiene que, a pesar de las innovaciones que Platón promueve en la formación de los jóvenes, existe en su perspectiva una línea de continuidad con la tradición e, incluso, cierto conservadurismo acerca de las bases en las que debe fundarse la *paideía*. Cf. 2001, p. 603. Por su parte E. Asmis, interpreta la postura de Platón en términos de “actividad farmacéutica”, “purificación” y “purgación”, dando a entender con ello que lo que debe operar en la antigua forma de educar es una “curación”, antes que una “extirpación”. Cf. 1992, pp. 348-349.

va a admitir que hay dos fuentes que colaboran de manera articulada en dicha formación, la gimnasia y la música, la cual, a su vez, incluye tanto el canto como la poesía. La atención recae en la necesidad de modificar esta última, pues los tópicos de dicha formación no sólo conciernen al gusto, sino también a la religión y a la ética. La justificación del hincapié en esta asignatura se vincula a una particular concepción de poesía y tragedia y a los efectos que éstas provocan en el alma de quien las escucha. Lo que preocupa son las consecuencias de las valoraciones morales que transmiten los poetas, pues son recibidas por la sociedad y, en particular por los jóvenes, quienes deducen, a partir de ellas, lo que debe ser el hombre y cómo se debe llevar la mejor vida posible (cf. 365 a 4- b 1).

Platón incluye las narraciones (*lógos*) bajo la órbita de la música y distingue dos clases: las verídicas (*tò alethés*) y las ficticias/falsas (*tò pseûdos*) (376 e 11). Aunque valora el papel que desempeñan las narraciones (*mûthos*) en la infancia, advierte que es preciso ejercer el control sobre los creadores de fábulas y sobre sus “indecorosas mentiras” (*tís kalós pseûdetai*). La *alétheia* aparece como el criterio de valoración, en términos educativos y gnoseológicos, de la poesía y los mitos. Desde esta perspectiva, resulta curioso que una educación que procura formar para el conocimiento y la vida buena, comience haciendo uso de mentiras en lugar de inculcar, desde una primera etapa, aquellos valores que forjan el carácter del hombre. El cuestionamiento recae sobre los mitos que son considerados “generalmente falsos, aunque también haya en ellos algo de verdad” (*hólōn eipeîn pseûdos, éni dè kai alethê*; 377 a 5-6).⁸⁶

Esta consideración de los mitos, las fábulas y todas aquellas narraciones con las que los niños aprenden la naturaleza de los dioses y los héroes y las historias que éstos protagonizaron, subraya el problema del origen y contenido de la palabra poética y remite a los inicios de la querrela entre poesía y filosofía. Lo que está en disputa es el modo en que conocimiento y valores se transmiten. Si en un tiempo pretérito ese lugar estaba ocupado por las creaciones poéticas, por los mitos y el teatro, ahora es la filosofía la que se erige como el ámbito privilegiado para la verdad. Si se concede este viraje, surge la pregunta sobre qué es lo que realmente le reclama Platón al *lógos* poético, pues resulta claro que la impronta de los mitos no es la misma que la de antaño, en tanto su función puede ser puesta en tela de juicio. Considero que parte de la respuesta a este interrogante se encuentra en la concepción misma de infancia que se expone en *República*, como aquel momento de la vida en que “es entonces moldeado (*plattetai*) y marcado con el sello (*týpos*) con que se quiere estampar (*ensemenasthai*) a cada uno” (*Rep.* 377 b 1-3)⁸⁷ y como una

⁸⁶ Con esta caracterización, Platón parece estar parafraseando a Hesíodo, *Teogonía* 26-28. Véase en §3.1, de qué manera se contrapone con una forma más antigua de concebir a los mitos como expresión de la palabra divina.

⁸⁷ W. Jaeger señala que con la recurrencia a los términos *plásis* y *pláttein*, Platón da cuenta de la función modeladora que tenían, en la antigua *paideía*, la poesía y la música. Cf. 2001, p. 604. Por

etapa en la que se está desprovisto de criterios que permitan claramente “discernir (*krínein*) lo que es alegórico de lo que no lo es, y las impresiones (*taîs dóxais*) que a esa edad reciben suelen ser las más difíciles de borrar (*dysékhniptâ*) y las que menos pueden ser cambiadas (*ametástata*)” (378 d 7-e1).

La contradicción que los mitos ponen de manifiesto es que, por un lado, hacen uso de la “mentira útil” (*tò pseûdos khrésimon*), la falsedad y el engaño para hacer de las historias algo más entretenido y creíble (*aphomoioûntes tô aletheî*; 382 c 10 - d 3) pero, por otro, esas mismas mentiras, falsedades y engaños se recriminan y censuran cuando son utilizadas en la edad adulta (377 b 5-9).⁸⁸ La argumentación platónica fortalece el carácter paradójico de los mitos al sumarle una serie de reproches que justifican el desdén hacia una educación que se fundamente en la palabra poética. En tal sentido, se recrimina la imagen que los mitos transmiten sobre los dioses, pues “representan mal con el lenguaje (*eikáze tis kakôs [ousían] tô lógo*) los dioses y los héroes, tal como un pintor (*grapheûs*) que no pinta retratos semejantes (*hómoia*) a los que se ha propuesto pintar” (377 e 1-3).⁸⁹

Asimismo, en la última parte del libro, se enfatiza el sacrilegio en el que los mitos incurren al atentar contra los preceptos que conciernen a los dioses. Al respecto, Platón señala la existencia de tres leyes: la primera afirma que los dioses sólo son causas de las cosas buenas (*tôn agathôn*); la segunda, que los dioses son simples y poseen un aspecto perfecto y la tercera, que son incapaces de mentir y son absolutamente veraces. La irreverencia de los mitos se da cuando, en contra de la primera ley, muestran a los dioses como causas de todas las cosas (*pánton aítion tôn theôn*), incluidas las malas; en contra de la segunda, muestran a los dioses, bajo múltiples formas (*pollàs morphás*) y, finalmente, cuando dejan entrever que la finalidad de dicha impostura es la de engañar (*apatônta*) a los hombres (Cf. 380 c 6-383 c 5). El carácter falaz de los relatos de los poetas, en particular los trágicos, atenta contra el espíritu divino que “es absolutamente simple y veraz (*alethés*) tanto

su parte, P. Chantraine señala la conexión etimológica entre el verbo *pláso/plátto* con el vocabulario que denota creación, invención e imaginación. De ahí, que dichos términos hayan trocado en un uso ligado a la formación del carácter, en particular, y a la educación, en general. Cf. 1977, pp. 910-911.

⁸⁸ Platón dejará entrever un doble estándar de valoración sobre esta cuestión, pues más adelante admitirá que los gobernantes puedan hacer uso de las mentiras “bajo la forma de un remedio (*phármakon*)” en beneficio del Estado pero que, al resto de los hombres, su utilización le está vedada. Cf. 389 b 2- 9.

⁸⁹ Resulta curioso que Platón reclame exactitud y correspondencia en los discursos, cuando el mismo va a aceptar en el *Timeo* (29 c 1-3), que hay ciertos temas sobre los que sólo es posible aspirar a un relato verosímil y no verdadero. Allí distingue “los discursos acerca de lo que es permanente y estable” de los discursos que se refieren “a lo que está copiado de aquello”. Los segundos serán verosímiles proporcionalmente a los primeros “tal como el ser al devenir. Así es la verdad respecto de la creencia” (*pròs génesin ousía, toûto pròs pístin alétheia*).

en sus hechos (*tó érgon*) como en sus palabras (*hó lógos*)” (382 e 8-9). Es a este espíritu al que debe aspirar el hombre bueno y al que parecen no alcanzar ni la poesía ni la tragedia.

En este sentido, Platón afirma que los mitos deben regularse para favorecer la virtud y evitar el engaño. En contra de la concepción gorgiana sobre el engaño, Platón supone que “nadie está dispuesto a ser engañado voluntariamente” (*eutôn pseúdesthai*; 382 a 7-8). De modo que quien cae en la mentira se encuentra en serios problemas, pues no sólo lo afecta a un nivel lingüístico, sino también a un nivel psicológico, en la medida en que “la mentira (*pathématos*) expresada en palabras (*en toís lógois*) es sólo una imitación de la que afecta al alma” (*mimemá ti toû en tê psykhê*; 382 b 9-10).⁹⁰ El libro II deja planteado tanto el problema de la falsedad, cuyo significado parece extenderse más allá de lo que sugiere a primera vista, y también el de la relación entre *mímesis* y engaño. Estas primeras consideraciones se complementan con las que traza en el libro III, al seguir indagando sobre la cuestión de la educación de los guardianes y allí la *mímesis* se ubica en medio de la discusión entre lenguaje y verdad.

En dicho contexto, Platón introduce la cuestión del estilo y la dicción para analizar no sólo *qué* debe decirse en los mitos, sino *cómo* debe ser dicho. Desde esta perspectiva, se distinguen tres modos y tres géneros particulares de lo narrativo: el primero, comprende los ditirambos y aquellas narraciones en las que el poeta cuenta una historia de manera simple o directa (*diégesis*). En el segundo modo, expuesto de manera paradigmática por la tragedia y la comedia, el poeta hace uso de la personificación y de la imitación (*mímesis*). Finalmente, la épica, alterna y conjuga ambas formas, esto es, *diégesis* y *mímesis* (cf. 392 d 5-6 y 394 b 8-c 5). Aquí Platón define una de las modalidades de la *mímesis* como el asemejarse (*homoíosis*) o imitar (*mimeîsthai*) uno mismo a otra persona en voz o gestos (*katà phonèn è katà schêma*) (393 c 5-6).⁹¹

⁹⁰ Sobre la existencia de distintos niveles o aspectos de la mentira, vale recordar la consideración de Platón sobre las “mentiras necesarias” (*tôn pseudôn en déonti*) o “mentiras nobles” (*gennaíon pseudomévous*) para referirse, a partir del mito de los metales, a la distinción de clases en el seno de la *pólis* y a las razones por las que debe conservarse un ordenamiento jerárquico entre dichas clases. Cf. *Rep.* 414 b 8-415 c. En tal sentido, hay una incorrección que afecta al orden de lo lingüístico y factual, en la medida en que lo que se expresa es deliberadamente falso, pero una corrección a nivel psicológico y argumental, pues si son correctos (al menos para Platón) la idea que dicho mito transmite y el propósito que persigue. Del mismo modo, en *Leyes* (663 d 8-9), se señala la nobleza y la utilidad de las mentiras (*agathô pseúdesthai/ pseudos lysitelésteron*) como medio de difusión privilegiado para ciertas ideas entre los miembros de la *pólis*. Al respecto, véase Ferrari, G.R.F., 1989, pp. 112-113 y Gill, C., 1993, pp. 52-53.

⁹¹ Por su parte, hay *diégesis* “no sólo cuando se refieren los discursos sostenidos en cada ocasión, sino también cuando se relata lo que sucede entre los discursos” (393 b 7-8).

Aunque hasta aquí la noción de *mímesis* no tiene otras connotaciones que las propiamente estilísticas, rápidamente surge la pregunta por el carácter de los guardianes y si éstos deben, o no, ser imitadores (*mimetikóús*) (394 e 1-6). Es aquí cuando comienza una consideración ética de la *mímesis*. La respuesta negativa de Platón se deduce de cierto “principio de especialización de funciones”, formulado previamente (370 c 3-5), según el cual lo más conveniente es que cada persona realice una sola tarea para alcanzar su perfección. El mismo argumento cabe para la *mímesis*, pues “un mismo hombre no es capaz de imitar (*mímeísthai*) muchas cosas tan bien como lo hace con una sola” (394 e 8-9). Pese a estas razones, Platón contempla la posibilidad de que los guardianes imiten algo y, en ese caso, deberán imitar valores nobles “para que no suceda que, a raíz de la imitación, se compenetren con su realidad”,⁹² ya que las imitaciones (*míméseis*), cuando se llevan a cabo desde la juventud, “se instauran en los hábitos (*éthos*) y en la naturaleza misma (*physis*) de la persona, en cuanto al cuerpo (*sóma*), a la voz (*phonê*) y al pensamiento (*diánoia*)” (395 b 8 -d 3).

La preocupación platónica atañe a la relación entre *lógos* y *mímesis*, a nivel de la enunciación (*léxis*).⁹³ Lo que parece señalar con su crítica a los modos en que los poemas pueden ser dichos, al hecho de que el poeta pueda parecerse a otro, imitarlo en sus gestos y su voz, es que ello provoca una suerte de “irresponsabilidad”, una especie de “perversión” en la práctica poética y en el lenguaje en general: *borra el quien* y la *mímesis* aparece como una *desapropiación enunciativa*. En los mitos y poemas que el poeta cuenta *como si fuera otro*, no hay sujeto; es una pura máscara o pura hipocresía; no hay un *quien* al que pueda adjudicársele la responsabilidad de lo que dice; el sujeto de la enunciación no necesariamente coincide con el sujeto que habla. Extraña paradoja: hay dos sujetos, el que habla y por quién habla, y no hay ninguno.

De esta manera, la *mímesis* instaaura un problema más serio y más complejo que traspasa el ámbito del arte, el problema de la identificación y la sustitución.⁹⁴

⁹² Para J.-P. Vernant, esta concepción de imitación propuesta por Platón se inscribe en una línea de continuidad con su propia tradición de la cual es, al mismo tiempo, “un liquidador y un heredero” (*le liquidateur et l'héretier*). Cf. 2007, p. 1739. En este sentido, un pasaje de *Las Tesmoforias* de Aristófanes, deja en claro por boca del poeta trágico Agatón, las ventajas y riesgos de la *mímesis*, pues “si uno escribe piezas de tema masculino, ya tiene esto en su persona. En cambio, lo que no poseemos, la imitación nos ayuda a conseguirlo (*mímesis éde taúta synthereúetai*)” (154-156).

⁹³ En el mismo sentido, E. Havelock señala que “es obvio que la *mímesis* se ha convertido en la palabra *por excellence* entre las utilizadas para describir el medio lingüístico del poeta y a peculiar facultad que este posee para, haciendo uso de dicho medio (...), dar cuenta de la realidad. (...). Entonces la *mímesis* es ahora el acto total de la representación poética y no sólo la que afecta al estilo dramático”. Cf. 1963, pp. 25-26, *énfasis en el original*.

⁹⁴ A. Lalande señala dos sentidos del término ‘identificación’. El primero refiere a la acción de identificar, de reconocer como idéntico, ya sea numéricamente, en su naturaleza o como perteneciente a una clase o a un determinado tipo de hechos asimilables a otros. El segundo, se

Para Platón, el modo mimético oficia de vía de articulación y ensamble entre lo que dice el poeta y lo que escuchan los jóvenes; la manera más directa para que los jóvenes, que son pensados como una *tabula rasa*, adopten lo que el poeta dice y hace.⁹⁵ Esta maleabilidad del alma humana es lo que marca el carácter ineluctable de la *mímesis*. A partir de este momento, la *mímesis* es pensada como imitación, como pasividad, como la identificación del espectador, como el acceso a uno mismo a partir de un modelo de otro, “de modo que el ser-sí, como Platón dice sustancialmente, se constituye a la manera en que una figura se imprime sobre una materia maleable cuando es acuñada por un *typos* o cuando es “tipeada”” (Lacoue-Labarthe, P., 2010, p. 112).

Mímesis, identificación y tragedia se entretujan en una trama que las coimplica, pues *mímesis* significa, por un lado, el acto de composición del autor que se asemeja a sus personajes; por otro, refiere al acto de aprendizaje y formación del discípulo (esto es, a la identificación,) y también a la interpretación del actor que tiene lugar en una obra dramática. Para que la *mímesis* cumpla con el efecto psicológico de constitución identitaria que Platón le atribuye, es necesario aceptar una concepción de poesía como actuación, como *performance*. Dicha concepción recupera las prácticas culturales que tienen lugar en su época y ubica a la poesía como eje central de los eventos públicos a los que acuden los jóvenes como parte de un auditorio, que es persuadido a aceptar determinadas ideas y valores puestos en

define como “el acto por el cual un ser deviene idéntico a otro, o por el cual dos seres devienen idénticos (en pensamiento o de hecho, totalmente o *secundum quid*). Cf. 1951, pp. 453-454. Claramente este último sentido es el que se adapta a la concepción platónica de *mímesis*, el que ha puesto de manifiesto el problema de la *sustitución* y, según P. Lacoue-Labarthe, el que ha dado lugar a una paradoja mimética, a “una *ley de impropiedad* que es la ley misma de la *mímesis*: sólo “el hombre sin atributos”, el ser sin propiedades ni especificidad, el sujeto sin sujeto (ausente para sí mismo, distraído y privado de sí) es capaz de presentar o producir en general. Cf. 2010, p. 29, énfasis en el original. En el mismo sentido, este segundo significado de identificación encuentra eco en el empleo psicoanalítico como mecanismo psicológico por el cual se constituye el sujeto humano. La identificación, afirma S. Freud, “no es una simple imitación, sino una apropiación basada en una presunción etiológica común; expresa un “como si” y se refiere a un elemento común que existe en el inconsciente” (citado en Laplanche, J. & Pontalis, J.B., 2001, p. 185).

⁹⁵ E. Havelock llama la atención sobre la ausencia de una premisa en la argumentación platónica que permita conectar la acción del poeta con el receptor. Así, debería, según el autor, incluirse en el razonamiento una proposición de tipo general, que afirme, por ejemplo que “todo poeta que acomode su medio verbal al del hablante estará acomodándose el mismo a éste hablante”. Cf. 1963, pp. 21-22.

Cabe distinguir la mirada crítica de Platón puesta, en este contexto, sobre los efectos nocivos de la contemplación y la *mímesis* de la sostenida en 466 e-467 a, donde va a aceptar que éstas son las vías propicias para la educación de los oficios, incluso el de los guardianes. Allí afirma que éstos “emprenderán la guerra juntos y conducirán a ella a sus hijos cuando estén crecidos, para que, como los hijos de los demás artesanos, contemplen (*theôntai*) los trabajos que deberán hacer una vez adultos”.

escena. La *mimesis* funciona como “un proceso a través del cual el mundo del poeta *deviene* el mundo de la mente recreándolo con imaginación” (Halliwell, S., 2002, p. 53, énfasis en el original). En este contexto, la discusión sobre la función de la tragedia cobra especial relevancia pues, como advierte Adimanto, la comprensión de la *mimesis* como identificación se liga a una discusión de fondo que concierne a si se debe o no admitir el arte dramático en la ciudad (394 d 5-6). Los ejemplos elegidos por Platón para señalar cuáles son las imitaciones que *no* deben permitirse a los jóvenes guardianes hacen clara alusión a escenas y situaciones presentes en la tragedia (cf. 395 a-396 e).

En tal sentido, todo lo expresado críticamente sobre la poesía y los mitos a lo largo del libro II y III puede extrapolarse fácilmente a la tragedia, que es la poesía de la época y la que goza de mayor aceptación.⁹⁶ La crítica en contra de la *mimesis* se asienta sobre una concepción particular del poeta, cuya función es la de “expresar las verdades comunales de la sociedad”; la de ser los “educadores morales” y oficiar “como fuentes fidedignas y autoridades infalibles para toda clase de sabiduría práctica”.⁹⁷ Entendido así, lo que Platón le reprocha a la poesía es su incapacidad para representar *verdades éticas* que son las políticamente necesarias para la formación de buenos ciudadanos y son las que, en última instancia, cimientan la *pólis* misma. En otras palabras, el problema estriba en que si el *lógos* poético es incapaz de enseñar comportamientos, estados psicológicos y creencias adecuadas, entonces ¿cómo es posible que cumplan con una función educadora? ¿cómo podrán, a través de la *mimesis* de múltiples rostros y *lógos*, constituir el ciudadano que la *pólis* necesita, un hombre que “no se desdobra ni se multiplica” (397 e 1-2)? Al final del argumento, en 398 a-b, Platón admite que el único poeta que resultará provechoso (*ophéleias*) para la *pólis* ideal será aquel “que imite el modo de hablar (*léxis*) del hombre de bien y que cuente sus relatos ajustándose a aquellas pautas (*tois túpois*) que hemos establecido en un principio” (398 a 1- b 4).

En *República X*, al retomar la cuestión de los *mimetés*, la posición de Platón se radicaliza y allí esgrime, como ya señalé, los argumentos más severos y críticos contra la poesía, al acentuar los aspectos cognitivos y éticos de la *mimesis*. Los motivos por los que Platón reitera el tópico de los argumentos de los libros II y III ha sido motivo de numerosos análisis ya que, a primera vista, el tema de la inclusión

⁹⁶ Cf. *Leyes*, 658 d 2-9, en donde se afirma que “el voto de las mujeres de espíritu cultivado y el de los jóvenes, en una palabra, el de la mayor parte (*tò plêthos pánton*) de los espectadores estará por el poeta trágico”, mientras que los ancianos, entre los que se ubica Platón, obtendrán más placer “en oír a un rapsoda que nos recitara bien la *Iliada*, la *Odisea* o cualquier trozo de Hesíodo”.

⁹⁷ Cf. Gill, C., 1993, p. 84; Guthrie, W.K.C., 1990, p. 434, n.40 y Jaeger, W., 2001, p. 597; Verdenius, W.J., 1949, p. 6, respectivamente. En el mismo sentido que W. J. Verdenius, E. Havelock señala que Platón trataba a la poesía como si esta fuese “una especie de biblioteca referencia, o un enorme tratado de ética, política y estrategia militar porque tenía en mente su función inmemorial en las culturas orales”. Cf. 1963, p. 43.

o no de la poesía en la *pólis* ideal ha tenido un tratamiento suficiente. Para algunos comentaristas, la razón por la que Platón retoma este tema, una vez que se han sentado las bases para “la ciudad más perfecta posible”, reside en la insistente defensa de la utilidad de la poesía por parte de algunos miembros de la *pólis* (Cf. Halliwell, S., 2002, p. 55).

Al respecto, Platón reconoce un afecto especial por los grandes poetas, en particular por Homero, pero más estima a la verdad y por ello emprende un nuevo análisis sobre la *mímesis*, en procura de mostrar las consecuencias de ésta para el hombre y la *pólis*. El argumento inicia con la búsqueda de una definición general (*hólos*) de la *mímesis*. El método elegido parte de la multiplicidad de las cosas para llegar a una idea única sobre la cuestión (596 a 5-8) y supone la teoría metafísica-epistemológica de Platón. En primer lugar, se señala la existencia de un demiurgo creador de todo cuanto existe (596 d 3). Inmediatamente se considera si es posible predicar la creación en el hombre y la respuesta es que hay dos vías para hacerlo, o bien como trabajador artesanal o bien como artista. En este contexto, Platón introduce el conocido argumento del artista como “imitador” (*mimetés*) que se aleja en tres grados de la realidad de las Formas y de la Verdad (*trittà apékhonta tou óntos*, 599 a 1 y *trítos apò tês aletheías*, 599 d 2).

Desde esta perspectiva, el hombre es considerado creador en el mismo sentido irónico en el que cualquiera, valiéndose de un espejo (*kátoptron*) y haciéndolo girar hacia todos lados, se convierte en creador de “el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos y todas las cosas que acabo de hablar” (596 d 8- e 3). Platón no utiliza en este contexto el espejo como una analogía de lo que el artista mimético hace sino como un ejemplo gráfico de la distinción que existe entre realidad y apariencias. A partir del análisis de la tarea del pintor (*hó tou eidólou poiétés*), Platón cuestiona el status ontológico de la obra artística, que no hace más que confundir la imagen (*toû phainoménu*) con la idea (*toû óntos*) (601 b 9-10). En tal sentido, afirma Platón, “el arte mimético está sin duda lejos de la verdad (*phantásmatos hê aletheías oûsa mímesis*), según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y ese poco es una imagen” (*hê pròs tò phainómenon*) (598 b 1-4).⁹⁸

Esta decisión del artista es lo que permite que las obras miméticas se alejen un grado más de las Formas; sus obras carecen de conocimiento de lo verdadero, son creaciones “aparentes e irreales (*mè eidóti tèn atlétheian-phantásmata*)” (599 a 2). Este argumento se asienta en los libros centrales de la *República* (VI) en los que Platón introduce su Teoría de las Formas con alegorías como la de la Línea (509 d 6-511 e 4), que justifica una distinción ontológica entre las Formas (*tâ ónta/ousías*), únicas con plena realidad, los objetos sensibles, que poseen realidad en la medida en

⁹⁸ Sobre el paralelo de este argumento con el expresado en *Sofista* (234 a y ss.), véase Marcos, G., 2006, pp. 16-27.

que participan de éstas y las copian (*homoiô*), y las imágenes (*eikônes*), que no son más que apariencias (*phantásmatas*). Lo que está en cuestión es la concepción del arte, como un espejo que copia los fenómenos del mundo y no sus seres, así como también la imagen que el artista tiene del mundo. Lo que aparece en el espejo “no es conforme a la verdad; su ser no es el ser en verdad. *Alétheia* significa aquí una dimensión de la manifestación y de la presencia, la no latencia de lo que ha sido perfectamente producido fuera del Leteo, fuera del escondite y del olvido” (Cacciari, M., 2000, p. 60).

El desconocimiento por parte de los artistas de la realidad de las Formas descubre, en los pasajes posteriores, la distinción epistémica entre la ciencia, la ignorancia y la imitación, que se corresponde con tres tipos de arte: el arte que utiliza las cosas, el que las fabrica y el que las imita. Según Platón, el que utiliza las cosas posee pleno conocimiento de ellas, sabe el para qué de las cosas, su grado de excelencia, belleza y perfección. El que usa las cosas tiene la *tékhnē*, puede fundamentar su conocimiento y su acción en tanto éstos están organizados y definidos por las Formas. Mientras que el que fabrica las cosas posee un conocimiento mediado por las consideraciones que realiza aquel que las usa, el que las imita, el artista, carece de todo conocimiento sobre la perfección o imperfección de las cosas que imita: “el imitador (*hó mimetês*), por ende, no tendrá conocimiento ni opinión recta (*orthà doxásei*) de las cosas que imita, en cuanto a su bondad o maldad” (602 a 8-9). Su referente no son las formas, sino el juicio de la multitud, que a su vez se encuentra condicionado por la palabra poética, por lo que dice y hace el artista “a tal punto que por el engaño encantador de sus palabras, esa multitud pierde la capacidad de discriminación de todo lo perjudicial” (Soares, L., 2004, p. 166).

Nuevamente se pone de manifiesto no sólo la falencia del poeta para cumplir con los criterios que Platón impone a la poesía, si es que esta pretende ocupar un lugar en la formación de los habitantes de la *pólis*, sino también la amenaza que representa el *lógos* teñido de artilugios poéticos. Platón descalifica la posición del poeta y le resta valor a su tarea, al afirmar que,

“el imitador no conoce nada digno de mención (*áxion lógou*) en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio (*paidián tina kai ou spoudèn tèn mímesin*) y que los que se abocan a la poesía trágica (*tês tragikês*) (...) son todos imitadores (*pántas eînai mimetikouês*)” (602 b 6-10).⁹⁹

⁹⁹ Como señala acertadamente, a mi juicio, A. Nehamas, el hecho de que Platón considere un juego a la *mímesis* no es razón suficiente para que sea excluida de la ciudad, aunque sin dudas aporta elementos para la conclusión final del libro X sobre el rechazo a la poesía. El elemento lúdico es considerado una parte importante, toda vez que no vaya contra la ley (*paránomos*) ni destruya el buen carácter ni se instale en las costumbres y en las ocupaciones (*Rep.* 424 e 5- 426 a

Estas observaciones sobre la *mímesis*, en general y la *mímesis* trágica, en particular, no involucran únicamente problemas gnoseológicos sino también ético-políticos. Platón abandona la analogía trazada con la pintura, para extender las consecuencias de su argumentación a otras formas de arte mimético. En tal sentido, la crítica apunta a dismantelar el vínculo que dicho arte establece con “aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría (*pórrō d’au phronéseos*)” (603 a 10-b2). A partir de este punto, la argumentación platónica concierne a la *mímesis* trágica y a los efectos que las obras dramáticas suscitan en los espectadores. En una línea de continuidad con el problema de la identificación planteado en el libro III, Platón retoma en este punto el problema de cómo impactan determinadas situaciones trágicas en el alma de quienes las escuchan y formula la pregunta sobre si, frente a ellas, el hombre permanece de “acuerdo consigo mismo” (*toútois homonoetikôs ánthropos diákeitai*; 603 c 10-d 1). La respuesta negativa a esta pregunta pone de manifiesto que la conmiseración y el temor no tienen ningún beneficio (*kérdos*), ni generan ningún placer (*hedonê*). Por el contrario, la emergencia de dichos sentimientos pone en jaque a las leyes y costumbres (*nómos/éthei*) (606 a 8) que regulan la parte racional (*logistikón*) del alma y, en consecuencia, “la *mímesis* relaja el control sobre todo lo que nos hace mejores y más felices” (Guthrie, W.K.C., 1990, p. 530).

Nuevamente, emerge el problema de cómo el hombre se va “modelando” a través de la palabra poética. En tal sentido, quedan expuestos los ejes que atraviesan la lectura de la *mímesis* en Platón: el *lógos* y la *alétheia*. Los riesgos de este trinomio fueron analizados, en principio, en términos de un nivel micro, de cómo afectan a la constitución de la subjetividad del hombre, para pasar a un nivel macro, en donde la preocupación ya no es la influencia y el estatus que la poesía pueda llegar a tener, sino que se centra en la necesidad de controlar el contenido de dicha poesía en pos de “una ideología ética, un desarrollo psicológico individual y un orden social en su conjunto” (Halliwell, S., 2002, p. 53).

Para finalizar este capítulo y esta sección voy a recurrir a algunas imágenes de la literatura. La primera es tomada a préstamo del libro de L. Carroll y sirvió para dar título a este capítulo. Nuevamente las propiedades del espejo se tornan una ocasión propicia para reflexionar en torno a la *mímesis*. En la primera parte, se señaló el quiebre que ese espejo denuncia entre la tragedia y la *pólis* democrática. Ahora es también ese espejo el que pone en evidencia las múltiples aristas de la

6). Cf. 2003, p. 11. En contra de esta mirada crítica, cabe recordar el pasaje del *Sofista* (234 b 1-2), en el que Platón pregunta si es posible concebir “una forma de juego (*paidiâs*) más habilidosa (*tekhnikóteron*) y más divertida (*khariésteron*) que la imitación (*tò mimetikón*)”. Por su parte, en *Leyes* (803 c 2-8), califica a la gente como un juguete de los dioses (*theou ti paígnion eínai*) y a la vida como un juego (*paízonta hóti kallistas paidiâs pánt’ándra kai gynaika hoúto diabiónai*), lo cual aleja la posibilidad de que el rechazo a la *mímesis* esté ligado a su relación con el juego.

mímesis. Como la pequeña Alicia, Platón sintió curiosidad por eso que el espejo refleja, fue capaz de ver a través de él la multiplicidad de hilos bajos los cuales la *mímesis* se trama. Sin embargo, lo que vio allí lo asustó y, a diferencia de la niña, el filósofo prefirió no correr el riesgo. Tras el escudo del *lógos* y la *alétheia*, desterró a la poesía y a la tragedia como si evitándolas, evitase los problemas que la *mímesis* deja al descubierto. Extraño problema, aún más extraña solución.

La otra imagen que sirve para cerrar estas reflexiones es tomada de un poema de Borges incluido (no tan curiosamente) en su libro *El otro, el mismo*. A mi juicio, en los planteos de Platón sobre la amenaza que encarna la *mímesis* se trasluce una concepción del hombre como una suerte de Golem. El hombre compartiría la misma fortuna con el personaje de Borges, a quien el rabino Judá León intentó educar sin mayor éxito. El fracaso de la maniobra demiúrgica muestra las limitaciones que la propia creación impone. Pues así como no puede forjarse un hombre desde criterios que le resulten ajenos, como si se tratara de una masa de barro informe que espera ser moldeada, tampoco podrá limitarse el efecto y las repercusiones que genere una obra trágica en quienes la contemplan. El hombre y el arte escapan a una lógica que los constriñe y exigen para sí nuevos criterios de análisis, más dinámicos y flexibles.

Segunda Parte

Una relectura de la *mimesis* a la luz del corpus aristotélico

“Tras el diálogo del teatro griego siempre tenemos conciencia de una realidad visual concreta, y tras esto de una realidad emocional específica. Tras el drama de palabras, está el drama de acción (...). La frase, por hermosa que sea, reemplaza a una belleza más grande aun, esto es no más que un caso particular de la unidad asombrosa de lo griego, la unidad de lo concreto y lo abstracto en filosofía, la unidad de pensamiento y sentimiento, de acción y especulación en la vida”.

T.S. Eliot, *Los poetas metafísicos*

Capítulo 5

La *mimesis* frente al conocimiento: la *theoría*

§5.1. *Mimesis* y *mûthos*: la lógica interna de necesidad y verosimilitud

El argumento de *República* que conduce al destierro de la poesía, aunque resulta caro para dicha actividad, no es incuestionable ni mucho menos tajante. Por el contrario, el propio Platón incita a refutar su crítica, invitando a los defensores y amantes de la poesía (*philopoietai*) a que aleguen a su favor que “no sólo es agradable (*hedeîn*), sino también beneficiosa (*ophelîme*) tanto respecto de la organización política como de la vida humana” (607 d 6-9). Mi interpretación de la noción de *mimesis* formulada en *Poética* me permite aseverar que la invitación de Platón encontró en Aristóteles un interlocutor con quien entablar un diálogo fecundo, teñido de continuidades y rupturas respecto de los problemas que dejó planteados su maestro. Así, aunque en muchos aspectos la posición de Aristóteles sobre la *mimesis* se aleja y refuta la perspectiva platónica, resulta imposible negar la deuda que mantiene con ella. Las diversas críticas analizadas en los capítulos anteriores se convierten en un estímulo para la reflexión del estagirita, mostrando, una vez más, que la tarea filosófica es una tarea cooperativa, en la que se aprende no sólo gracias a “aquellos cuyas opiniones podemos compartir, sino también a los que se han expresado más superficialmente. Pues también éstos contribuyeron con algo, ya que desarrollaron nuestra facultad de pensar (*proéskesan*)” (*Met.* II 1, 993 b 11-14).

En esta segunda parte de la investigación, el objetivo es mostrar de qué manera la noción de *mimesis* aristotélica pone en cuestión diversos aspectos de las formulaciones precedentes y al mismo tiempo las incorpora, en un ejercicio dialéctico, desde una nueva perspectiva.¹ A mi entender, la novedad de la propuesta del estagirita radica en su forma de articular e integrar la *mimesis* con la cuestión del lenguaje y lo político, ejes transversales que ponen en marcha la discusión y determinan de manera teórica y práctica a la *mimesis*. En tal sentido, en los próximos capítulos procuraré analizar, primeramente, tres factores que confluyen para

¹ Al comienzo de *Tópicos*, 100 a 18-21, Aristóteles define a la dialéctica como “un método a partir del cual podamos razonar 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”. Unas líneas después, señala las ventajas de este ejercicio para la filosofía, pues “pudiendo desarrollar una dificultad en ambos sentidos, discerniremos más fácilmente lo verdadero y lo falso en cada cosa” (*talethés te kai tò pseûdos*) y así se abrirá camino “a los principios de todos los métodos” (101 a 34-36 y 101 b 3-4, respectivamente).

El papel de Aristóteles como *historiador de la filosofía* ha generado diversos debates, cuyos lineamientos principales son reconstruidos en S. Di Camillo, 2012 (especialmente pp. 21-30). Aunque en dicho trabajo la atención está centrada en las críticas aristotélicas a la teoría de las Ideas presentes en *Metafísica* y *Sobre las ideas*, considero que la interpretación de la autora puede extrapolarse a la *Poética*. En esta obra, Aristóteles también realiza un doble movimiento en relación a las doctrinas y formulaciones precedentes: por un lado, busca en ellas “identificar los problemas (*aporía*) e incorporar la verdad que pudieran contener” y por otro, “vuelve sobre ellas, contando con nuevos instrumentos conceptuales, para juzgar sus aciertos y errores” (2012, p. 29).

configurarla conceptualmente: el *mûthos*, la *alétheia* y la *máthesis*. En un segundo momento, examinaré tres relaciones concomitantes que determinan su valor práctico: el *lógos*, la *boulé* y la *phrónesis*. Mi hipótesis es que ese movimiento oscilante entre el lenguaje y lo político convierte a la *mímesis* en una noción heurísticamente productiva para pensar los alcances de la acción, en el plano artístico y en el plano de las prácticas ético-políticas.

Como señalé anteriormente, el pasaje inicial de *Poética* marca la importancia de la *mímesis* en tanto rasgo común a las diversas expresiones artísticas; pero también en ese contexto Aristóteles deja entrever, en la formulación de sus objetivos, la intrínseca relación entre *mímesis* y *mûthos*:

“Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una (*dýnamis*) y de cómo es preciso construir las fábulas (*synístasthai tous mythous*) si se quiere que la composición poética (*he poíesis*) resulte bien/bella (*kalós*) y asimismo del número y naturaleza de sus partes e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación, comenzando primero, como es natural (*katà phýsin*), por las primeras. Pues bien, la epopeya y la poesía trágica y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética, y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones (*miméseis*)” (47 a 8-16).

Considero que en este pasaje se pone en evidencia el peso y la impronta de las críticas platónicas al lenguaje mítico y que es el ímpetu de dichas críticas lo que obliga al estagirita a asumir un tono prescriptivo respecto de la elaboración de los *mûthoi*, en pos de recuperar su sentido y función para la tragedia. A diferencia de Platón, quien percibe en el *lógos* mítico-poético un peligro, Aristóteles va a otorgarle un lugar preponderante en *Poética*, al convertir al mito en otra forma más de significar el *lógos*.² De esta manera, bajo el influjo del *mûthos*, decir (*légein*) y hacer (*poieîn*) resultan imbricados desde el inicio mismo de la *Poética*, pues se trata

² J.-P. Vernant afirma que el *mûthos* pertenece al orden del *légein* y que no contrasta en principio con los *lógoi* sino que se trata de un “término de valores semánticos vecinos que se refieren a las diversas formas de lo que es dicho”. Para que *mûthos* y *lógos* sean pensados como separados y confrontados “han tenido que darse toda una serie de condiciones cuyo juego hizo que se abrieran en el seno del universo mental de los griegos, multitud de distancias, cortes y tensiones internas”. Cf. 1992, pp. 34-35 y 2007, p.766. En el mismo sentido, G. S. Kirk, señala que la etimología del término *mûthos* “revela lo que puede resultar un hecho crucial, aunque aparentemente banal. En griego, *mûthos* significa, básicamente, ‘declaración’, lo que alguien dice”. Desde un “sentido exagerado”, mito comenzó a ser considerado una *falsedad*. En principio, los griegos “no se propusieron dar a entender algo particular acerca de la verdad o falsedad de esos cuentos”. Cf. 2002, p. 26.

de un lenguaje particular que puede ser ordenado con reglas técnicas y prácticas que procuran garantizar su eficacia discursiva.

Sin embargo, para una cabal comprensión de la relación entre *mímesis* y *mûthos* es preciso ponderar los dos sentidos diferentes, pero complementarios, del *mûthos* entre los que alterna Aristóteles en *Poética*. Por un lado, se conserva el sentido tradicional del término por el cual el *mûthos* es considerado un relato histórico o legendario que se ubica en las bases mismas de una cultura.³ Por otro, el *mûthos* se convierte en un término técnico que designa el producto del trabajo artístico y, desde esta perspectiva, puede ser traducido como *trama*,⁴ denominando así al proceso de síntesis de las acciones en una unidad (*synthesis tôn pragmaton*) (50 a 5; 50 a 15).

Esta doble valencia del *mûthos* y la importancia que adquiere en el marco de *Poética* contradicen, a mi entender, las consideraciones generales sobre el sentido del *mûthos* en la filosofía de Aristóteles que enuncia J.-P. Vernant. A partir del pasaje de *Metafísica* 1000 a 18-20, en el que el estagirita afirma que “acerca de las invenciones míticas (*tôn mythikôs*) no vale la pena reflexionar con diligencia (*metà spoudês skopeîn*). En cambio, debemos aprender (*pynthánesthai*) de los que razonan por demostración (*apodeíxeos legónton*)”,⁵ J.-P. Vernant cree encontrar razones

³ G.S. Kirk repara en la dificultad de acotar una definición unívoca de *mûthos*, pues “los mitos son una categoría vaga e incierta, y lo que para uno es mito para otro es leyenda, o saga, o cuento popular, o tradición oral” (p.24). Más adelante, enfatiza la misma idea al considerar al mito como “un término tan general, y su etimología y aplicaciones primeras son tan vagas, que se está obligado a tener en cuenta *alguno* de los usos contemporáneos [incluyendo allí “lo que la mayoría de la gente considera como mitos]” (p.28, énfasis en el original). Finalmente, concluye que “los mitos no son uniformes, lógicos o internamente consistentes; son multiformes, imaginativos y vagos en cuanto a sus detalles. Además sus énfasis pueden cambiar de un año a otro, de una generación a la otra” (p.32). Cf. 2002, pp. 17-32.

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

⁴ Respecto de la traducción del término *mûthos*, se pueden encontrar en la lengua castellana múltiples variantes. Algunos eligen traducir *mûthos* por *fábula* (Alonso Ordoñez, 1778, p.3; Goya y Muniain, J.,1948, p. 23; García Yebra, V., 1974; Schlesinger, E., 1977, p. 35), *intriga* (Eco, U., 1994, p. 211), *argumento* (García Bacca, J.D., 1946, p. 1; Alsina Clota, J., 1977, p. 221; Cappelletti, A.,1998, p. 1; López Eire, A., 2002, p. 33) o *trama* (Sinnott, E., 2004, p. 46; Ricoeur, P. 1995, p. 83; Suñol, V., 2012, p. 42).

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

⁵ Aunque es imposible negar la evidencia textual, creo que la lectura de este pasaje no puede obliterar su contexto de enunciación. En tal sentido, el propósito de Aristóteles es exponer las aporías que dejaron planteadas sus predecesores respecto de la ciencia de las primeras causas. En tal sentido, la naturaleza del tópico tratado y el tipo de conocimiento que se pretende encontrar justifica el rechazo a los mitos como fuente de conocimiento. El propio estagirita advierte la

suficientes para afirmar que el estagirita “lee el mito como si se tratase de un texto filosófico”. Esta perspectiva contribuiría a abrir, entre *mûthos* y *lógos*, una separación tal que “la comunicación ya no existe; el diálogo es imposible, la ruptura está consumada. (...). Escoger un tipo de lenguaje es desde ahora despedirse del otro” (Cf.2007, p. 771). Considero que el interés por trazar una distancia entre *mûthos* y *lógos* y por encontrar la causa de dicho distanciamiento en la filosofía de Platón y Aristóteles, particularmente, es lo que prima en la lectura del helenista y va en detrimento del uso y del tratamiento que el propio Aristóteles le da al *mûthos* como correlato de la *mímesis* en *Poética*, obra que, curiosamente, no resulta objeto de análisis en el marco de esta discusión.

En la obra que Aristóteles le dedica al arte poético, el *mûthos* aparece como el fundamento del trabajo del artista, el material primario a partir del cual se forja la tragedia. Los acontecimientos que ocurrieron a determinadas familias tradicionales o a aquellos hombres que socialmente gozan de prestigio y reconocimiento (como Edipo y Tiestes) constituyen el manantial de historias a partir del cual el poeta compone sus obras (cf. 53 a 10-18; 54 a 9-12). Este primer sentido es el que parece tener en mente Aristóteles cuando, en 60 b 10, afirma que el poeta podrá imitar (*mímeîsthai*) las cosas tales como “se dice o se cree que son” (*hé oîá phasin kai dokeî*). Al optar por esta modalidad, el artista incluye el *mundo de la experiencia* en el entramado mismo de la obra.⁶ Los mitos pertenecen a este mundo particular y se tornan relevantes en el contexto de la creación artística, en la medida en que aportan nombres, temas y situaciones para la construcción del *mîmema*.

Sin embargo, el mismo Aristóteles advierte que el artista no debe restringir sus posibilidades creativas a obras que versen exclusivamente sobre historias tradicionales. Sería ridículo, afirma, afanarse a la elaboración sólo de tramas basadas en hechos conocidos bajo el supuesto de que sólo éstas agradan a la multitud, “ya que también los hechos conocidos son conocidos de pocos, y sin embargo deleitan a todos (*euphraínei pántas*)” (51 b 23-26). Es en este contexto en el que, a mi juicio, se

necesidad de distinguir la rigurosidad de los conocimientos de acuerdo con la naturaleza del asunto tratado, pues “tan absurdo sería aceptar que un matemático empleara la persuasión como exigir de un retórico demostraciones” (*EN.*, I 3, 1094 b 25-27). El *principio de exactitud variable* también se encuentra expresado en *Pol.* VII 7, 1328 a 19-21, pasaje en el que Aristóteles afirma que “no se ha de buscar la misma exactitud (*tèn autèn akribéian*) en las cosas teóricas (*epí te tòn lógon*) que en las perceptibles por los sentidos (*tôn gignoménon dià tês aisthéseos*)”. Sobre dicho principio, véase Guariglia, O., 1997, pp. 54-65.

⁶ Retomo en este punto la expresión de D.W. Lucas “mundo de la experiencia” en el comentario al pasaje de 61 a 1. En dicho contexto utiliza la expresión para resaltar la consideración positiva y seria de Aristóteles respecto de los materiales con los que el artista compone sus obras. Cf. Lucas, D.W., 1968, p.239. En este sentido, también podría leerse el pasaje de *Metafísica* I 1, 981 a 1-4 en el que el estagirita afirma que “la experiencia parece, en cierto modo, semejante (*hómoion*) al arte y a la ciencia, pero la ciencia y el arte llegan (*apobáinei*) a los hombres a través de (*dià*) la experiencia. Pues la experiencia hizo el arte (*he empeiría tékhnen epoíesen*)”.

pone en marcha un juego que integra y articula los dos sentidos del término *mûthos* que conviven en la *Poética*. Si bien es cierto que el poeta puede servirse de los mitos que le aporta su propia cultura, su labor debe superar la mera reproducción de estas historias, debe buscar en ellas los elementos que sirvan de puntapié para su creación, pero no debe quedarse atrapado en sus redes.⁷ La razón de ello es que el poeta es, ante todo, un productor (*poietès*) que con su trabajo da origen a una nueva entidad: la trama. De ahí que afirme que “el poeta debe ser artífice de tramas (*tôn mýthos*) más que de versos (*tôn métron*),⁸ ya que es poeta por la imitación (*katà tèn mímesin estin*), e imita las acciones (*mímeítai tàs práxeis*)” (51 b 27-29).

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

El tono normativo con el que se expresa en muchos de los pasajes que conciernen a la trama trágica permite dar cuenta de la importancia que para

⁷ En 53 b 22-26, Aristóteles es explícito al respecto: “no es lícito alterar las fábulas tradicionales (*pareilemménous mýthous*), por ejemplo que Clitemnestra murió a manos de Orestes y Erifila a las manos de Alcmeón, sino que el poeta debe inventar por sí mismo (*autòn euriskein*) y hacer buen uso de las recibidas”.

⁸ Con esta consideración Aristóteles se aleja, a mi juicio, de la caracterización gorgiana de la poesía como “palabra en metro (*lógon ékhonta métron*)”, expuesta en el *Encomio de Helena* (fr. 9). Aunque reconoce que se trata de dos formas de *lógos*, el estagirita pretende en este contexto subrayar la particularidad del trabajo del poeta y su obra.

Aristóteles tiene la dimensión creadora del artista. A diferencia de Platón, ni los mitos de los que se nutre la tragedia ni la tragedia en sí serán evaluados con otros criterios que no sean aquellos que afectan a la composición poética, pues para el estagirita “no es lo mismo la corrección (*orthótes*) de la política que la de la poética, ni la de otro arte, que la de la poética” (60 b 13-15).⁹ Aristóteles establece criterios propios para el trabajo que llevará adelante el poeta en un ámbito que no lo constriñe, sino que resulta lo suficientemente amplio como para dar lugar a la creación poética, al uso de la fantasía y la imaginación.¹⁰ Ese ámbito no es otro que el de la *mimesis* y, en tal sentido, *mimesis* y *mûthos* son considerados los elementos más relevantes de la tragedia. Incluso luego de definir en qué consiste la tragedia, Aristóteles los trata como sinónimos al afirmar que “la imitación de la acción es la trama” (*éstin tês práxeos ho mûthos he mimesis*; 50 a 3-4). Esta co-implicación o cuasi-identificación, explica por qué el estagirita denomina al *mûthos* como el principio (*arkhè*) y el alma (*psykhè*) de la tragedia (50 a 38).

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

⁹ En abierta oposición a lo expresado por Platón en *República*, 598 d y ss., y *Leyes*, 667 d y ss., en donde queda claro que toda *mimesis* debe ser valorada atendiendo al criterio de verdad y a los efectos morales que produce, Aristóteles marca una separación entre lo que puede ser considerado correcto en términos políticos y lo que es correcto en términos artísticos. En tal sentido, S. Halliwell interpreta que las consecuencias de este pasaje dan lugar a un doble movimiento pues, por un lado, lo alejan de la visión rígida y moralizante de la *mimesis* y la poesía de Platón y, por otro, le devuelve a la poesía cierto grado de independencia en relación a valores morales y cognitivos implicados en la invención y en la apreciación del arte mimético. Cf. 1998, p. 27.

¹⁰ D.W. Lucas señala que la dificultad en torno a la noción de *mimesis* y su traducción es producto de la ausencia, en el período clásico, de un término que designe la creación imaginativa (*imaginative creation*). En Aristóteles el término *phantasia*, que puede ser traducido como imaginación (aunque también como ‘representación’, ‘apariencia’, ‘impresión’) designa la facultad del alma “en virtud de lo cual se produce una imagen (*phántasma*) en nosotros” (*DA* 428 a 1-2). Recién en el siglo III d.C., y de la mano de Filostrato, el término *phantasia* comenzará a ser utilizado para trazar la distinción entre copiar y crear.

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

imita” (Ricœur, P. 1977, p. 64).¹¹ En tal sentido, para garantizar que la tragedia tenga la forma que le es propia y pueda ser definida como una imitación de la acción completa (*teleías*), entera (*hóles*) y de cierta magnitud (*mégethos*) (50 b 23-26), es preciso que dichas acciones se articulen e integren en una unidad.¹² La caracterización de la obra a partir de estos rasgos resalta la importancia que, desde la perspectiva aristotélica, asume la organización interna. El estagirita hace explícita, en este contexto, la semejanza entre la obra y un todo orgánico: al igual que un “animal bello” (*kalòn zôon*), la tragedia debe reflejar unidad y ésta sólo se torna posible si quien la construye lo hace de una manera ordenada (50 b 34; 59 a 20). Es importante señalar que el orden (*táxis*) no se define como la mera sucesión cronológica de las acciones, sino como una concatenación, como una sucesión causal, en la que los hechos se producen unos a causa de otros” (*dià táde*) –o por necesidad (*èx anágkes*) o verosímilmente (*katà tò eikòs*) - y no simplemente “unos después de otros” (*metà táde*) (cf. 52 a 18-21).

Las entidades creadas por el artista adquieren un carácter completo, entero y medido, siempre y cuando las acciones se unan siguiendo las normas que se establecen de acuerdo “a la verosimilitud o la necesidad” (*katà tò eikòs è tò anagkaïon*).¹³ Ahora bien, cabe preguntarse qué implican estos criterios y en qué medida son exclusivos del campo artístico. Respecto de la segunda parte del interrogante, hay quienes, en un intento por justificar la autonomía del arte, podrían verse tentados a sostener que se aplican de manera exclusiva a la construcción del *mîmema*. Si bien es cierto que esta posición resulta atractiva y que,

¹¹ G. Else desglosa estas expresiones y afirma que en la intersección de los conceptos *mîmesis*, *poïesis*, *mûthos* y *práxis* se encuentra “el núcleo central del sistema poético aristotélico: un sistema de gran sutileza y originalidad, que sólo le debe a las ideas previas (como a las de Platón) su punto de partida”. Cf. 1986, p. 106.

¹² Estas consideraciones y otras semejantes (en especial las expresadas entre 50 b 22-51 a35) fueron el fundamento de la teoría de las tres unidades –*acción, tiempo y lugar*- que los comentaristas renacentistas y neoclásicos postularon a partir de la *Poética*. Dichos autores utilizaron el texto aristotélico para establecer criterios para la composición de obras teatrales y poéticas. El cumplimiento en la obra de las tres unidades era considerado como un signo de “buen gusto” y elevaba la calidad de la obra. Esta valoración logró imponerse durante un tiempo considerable en la tradición literaria occidental. Actualmente, los comentaristas de la *Poética* acuerdan en que se trata de una lectura forzada del texto, ya que en ningún pasaje de la obra Aristóteles formula de manera explícita dicha “teoría de las tres unidades”. La única que podría ser justificada legítimamente es la unidad de la acción, por el énfasis puesto en la síntesis de acciones para la composición de una obra en diversos pasajes de la *Poética*. Para un análisis más detallado, véase Cappelletti, A., 1998, pp. xx-xxii y Bobes, C. *et al.*, 1995, pp. 119-120.

¹³ En tal sentido, podría afirmarse siguiendo el pasaje de *EN*. II 4, 1105 a 27-28, que la regulación de la necesidad y la verosimilitud, establecen las condiciones que Aristóteles reclama para que las producciones artísticas adquieran su valor propio. Allí afirma que “las cosas producidas por las artes tienen su bien en sí mismas (*tò eû êkhei en autoîs*); basta, en efecto, que, una vez realizadas, tengan ciertas condiciones”.

incluso, la evidencia textual parece estar a su favor,¹⁴ considero que sólo es posible entender lo que significan la necesidad y la verosimilitud si se las ubica en una perspectiva más amplia, que concierne al pensamiento aristotélico por fuera de su *Poética*. En tal sentido, la familiaridad con la que Aristóteles se refiere una y otra vez a dichos criterios y la poca atención que dedica a ofrecer una caracterización de lo que implican “obliga a echar mano del resto de su filosofía” (Halliwell, S., 1998, p. 99). Desde una aproximación a los términos “verosimilitud” (*katà tò eikós*) y “necesidad” (*tò anagkaïon*) en el marco del *corpus*, resulta excesivo limitar los criterios que se exigen en la elaboración de la trama al campo de lo estrictamente artístico, aun cuando sea preciso reconocer el matiz que adquieren en dicho ámbito. Hablar de verosimilitud y de necesidad implica hablar de reglas lógicas en la obra de arte “que actúan como parámetros de mensura externa de las relaciones de causalidad que regulan su contexto interno” (Barbero, S., 2004, p.116). En otras palabras, la verosimilitud y la necesidad reflejan la inclusión en el ámbito artístico de criterios lógicos similares a los que rigen el ámbito de la acción humana.

Antes de dar respuesta a la primera parte del interrogante, cabe recordar que el objetivo de *Poética* no es meramente descriptivo, sino también prescriptivo: interesa no sólo cómo son actualmente las tragedias, sino *cómo deberían ser* para ser consideradas “buenas” tragedias. En tal sentido, la tarea expositiva llevada a cabo por Aristóteles da lugar a una serie de criterios normativos, que podrían dividirse en dos grandes ámbitos: 1) los que permiten alcanzar la finalidad de las tragedias; y 2) los que atañen a la construcción del *mîmema*. La adecuada combinación de estos ámbitos asegura, en gran medida, el éxito de una obra dramática. Los primeros se vinculan directamente con el contenido de las obras, y los segundos con su forma. Con relación a estos últimos, se establece lo verosímil y lo necesario como dos formas o modalidades de lo posible (*tà dynatà*) (51 a 38). Al incorporarlos como elementos fundamentales del *mûthos*, Aristóteles da cuenta del gran espectro de acciones particulares que el artista podrá tomar para su tarea y aporta, al mismo tiempo, principios que le permitan regular su conexión. Sin embargo, el tratamiento, en ocasiones muy breve, no resulta suficiente para eludir algunos de los problemas que surgen en torno a ellos. Hablar de necesidad en un producto como el *mîmema*, que en su propia constitución se revela contingente, resulta, a primera vista, paradójico, pues “la necesidad nunca puede ser absoluta en el mundo sublunar” (Cf. Else, G., 1957, p. 305).

En un artículo que procura dar cuenta de las razones por las que Aristóteles introduce lo necesario en un ámbito como el de la construcción de la trama, D. Frede ofrece un análisis del pasaje de *Metafísica* V 5, 1015 a 20- b 9 (1992, pp. 197-

¹⁴ La evidencia textual confirma esta hipótesis en la medida en que la locución que conjuga *katà tò eikós* y *tò anagkaïon* es casi exclusiva de *Poética*: 51 a 12-13; 51 a 27-28; 51 a 38; 51 b 9; 51 b 35; 52 a 20; 52 a 24; 54 a 34, 35 y 36. La excepción se encuentra en *Retórica* II 25, 1402 b 27-28.

219).¹⁵ Allí Aristóteles distingue varias formas de decir lo necesario (*anagkaion légetai*): en primer término refiere a lo necesario como aquello “sin lo cual no es posible existir siendo concausa (*synaitiou*)” y “sin lo cual no es posible que exista o se genere el bien”; luego, señala como necesario lo forzoso y la violencia (*tò biaion kai he bíā*) que impiden que sea imposible “actuar de otro modo”; en tercer lugar, expone una forma general de lo necesario según la cual las cosas “no pueden ser de otro modo” (*kai katà tou̐to tò anagkaïon*) y finalmente se detiene en la demostración (*he apódeixis*) como una de las formas lógicas de necesidad, pues no es posible “que la conclusión sea de otro modo”. Resulta difícil determinar cuál de estas formas de lo necesario responden a la que utiliza el estagirita en la *Poética* y en qué medida pueden ser predicadas de la producción artística. Dada la naturaleza de la tragedia, quedan rápidamente excluidas de la discusión la violencia y la demostración. La primera, por tratarse de un tipo de necesidad que supone un agente a quien pueda aplicarse una fuerza contraria a su voluntad y la segunda, por ser un tipo de necesidad que excede la de la lógica interna que pueda predicarse de la tragedia, ya que concierne exclusivamente a una forma argumental particular: el silogismo.¹⁶ La forma general de referirse a la necesidad como aquello que “no puede ser de otro modo” ofrece una definición del término, es decir, su esencia o su *qué es*. Aunque saber la definición de “necesidad” resulte importante, no esclarece los alcances de su utilización en *Poética*.

Queda por analizar si la primera forma de necesidad, una especie de necesidad hipotética,¹⁷ puede ser utilizada para pensar la conexión de las acciones al

¹⁵ La autora justifica la elección de este pasaje por considerar que allí se expone la versión más completa de los sentidos de ‘necesidad’. De esta manera, evita adentrarse en la compleja discusión sobre la distinción entre necesidad absoluta y necesidad hipotética o contingente que suscitan otros pasajes del *corpus*, tales como *Analíticos Segundos*, 74 b 5-17 y *Parte de los animales*, 639 b 21-640 a 2. Para una introducción a la discusión sobre la necesidad en Aristóteles, véase Sorabji, R., 2003.

¹⁶ Aun cuando pueda leerse la estructura dramática como un argumento lógico o cuasi-lógico, resulta excesivo pretender que cumpla con los requisitos formales que, por ejemplo, Aristóteles le otorga al silogismo como forma argumental en el marco de *Analíticos Segundos* 74b13-15, donde afirma, como principio (*è arkhèn*), que “la demostración es de cosas necesarias (*apódeixis anagkaïon estí*) y, si se ha demostrado, no es posible que sea de otra manera; luego el razonamiento ha de partir de cosas necesarias (*ex anagkaïon ára deî einai tòn sullogismón*)”.

¹⁷ Esta forma de necesidad es objeto de análisis en *EE*. 1227 b 28-31, cuando se afirma que “lo mismo que en las ciencias teoréticas las hipótesis son los principios, en las productivas el fin es el principio y la hipótesis (*tò télos arkhè kai hypóthesis*). Puesto que es necesario (*anágke*) que tal cuerpo sea sano, si hay que conseguir esto, se deben cumplir tales y tales condiciones”. También en *Fís.* 200 a 15-b 4, Aristóteles aclara que “en las cosas que llegan a ser (*en toîs katà physin gignoménois*) el caso es inverso: si el fin será o es, lo que le precede también será o es; pero si lo que le precede no fuese, entonces no se tendría el fin o aquello para lo cual (...). Así pues, si se quiere que haya una casa, es necesario (*anágke*) que sean hechas ciertas cosas o se disponga de ellas o sean, o en general exista la materia que es para algo, como los ladrillos y las piedras si ha de ser

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

Aunque la interpretación de D. Frede permite aclarar, en parte, cuáles son los diferentes sentidos que el término necesario podría adquirir al interior de *Poética*, considero que la apelación al pasaje de *Metafísica* abre más interrogantes de los que responde, pues continúa siendo un problema determinar en qué sentido la necesidad puede aplicarse a una materia contingente como la que compone la tragedia. De hecho, una gran cantidad de pasajes del *corpus* parecen ir en contra de cualquier intento de conciliar la regularidad que supone el concepto de necesidad, con la contingencia propia de las acciones humanas.¹⁸ Sin embargo, resolver esta cuestión obliga a no perder de vista que lo necesario y lo contingente son dos modalidades de lo posible (*tà dynatà*). La inclusión de *tò anagkaïon* y *tò endekhómenon* bajo el género de lo *dynatón* permitiría un acercamiento entre estas dos formas y, al mismo tiempo, serviría para oponerlas a otros modos de explicar la agencia

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

¹⁸ A modo de ejemplo, valen los pasajes de *Ret.* I 2, 1357 a 24-27, en donde se afirma que “damos consejo y especulamos (*práttousi bouleúontai kai skopoúsi*) sobre lo que implica la acción y las acciones son todas de este género [de lo que puede ser de otra manera] de modo que ninguna de ellas procede, por así decirlo, de algo necesario (*ex anágkes*)”. Por su parte, en *EN.* II 2, 1103 b 34-1104 a 5, Aristóteles aclara que “todo lo que se diga de las acciones (*ho perì tòn praktòn lógos*) debe decirse en esquema (*týpo*) y no con precisión (*oúk akribôs*), pues ya dijimos al principio que nuestra investigación ha de estar de acuerdo con la materia, y en lo relativo a las acciones y a la conveniencia no hay nada establecido (*oudèn estekòs ékhei*) como tampoco en lo que atañe a la salud”. En *EE.* 1223 a 1-7, enfatiza esta idea al afirmar que “los resultados de lo contingente (*endékhetai*) pueden ser opuestos de lo que son (*genésthai tanantía*); y lo que depende de los hombres pertenece en gran parte a esta clase de variables, y ellos mismos son los principios (*arkhai*) de tales cosas. Por eso, es evidente que las acciones de las cuales el hombre es el principio y dueño (*arkhè kai kýrios*), pueden suceder o no, y que de él depende que se produzcan o no, al menos aquellas de cuya existencia o no, es soberano”. De igual modo en *Met.* VII 15, 1039 b 28-30, al enunciar que “tampoco es posible definir ni demostrar las substancias sensibles singulares (*tòn ousiôn tòn aïsthetôn*), porque tienen materia, cuya naturaleza es tal que pueden existir y no existir (*hé pýsis toiaúte óst’ endékhesthai kai eînai kai mē*)”.

humana, como pueden ser el azar, el deseo, etc. (cf. Frede, D., 1992, p. 201; Halliwell, S., 1998, p.100).

Asimismo, la pertenencia al ámbito de lo posible torna a la acción humana en un objeto susceptible de enseñanza y aprendizaje. En tal sentido, resulta preciso retornar a *Metafísica*, en este caso al pasaje de VI 2, 1027 a 20-22, en el que Aristóteles afirma que no es posible ningún conocimiento de lo accidental y lo fortuito, sino sólo “de lo que o se da siempre (*è tou aei*) o habitualmente (*è tou hos epi tò polù*).” De lo contrario, se pregunta el estagirita, “¿cómo se podría aprender (*mathésetai*) o enseñar (*didáxei*) a otro?”. De esta manera, Aristóteles logra, por un lado, trazar un límite para la interpretación de las acciones humanas –pues el poeta se referirá preferentemente a las acciones *posibles*–; y, por otro, subrayar la importancia que la coherencia interna de la trama tiene para la finalidad de la tragedia –pues si la tragedia es capaz de transmitir algo a sus espectadores, deberá basarse en una secuencia de acciones que, aunque no sea estrictamente necesaria, imponga cierta *regularidad* al ámbito de lo humano. Es precisamente este último aspecto, el de la regularidad temporal, el que ofrece una respuesta al interrogante sobre el sentido de *tò anagkaïon* en la *Poética*, a partir de su estrecha conexión con el segundo de los criterios propuestos por Aristóteles para la construcción del *mîmema*: la verosimilitud (*katà tò eikós*). Aunque si bien es cierto que dicho criterio tampoco escapa a los inconvenientes y esfuerzos interpretativos que exige el criterio de necesidad, sus alcances contribuyen a dilucidar cuál podría ser el objetivo de incluir criterios de orden lógico en la tragedia.

Una de las dificultades que presenta el segundo de los criterios propuestos por Aristóteles se vincula a la traducción de la expresión “*katà tò eikós*”, pues lo *eikós* connota tanto lo “verosímil” como lo “probable”, lo “razonable” y hasta lo “equitativo” (Cf. Chantraine, P., 1977, p. 355). Si bien la mayoría de los traductores de la *Poética* optan por traducir lo “*katà tò eikós*” como “verosimilitud”, hay quienes eligen hacerlo con el sentido de “probabilidad”, para evitar el complejo problema de la relación entre la obra artística y la realidad exterior que pone de manifiesto lo “verosímil”.¹⁹ Traducir “verosimilitud” no implica, en este caso, desestimar la complejidad de lo *eikós* en Aristóteles, ni obviar el sentido de “probabilidad” que la expresión conlleva.

¹⁹ Esta es la posición de V. Suñol, 2012, p. 91, quien a su vez reseña los traductores que eligen el término “probabilidad” (Butcher, S. H., 1951, p. 35; Heath, M., 1996, p. 16; Cappelletti, A., 1990, p. 11 y Halliwell, S., 1999, p. 59) y los que eligen el término “verosimilitud” (Rostagni, A., 1945, p. 51; Schlesinger, E., 1977, p. 60, García Yebra, V., 1992, p. 157, Brogan, T. V., F.-Preminger, A., 1993, pp. 1342-1343 y Abad, 1997, p. 143-146). Al primer grupo puede sumarse Else, G., 1957, p. 305, mientras que al segundo García Bacca, J., 1946, p. 14; De Montmollin, D., 1951, p. 66; Hardy, J., 1952, p. 42; Benardete, S., 2002, p. 26; López Eire, A., 2002, p. 52; Sinnott, E., 2004, p. 66.

En tal sentido, otra de las dificultades que plantea la expresión “*katà tò eikós*”, en estrecha relación con la de su traducción, es la de su sentido y alcance para la elaboración de la tragedia. Aunque la expresión es utilizada por el estagirita casi de manera exclusiva en el ámbito de la *Poética*,²⁰ no se encuentran allí demasiados elementos que permitan determinar su sentido. En este caso, algunas observaciones de la *Retórica* sirven para dilucidar de qué manera podría entenderse la articulación entre la probabilidad y la verosimilitud. En el pasaje de I 2, 1357 a 34-b 1, Aristóteles define a lo *eikós* como aquello

“que sucede la mayoría de las veces (*hos epì tò polù*), pero no absolutamente (*ouk’haplôs*), como algunos afirman; sino lo que, tratando de cosas que también pueden ser de otra manera (*tà endekhómèna*), guarda con aquello respecto de lo cual es probable la misma relación que lo universal (*tò kathólou*) respecto de lo particular (*tò katà méros*)”.²¹

El *definiens* elegido por Aristóteles no es casual. Al respecto, D. Frede (1992, pp. 206-207) advierte sobre su utilización en el pasaje de *Poética* 50 b 31, en el marco del análisis sobre cuál debe ser la estructuración de las acciones. En dicho contexto, el estagirita utiliza la conjunción “necesariamente o las más de las veces” (*anágkes è hos epì tò polú*, 50 b 30), que luego será reemplazado por la conjunción *katà tò eikós è tò anagkaïon*. El reemplazo de dichas expresiones permite suponer cierta sinonimia entre ambas, de modo que cuando Aristóteles recurre a lo *eikós* como criterio, lo está haciendo enfatizando el valor temporal y el carácter estadístico o censual que le otorga la expresión *hos epì tò polù*.

²⁰ Aristóteles utiliza nueve veces la expresión “*katà tò eikós*” en el *corpus*, de las cuales seis se registran en *Poética*: 51 a 12 y 38; 51 b 9; 52 a 20 y 24 y 55 b 10. Las restantes apariciones se dan en *Metafísica* XII 8, 1074 b 10 “(...) habiendo sido desarrolladas muchas veces en la medida de lo posible (*katà tò eikós*) las distintas artes y la Filosofía, y nuevamente perdidas, se han salvado hasta ahora, como reliquias tuyas estas opiniones” (1074 b 10-13), y en dos tratados cuya autenticidad es tema de debate: *Sobre el mundo*, 396 a 29: “En una palabra, debido a una mezcla de los elementos entre sí se producen, según lo esperable (*katà tò eikós*), sucesos semejantes en el aire y en la tierra y en el mar, acarreado la generación y corrupción sobre las partes, pero preservando la totalidad incorruptible e inengendrable” (396 a 27-32) y en *Fisiognomía*, 807 a 2: “En general resulta torpe confiar en un único rasgo, mientras que cuando se recaban varios rasgos que concuerdan en un aspecto, entonces se podrá ya suponer con un mayor grado de verosimilitud (*katà tò eikós*) que esos rasgos son verdaderos (*alethê*)” (807 a 1-3).

²¹ Resulta significativo que *tò eikós* sea traducido al interior de la *Poética* como “verosímil”, mientras que la misma expresión se traduce en *Retórica* como “probable”. F. Rodríguez Pequeño llama la atención sobre este cambio en los traductores para dar cuenta del aspecto relacional de la expresión “*tò eikós*”, como “la relación con algo” respecto de lo cual es verosímil o probable”. Cf. 1993, p. 141.

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

El primer aspecto torna a la obra susceptible de una consideración teórica, en la medida en que le otorga regularidad a las relaciones que unen a las acciones que sirven para la creación mimética. De esta manera, aun cuando por su carácter contingente no pueda extraerse de los productos del arte un conocimiento universal y necesario, la verosimilitud parece poder salvarlos de la mera eventualidad.²² En tal sentido, la lógica de la verosimilitud, como una lógica propia de la *mímesis*, permite regular el conocimiento que puede derivarse del ámbito de las acciones humanas, resultando por ende más apropiado como criterio para lo artístico. La conexión entre las acciones es, desde esta perspectiva, más débil que la que implica la necesidad, pero no por ello deja de resultar estable,²³ en tanto enuncia *lo que sucede en la mayoría de los casos* (*hos epì tò polù*, 50 b 30).

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

²² El criterio de verosimilitud le brindaría a la tragedia la estabilidad necesaria para ser susceptible de un abordaje científico. Sobre la posibilidad de incluir lo que se da “la mayoría de las veces” (*hos epì tò polù*) como objeto de una ciencia “amplia” en Aristóteles, véase el artículo de M. Boeri en el cual sostiene la hipótesis de que al afirmar la existencia de distintos “tipos de razón” el estagirita se ve obligado a ampliar su concepción de conocimiento científico, pues si no lo hace estaría excluyendo todas las disciplinas del ámbito humano (como la Ética, la Política, la Retórica), y también las del ámbito físico natural. Cf. Boeri, M., 2007 b, pp. 29-49.

²³ En varios pasajes del *corpus*, Aristóteles recupera la tesis platónica del detenimiento como condición para que algo sea susceptible de conocimiento. En particular, en *Física* 247 b 1-10, el estagirita afirma que “la adquisición inicial del conocimiento no es generación ni alteración” (*he d’ ex arkhês lêpsis tês epistêmes génesis ouk éstin oud’ alloiosis*) y que ello es así porque, para conocer, es preciso que la razón esté en reposo o quietud para poder aprehender el aspecto universal presente en los particulares (*epístataí pos tà kathólou tô en mérei*). Cf. *Analíticos Segundos*, 100 a 15- b2 y *Acerca del alma*, 417 b 22-24.

en sus planteos éticos,²⁴ aquí también enfatiza el valor de la opinión para juzgar las acciones humanas y la conexión entre dichas acciones. El poeta debe convencer a los espectadores, de que la conexión planteada al interior de la tragedia resulta verosímil y que las acciones que allí se desarrollan, son las que haría un determinado tipo de persona “en la mayoría de los casos” (*hos epì tò polù*). Es esta dimensión subjetiva de la percepción de la obra, la que convierte a la producción mimética en una producción susceptible de las reglas de la retórica.²⁵ Del mismo modo que el retórico se ocupa de construir argumentos que disponen a su audiencia para la persuasión y el convencimiento, el poeta trágico deberá ordenar las acciones teniendo en cuenta que la trama esté dispuesta de acuerdo a una lógica de anticipación que se despliega en el auditorio de manera independiente y que restringe el ámbito de lo que resulta plausible y convincente.²⁶

Si bien esta lógica es la predominante, Aristóteles contempla que, en determinados contextos, el poeta pueda romper con ella, pues “es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil” (*eikòs gàar kai parà tò eikòs gínesthai*, 61 b 15).²⁷ De ahí que sea posible incluir en la trama acciones que, a primera vista, resultan sorprendentes o maravillosas (*tò thaumastón*, cf. 52 a 1-11; 60 a 11-12).²⁸ Sin embargo, tanto este tipo de acciones como todo aquello que pueda ser considerado eventualmente como irracional (*álogos*), ponen a prueba el arte del poeta, quien deberá afrontar la tarea de explicarlos y articularlos, de modo que lo

²⁴ Sobre esta cuestión puede verse el artículo de J. Montoya, 2007, pp. 177-184, quien sostiene, por un lado, que el criterio de la verosimilitud domina la filosofía moral de Aristóteles y, por otro, que dicho criterio está presente en la concepción de virtud desde una perspectiva psicológica y, a la vez, epistemológica.

²⁵ G. Else reconoce la estrecha vinculación que el término *tò eikòs* establece entre *Poética* y *Retórica*. En tal sentido afirma que “probabilidad” era el sello distintivo y la sangre del corazón de la retórica en sus comienzos tempranos en Sicilia y que “originariamente significó *plausibilidad*: aquello que un hombre ordinario en un tribunal o una asamblea puede hacer creer como razonable” (cf. 1986, p. 111).

²⁶ En *Retórica* II 19, 1392 b 15-33, Aristóteles analiza la sucesión de los hechos, dando cuenta de qué manera la lógica de la necesidad (*ex anágkes*) y de lo que ocurre la mayoría de las veces (*hos epì tò polù*) permite predecir y retrodecir lo ocurrido. Así “si ha sucedido lo que acostumbra a suceder después (*tò ústeron eiotòs gínesthai gégonen*), entonces también ha sucedido lo anterior (*kai tò próteron gégonen*)” y si todavía no ha sucedido “es evidente que podemos inferirlo”.

²⁷ En *Ret.* II 24, 1402 a 10-11, Aristóteles le atribuye al poeta Agatón una cita similar, según la cual “tal vez haya que decir que lo único probable es que a los mortales les suceden muchas cosas improbables” (*tákh' án tis eikòs auto tout' éinai légoi, brotoîsi pollà tygkhánein ouk eikóta*).

²⁸ La inclusión de lo *thausmastón* confirma la importancia de una articulación causal de las acciones en la trama trágica. Incluso cuando haya un vuelco inesperado en las situaciones, es preciso que el poeta integre las dos cadenas causales en una unidad (la propia del personaje y la otra, bajo la que adviene lo *thausmastón*) para alcanzar la finalidad catártica de la tragedia. Sobre la importancia de lo *thausmastón* para la trama, véase Aspe Armella, V., 2005, pp. 151-173 y Halliwell, S., 1998, pp. 74-78.

que es considerado como imposible se vuelva convincente.²⁹ De esta manera, lo verosímil escapa a su determinación a partir de lo que es verdadero o falso, y de una adecuación entre la obra y las acciones particulares del mundo, para afectar directamente a las relaciones, a los nexos, que permiten la síntesis de dichas acciones en una trama unitaria y coherente.

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

5.2. *Mímesis y alétheia*: la relación entre particulares y universales³⁰

Como intenté mostrar en el apartado anterior, la composición de la tragedia es el resultado de una verdadera *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, en tal sentido, se convierte en una manera particular de configurar la realidad a través del *lógos*. Desde esta perspectiva, puede comprenderse por qué la lógica de la *mímesis*, como una lógica de

²⁹ Es preferible, repite Aristóteles en 60 a 27 y en 61 b 11-12, “lo imposible verosímil a lo posible increíble” (*adýnata eikóta mâllon è dynatà apíthana* y *píthanon adýnaton è apíthanon kai dynátôn*, respectivamente). Aunque se conserva el sentido de la expresión en ambos casos, en la segunda aparición Aristóteles reemplaza lo *eikós* por lo *píthanos*, esto es, por lo que resulta convincente, persuasivo o plausible en virtud de la opinión común, subrayando una vez más la importancia de la *dóxa* para lo verosímil.

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

³⁰ Una versión preliminar de este apartado apareció en mi artículo “Paul Ricœur, lector de Aristóteles: un cruce entre *mímesis* e historia”, *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Vol. 42, 2011, pp. 33-47, Fahce, UNLP: <http://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/view/RfYTPn42a02>

la verosimilitud y la necesidad, no sólo concierne al *mûthos*, en tanto que 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*.

En tal sentido, luego de definir la tragedia y de señalar la importancia de que la trama sea una sola y entera (*mía kai hólos*, 51 a 32), Aristóteles establece lo que, desde su perspectiva, define a dicha labor poética, al afirmar que

“resulta evidente también a partir de las cosas dichas (*Phaneròn de ek tòn eireménon*), que la actividad propia (*érgon*) del poeta no es decir (*légein*) las cosas que acaecieron (*tà genómena*), sino la clase de cosas que podrían acaecer (*hoîa àn génoito*), esto es (*kai*), las cosas posibles (*tà dynatà*) conforme a lo probable (*kata tò eikòs*) o a lo necesario (*tò anagkaîon*)” (51 a 36-38).³¹

El comienzo del pasaje traza una articulación con los capítulos precedentes y procura inferir, a partir de lo allí expuesto, que el artista es un *poietés lógon*, cuya tarea se circunscribe a una actividad discursiva que tendrá por resultado la producción de un *mûthos*. Nuevamente se pone de manifiesto la intrínseca relación entre decir (*légein*) y hacer (*poieîn*) sólo que, en este contexto, el estagirita subrayará 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 genómena*). 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.³²

³¹ En este caso particular, adopto la traducción propuesta por V. Suñol (2012, p. 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, 1219 a 8, al afirmar que “la función de cada cosa es su fin (*kai télos ekástou tò érgon*)”, y de *Met*. IX 8, 1050 a 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”. Cf. Chantraine, P., 1977, pp. 364-366. Cuando Aristóteles utiliza este término para referirse a la tragedia, los traductores eligen la expresión “meta” o “efecto propio”. Cf. *Poét.* 50 a 31 y 52 b 30.

³² 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 sólo Dios está privado: de hacer que se haya realizado lo que ya está hecho” (*agéneta poieîn áss'ân ê pepragména*).

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 que,

“el historiador (*ho historikòs*) y el poeta (*ho poiètès*) 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 (*toúto diaphéreì*) está en que uno dice (*légein*) lo que ha sucedido (*tá genóma*), 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 è práttein*) tales o cuales cosas verosímil o necesariamente (*katà tò eikòs è tò anagkaîon*), que es a lo que tiende (*stokházetai*) la poesía, aunque luego ponga nombre (*onómata epititheméne*) a los personajes; y particular (*kath' ékaston*), qué hizo (*épraxen*) o qué le sucedió (*épathen*) a Alcibíades” (51 b 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*, el pasaje de *Poética* 51 b 1-11 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*. De ahí que este pasaje sea considerado uno de los más importantes y complejos de la *Poética*, por las diversas interpretaciones que suscitó y continúa suscitando entre los estudiosos de la obra aristotélica.³³

Otra de las cuestiones a revisar, con relación a los supuestos que operan en la concepción de Aristóteles, es terminológica: ¿Qué sentido podría tener el vocablo “historia” en el marco particular de *Poética*? Al respecto, diversos autores coinciden en subrayar la escasa recurrencia del sustantivo “*historía*” y del verbo “*historeîn*” en el vocabulario griego previo a Aristóteles, e incluso reconocen que es un término más

³³ Dos de los más reconocidos traductores y comentaristas de la *Poética* coinciden en este aspecto. S. Halliwell (1998, p. 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 el status de la poesía. En el mismo sentido, D. W. Lucas (1968, p. 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.

enraizado en el vocabulario trágico que en el prosaico.³⁴ Pese a esta ausencia, que determina que la constitución del género discursivo de la *historie* sea más bien tardía,³⁵ 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.³⁶ Es recién en el *corpus* aristotélico en donde el uso del vocablo *historia* aparece en repetidas ocasiones dando cuenta, por un lado, de un sentido arraigado y general en tanto investigación, ligada a la *epistéme* 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* 51 b y el que se repite en 59 a 21-24, donde Aristóteles subraya que la estructuración de la epopeya debe ser análoga a la de la tragedia, y que sus composiciones

“no deben ser semejantes a los relatos históricos (*mè homoías historíais tàs synthéseis eînai*), 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 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

³⁴ Cf. Louis, P., 1955, pp. 39-44; Arendt, H., 1996, p. 296; Lledó, E., 1996, 104-116; Rey Puente, F., 2001, pp. 334-337; Gallego, J., 2003, pp. 258-262; Martínez Marzoa, F., 2006, pp. 69-74.

³⁵ 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; II 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, E., 1996, p. 111).

³⁶ 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. Cf. *Ilíada*, XVIII, 501: “ambos reclamaban el recurso a un árbitro (*histori*) 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”. Cf. 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, por citar sólo algunos ejemplos.

En Platón, el vocablo *historia* aparece en cuatro contextos diferentes: *Fedón* 96 a 8; *Crátilo* 406 b 3, 407 c 4 y 437 b 1; *Sofista* 267 e 2 y *Fedro* 244 c 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 (*peri 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'epistémes historikén tina mímesin*).

pasados que les acontecieron a personajes particulares, durante un lapso de 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 *hístōr*, de la que proceden tanto el sustantivo *historía* como el verbo *hístōreîn*, proviene de la raíz griega “oída” que significa “ver”. Así, el historiador es “el que conoce y sabe porque ha visto”.³⁷ 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, P., 1955, p. 41). Esta concepción amplia del término *hístōr* 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.³⁸

De esta manera, la referencia al historiador como antagonista del poeta pone de manifiesto una doble valencia de esta figura.³⁹ En tanto que 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, 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 sólo aquellas que resulten convenientes para una “secuencia ideal de eventos, aquellos que quisiera que ocurran de acuerdo a las reglas generales del comportamiento humano” (G.E.M. de Ste. Croix, 1992, p.

³⁷ Cf. Chantraine, P., 1977, p. 779. E. Benveniste, por su parte, subraya la intrínseca conexión etimológica entre ver y saber que denota el término *hístōr*. En tal sentido, el *hístōr* adquiere el sentido de un “testigo”, es “no solamente “el que sabe”, sino propiamente “el que ha visto””. Esta conexión no sólo se da en la lengua griega, sino también en otras lenguas indoeuropeas. Cf. 1969, pp. 173-175.

³⁸ Este es el uso que, por ejemplo, se registra en *Historia de los animales*, 491 a 12, *De la generación de los animales*, 757 b 35, *Analíticos Primeros*, 46 a 24, *Acerca del Alma*, 402 a 4 y *De Caelo*, 298 b 2. Sobre este aspecto, y basándose en las referencias al *corpus* de P. Louis, E. Lledó 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 refieren a lo mismo. Cf. 1996, pp. 113-114.

³⁹ En contra de esta lectura, D. W. Lucas 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”. Cf. 1968, p. 118.

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, aún cuando se trate de cosas que efectivamente sucedieron, conserve su epíteto de *poietès*, de “un artífice de tramas (*tôn mýthon*) más que de versos (*tôn métron*), ya que es poeta por la imitación (*katà tèn mimesín*) e imita las acciones (*mimeîtai de tàs práxeis*)” (*Poét.* 51 b 27-29).

Sin embargo, este es sólo un aspecto de la diferenciación que Aristóteles traza entre el poeta y el historiador, ya que atiende específicamente al principio material con el que cada uno elabora sus discursos, uno con las cosas que sucedieron (*tà genómena*) y el otro, con las cosas que podrían suceder (*hoîa ân génoito*). Resta aún analizar qué criterio opera en la comparación que Aristóteles realiza entre poesía e historia y en qué sentido podría entenderse 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 sugerí anteriormente, considero que las afirmaciones 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 (*philosopóteron 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,⁴⁰ 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.* 51 b 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 correspondencia, la lectura del pasaje sugiere que “la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular”.⁴¹ De esta manera, se restringe el campo de

⁴⁰ En este sentido, G. Else advierte que en su defensa a la poesía, Aristóteles no recurre a una vulgar identificación, sino sólo subraya que la poesía es “más filosófica”, lo cual no implica afirmar que “es filosofía”. Cf. 1957, pp. 304-305. 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 philómýthos philósophós pòs estin*, II 2, 982 b 18, énfasis mío).

⁴¹ Cito la traducción de V. García Yebra, 1974, p. 158. Una lectura similar sostienen A. López Eire, 2002, p. 53: “la poesía narra más bien lo universal, la historia lo particular” y J. D. García

aplicación tanto de lo universal como de lo particular, en tanto lo universal quedaría como objeto sólo 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 a los dos términos del enunciado, esto es, tanto a lo universal como a lo particular.⁴² De esta manera, podría entenderse que “tanto la poesía como la historia dicen más bien la una, lo universal, y la otra, lo particular”. 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 sólo 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 sólo de representar lo que hizo Alcibiades, sino también de “lo que podría sucederle”.⁴³

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 examina las distintas artes los criterios que utilizan son el medio, el objeto y el modo elegidos para imitar (*mimēsthai*, 47 a 17-18). En la primera parte del pasaje de 51 b, no hay referencia a la *mimesis* como criterio para clasificar la actividad del poeta y la del historiador. Considero que dos lecturas posibles podrían realizarse de dicha ausencia. La

Bacca, quien interpreta que “la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular”. Cf. 1946, p. 14.

⁴² Esta lectura fue propuesta por K. Von Fritz, 1958, p. 116 y aceptada por otros intérpretes de la *Poética*, entre ellos, Walbank, F.W., 1960, p. 217 y Kannicht, R., 1976, p. 333. Para más detalle, véase S. Barbero, 2004, p. 100.

⁴³ G.E.M. de Ste. Croix infiere a partir de la referencia a Alcibiades, que Aristóteles conoce y supone la historiografía de Tucídides al ilustrar la distinción entre poesía e historia. La elección de Alcibiades no sería fortuita sino que daría cuenta de dicho conocimiento, pues es un personaje importante de los libros V, VI y VIII de su *Historia*. Sin embargo, no deja de resultar llamativo que las únicas referencias sean a Heródoto, al que considera un *mythólogos*, y no haya ninguna referencia explícita a la obra de Tucídides u otras obras de sus contemporáneos. Cf. G.E.M. de Ste. Croix, 1992, p. 27.

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

primera, se sostiene desde un principio de caridad interpretativa y justifica la ausencia de una referencia explícita a la *mimesis*. En tal sentido, la referencia al *lógos* daría cuenta de una simetría entre ambos géneros en relación al medio elegido para llevar a cabo la imitación. A pesar de su ausencia, la *mimesis* 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 *mûthos* 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” (G. Else, 1957, p. 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 *mimesis*. Las razones de esta limitación son, según S. Halliwell, tres (2002, pp. 164-167): la primera se relaciona con la rigurosidad que exige la historia, en tanto disciplina de investigación, cuestión a la que la *mimesis* resulta ajena; el segundo motivo que las diferencia es que mientras la *mimesis* tiene un carácter inventado/ficcional, la historia exige ser asertiva; finalmente, la cuestión de la contingencia de la que se ocupa la historia contrarresta con la verosimilitud y la necesidad que Aristóteles exige para el trabajo mimético. De esta manera, Aristóteles estaría distinguiendo la *mimesis*, como ficción, de la historia, como disciplina científica, con métodos y procedimientos propios que exceden las pretensiones de la *mimesis*. 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 *mimesis* en este contexto presupone dicha distinción y enfatiza el carácter ficcional de la *mimesis*, manifiesto en la construcción de un mundo imaginario paralelo. Imaginario, en tanto 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 *mimesis* al separarla del discurso histórico, y a la vez, la mantienen conectada con los modos de dar sentido al mundo humano (Cf. Halliwell, S., 2002, p. 167).

Sin dudas, 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 (*práthein*) tales o cuales cosas verosímil (*katà tò eikòs*) o necesariamente (*tò anagkaïon*)” (51 b 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 *mûthoi* 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. 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 *mîmema* que no sólo versa sobre lo particular de las acciones que toma por objeto, sino que en el mismo proceso de su construcción, en la síntesis que forma su estructura, eleva su cualidad al status de universal.⁴⁴

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, 980 b 27-981 a 24), describe cómo llegan (*apobaínei*) 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 (*ennoemáton*)] la noción universal (*kathólou*) sobre los casos semejantes (*perì tòn homoíon hypólepsis*)” (981 a 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 conocimiento de las causas (*tèn aitían*).⁴⁵ Sin embargo, aún cuando el arte sea más propio del saber (*tó eidénai*) y del entender (*tò epaíein*) (pues está referido a lo universal) depende, en la vida práctica (*tò práttein*), 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 Alcibiades, es aquel que permite comprender el ámbito de la acción y la generación (*práxis kai génesis*), es decir, el ámbito de lo propiamente humano. Desde esta perspectiva, el artista mimético debe ser capaz de

⁴⁴ En *Poét.* 55 a 34- b 2, Aristóteles afirma que “los argumentos (*lógos*), tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos en general (*ekhtíthestai kathólou*), y sólo después introducir los episodios y desarrollar [el argumento].” Sobre si corresponde o no ubicar a este pasaje en la línea de 51 b mucho se ha discutido (M. Heath, 1991, p. 390; S. Halliwell, 2002, pp. 194-195; entre otros). A pesar de ello, considero que el pasaje en cuestión refuerza la relación que Aristóteles plantea entre la elaboración del *mûthos*, 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 51 b 11-23 en relación al 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 “sólo uno o dos los nombres conocidos, y los demás ficticios; y en algunos ninguno (*en eníais mèn hèn è dúo tòn gnorímon estín onomáton, tà dè álla pepoieména, en eníais dè outhén*)”. Como advierte V. Suñol, “a causa de su carácter universal es en cierta forma irrelevante cuál sea el nombre propio que les otorgue” (2012, p. 107, n. 169).

⁴⁵ Del mismo modo que en *Metafísica* reconoce que al arte le corresponde reconocer qué acciones son provechosas (*synéneghkhe*) para determinado grupo de individuos (*toiôisde*), pertenecientes a la misma clase, en *Ret.* I 2, 1356 a 30-34, Aristóteles subraya que “ningún arte se ocupa (*skopei*) 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 (*toiôde*) o tales clases de hombres (*toiôisde*) (pues esto es lo propio del arte, mientras que lo singular es ilimitado y no objeto de ciencia (*tò dè kath'hékaston*)).”

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 (Cf. *EN*. II 2, 1104 a 1-2).

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 pasaje de 51 b, no es algo simple ni desprovisto de complejidad. De hecho, es una cuestión que ha sido ampliamente debatida, desde posiciones e interpretaciones antagónicas.⁴⁶ 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 S. Halliwell, 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 (cf. 1998, p. 79 y 2001, pp. 94-95). Visto así, en el *mímema* 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 permiten sostener 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*,⁴⁷ desde una perspectiva que intenta resaltar el valor gnoseológico que reviste la relación universal-particular, en

⁴⁶ 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 V. Suñol en 2012, pp. 103-105.

⁴⁷ 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. La dialéctica es un razonamiento y un discurso (*lógos*) que tiene por finalidad “razonar (*sylogízesthai*) 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” (*Tóp.* 100 a 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 (*éti de pròs tà pròta tòn peri ekásten epistémen*, 101 a 36-37) y el que observa las cosas comunes (*tà koinà*) en conformidad con el objeto (*katà tò prâgma*) es dialéctico (*Ref. Sof.* 171 b 6-7). Aristóteles divide los argumentos dialécticos en comprobación y razonamiento. La comprobación (*epagogè*) es el camino desde las cosas singulares hasta lo universal, es un argumento más convincente y claro (*pithanóteron kai*

tanto origen de una especie singular de conocimiento. Para poder 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 (*aitíai physikaî*) de la poesía. La primera de dichas causas remite directamente a la *mímesis* y contribuye a determinar su función, en tanto habilidad natural presente en el hombre desde la temprana infancia. En tal sentido, Aristóteles afirma que

“el imitar (*tó mimeîsthai*), en efecto, es connatural (*súmphouton*) al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales (*tôn állon zóon*) en que es muy inclinado a la imitación (*mimetikótatón*) y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos (*tás mathéseis poieîtai dià miméseos tàs prótas*) y también el que todos disfruten (*tò khaírein*) con las obras de imitación (*toîs mimémasi*). 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 (*theríon*) más repugnantes y de cadáveres (*nekrôn*). Y también es causa (*aítion*) de esto que aprender (*manthánein*) agrada muchísimo (*hédiston*) no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutaban (*khaýrousi*) 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 éste es aquel (*hoûtos ekeînos*)” (48 b 5-18).

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

saphésteron), accesible a la sensación (*katà tèn aísthesin gnorimóteron*) y común a la mayoría (*toîs polloîs koinón*) (Cf. *Tóp.* 105 a 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 alcanzar el tipo de verdad que es posible adquirir de la contemplación de las obras de arte.

Agradezco a los integrantes del Seminario de Filosofía Antigua del IIF-UNAM por los comentarios sobre esta cuestión.

acompaña al hombre desde su nacimiento;⁴⁸ 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”.⁴⁹ 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 (*Hist. Anim.* 597 b 24-30; 612 b 17-35). La diferencia no sólo 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.

La concepción de *mímesis* puesta en juego en este pasaje supone, a mi entender, una *dialéctica de la mímesis* que resalta su valor como fuente de placer y conocimiento a partir de la especial relación que promueve entre universales y particulares. 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*) (48 b 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 identificación y reconocimiento que les permita afirmar que “éste es aquel”,⁵⁰ al despojar a la representación

⁴⁸ En *EN.* VI 4, 1140 a 20-21, Aristóteles define al arte como un modo de ser productivo (*héxis poietikê*) 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, 1022 b 4-14, donde define al hábito (*héxis*) como “cierto acto (*enérgεια*) 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*) (V 23, 1023 a 8-9). Para un análisis detallado del arte como *héxis* en Aristóteles, véase V. Aspe Armella, 1993, pp. 143-201.

⁴⁹ Afirmaciones similares del estagirita se encuentran en *Metafísica* I 1, 980 a 21 donde afirma que “todos los hombres desean (*orégontai*) por naturaleza saber (*toû eidénaî*)” y en *Retórica* III 10, 1410 b 10-11, “un fácil aprendizaje (*manthánein*) es, por naturaleza, placentero (*hedý*) a todos”.

⁵⁰ En un sentido similar, en *Retórica* I 11, 1371 b 8-10, Aristóteles afirma que no es el objeto de la imitación lo que provoca placer, “sino que hay más bien un razonamiento (*syllogismòs*) 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, S. Halliwell subraya el carácter subjetivo que la expresión *hoûto ekeîno* tiene en el contexto de *Poética*. Mientras que 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. Cf. 2001, p. 90.

En relación a las implicancias de ambas construcciones lexicales, V. Bozal señala que en el “éste es aquel” y en el “esto es aquello”, “la semejanza se produce en el ser, no en el aparecer” (1987, p. 83). Esa semejanza no sólo es ontológica sino principalmente lingüística, pues sólo puede ser construida con el lenguaje y en el medio del lenguaje, de modo que “la ficción mimética no sólo

mimética de las particularidades y contingencias. Como advierte M. Nussbaum, 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” (1995, pp. 478-479). 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 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, E., 1975, p. 452). En tal sentido, los verbos *manthánein* y *syllogízesthai* darían cuenta de un proceso activo que permite pasar, en el caso del aprendizaje, de la percepción (*hórasis*) a la contemplación (*theoría*), de la *morphé* a un *eídos* y, en el caso del razonamiento, de la multiplicidad de percepciones a la unidad del universal a través de un movimiento de recolección (*syllogê*) 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 tanto lo singular, las percepciones sensibles, permiten el acceso al conocimiento de lo universal, único objeto posible de la ciencia. En *Acerca del Alma* (432 a 2-14), el estagirita establece este mismo juego dialéctico pero, en este contexto particular, recurre a las funciones del alma para explicarlo. En tal sentido, afirma que los objetos inteligibles se encuentran en las formas sensibles, puesto que “no existe cosa alguna separada (*kekhorisménon*) y fuera de las magnitudes sensibles, los objetos inteligibles se encuentran en las formas sensibles (*en toís eídesi toís aisthetoís*). De ahí que, careciendo de sensación, no sería posible aprender (*máthoi*) ni comprender (*xyneíe*)”. En el mismo sentido, pero líneas más adelante, afirma que “cuando se contempla intelectualmente se contempla a la vez y necesariamente alguna imagen (*anágke háma phántasma ti theoreîn*)”. La imagen aparece aquí como la condición de posibilidad para que tenga lugar el proceso cognoscitivo.

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

nos enseña a ver la realidad, su “verdadero sentido”, también ayuda a comprender “el verdadero sentido” del lenguaje mismo” (p. 93).

del todo clara en las formulaciones de Aristóteles, aunque el mismo estagirita brinda algunas pistas para resolver el asunto. Para Aristóteles, “todos los universales (*kathólou*) se dan por necesidad (*ex anágkes hypárkhei*) en las cosas (*tois prágmasin*)” (*Analíticos Segundos*, 73 b 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 (*mére*)” (*Fis.* 184 a 25-16). La manera en que se puede acceder a dichos universales es descripta de manera análoga al surgimiento del arte (*Met.* I 1, 981 a 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” (100 a 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.⁵¹ Tanto 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.

Teniendo en cuenta estas consideraciones y aceptando las premisas que afirman que “el arte es el conocimiento (*gnôsis*) de las cosas universales (*tôn kathólou*)” (*Met.* I 1, 981 a 16) y que aquel que es capaz de conocer lo universal “sabe más/mejor (*beltíon*) que aquel que sólo sabe lo particular (*An. Seg.*, 85 b 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 tanto 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 Alcibiades, sino que lo hacen a partir de ciertos personajes, acciones y situaciones

⁵¹ “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 (*peri génesin*), <principio> del arte, si de lo que es (*tò ón*), <principio> de la ciencia”. Mencione anteriormente la importancia del detenimiento o estabilidad como condición necesaria para que algo sea susceptible de conocimiento. En este contexto, vale subrayar esta condición, 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 tô en mérei*) y capaz de describir su estructura conceptual. Cf. *Física* 247 b 1-10 y *Acerca del alma*, 417 b 22-24.

que se vinculan en un relato siguiendo las leyes de la verosimilitud 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, 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). En tal sentido, y como corolario de este apartado, titulado sugerentemente *mimesis y alétheia*, es posible afirmar una rehabilitación *mimética* a partir de la tarea del poeta. En tal sentido, y como consecuencia del proceso intelectual que exige no sólo la elaboración del *mûthos* 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 (*alethés*, Cf. *Met.* V 7, 1017 a 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”.

§5.3. *Mimesis y máthesis*: la función de la poesía

Las consideraciones sobre la particularidad del trabajo del poeta y la reivindicación de la *mimesis* como vía de acceso a la verdad analizadas en el apartado precedente, pusieron de manifiesto la intrínseca relación entre *mimesis* y *máthesis*. Dicha conexión se establece en el contexto de *Poética* 48 b y no recibe, por parte de Aristóteles, un análisis detallado. Teniendo en cuenta que la *Poética* es una colección de lecciones destinadas a lectores avezados en estas cuestiones, Aristóteles supone cierta familiaridad con las tesis que allí sostiene y, sin más preámbulos, articula un origen natural de la poesía con la posesión de una habilidad que permite el conocimiento. En tal sentido afirma, primeramente, que la poesía surge porque el hombre es un ser mimético por naturaleza, en tanto es dotado de la *mimesis* como una habilidad o disposición desde el momento mismo de su nacimiento (*symphyton*, 48 b 5-6). Luego, reconoce que la *mimesis* es una habilidad que se encuentra en otros animales (*tôn állon zóon*), pero el grado de desarrollo que alcanza en el hombre es lo

que traza la diferencia y, en tal sentido, el hombre es caracterizado como el más mimético de todos (*mimetikótaton*, 48 b 7). Finalmente señala, desde una perspectiva teleológica, la finalidad que tiene esta habilidad: permitir la adquisición del conocimiento, en tanto la *mímesis* promueve un aprendizaje (*manthánein*) basado en la observación y el reconocimiento (48 16-17). La poca atención que estas afirmaciones reciben en el contexto de *Poética* no resulta un impedimento para resaltar su importancia. Por el contrario, su examen es fundamental para comprender cuál es la función de la poesía mimética y, a su vez, permite pasar de una consideración del rol que desempeña la *mímesis* en el plano individual, a una consideración sobre su función en el ámbito político. En tal sentido, la *máthesis* se erige como el último aspecto de la configuración teórica de la *mímesis* y es, a su vez, la que tiende un puente hacia su configuración práxica.

La primera cuestión a resolver refiere al rol general del aprendizaje en Aristóteles, para luego poder determinar en qué sentido la *mímesis* puede configurarse como una forma de éste. El verbo *mantháno* del que deriva el sustantivo *máthesis* significó, desde su origen, tanto aprender algo por práctica o estudio como acostumbrarse o habituarse a algo.⁵² Siguiendo las tesis formuladas en *Poética* 48 b, se podría objetar que la posesión de una habilidad connatural no implica necesariamente su desarrollo o su práctica, de modo tal que la *mímesis* podría no ejercitarse y evitaría convertirse en una fuente de aprendizajes.⁵³ El razonamiento de Aristóteles que conjuga *mímesis* y *máthesis* supone la existencia de un deseo que promueve el ejercicio de la *mímesis* como habilidad connatural. En este sentido, la razón última que explica por qué el hombre es el ser más inclinado a la imitación se vincula con el placer que genera el aprendizaje, pues

⁵² Chantraine, P., 1977, p. 664. En un sentido similar E. Lledó, 1996, pp. 126-128, señala los dos significados fundamentales de *mantháno* y advierte la convivencia de dos sentidos complementarios en el verbo: un sentido receptivo y pasivo, por el cual es posible recibir el saber, y otro sentido activo expresado en el sufijo *-sis*, presente en *máthesis*, que da cuenta de “un deseo o voluntad de captar o aproximarse o posibilitar esa experiencia”, por el cual el verbo comienza a significar “aprender” y deja de ser un mero “ejercitarse”. En esta línea se ubica la aclaración que el propio estagirita realiza en *Sobre las Refutaciones Sofísticas* al afirmar que conocer (*tò manthánein*) es “tanto comprender aplicando el conocimiento que ya se tiene (*tò khrómenon tē epistēmē*) como adquirir por primera vez tal conocimiento (*tò lambánein epistēmen*)” (165 b 32-34).

⁵³ En *EN*. II 1, 1103 a 26-33, Aristóteles enfatiza, en primer lugar, la naturalidad de ciertas disposiciones y, en segundo lugar, la necesidad de que dichas disposiciones sean puestas en práctica. En tal sentido afirma que “de todas las disposiciones naturales (*phýsei hemîn*), adquirimos primero la capacidad (*tàs dynámeis*) y luego ejercemos las actividades (*tàs energieías*). Esto es evidente en el caso de los sentidos; pues no por ver muchas veces u oír muchas veces adquirimos los sentidos, sino al revés: los usamos porque los tenemos, no los tenemos por haberlos usados. (...). Y este es el caso de las demás artes (*tôn állon tekhnôn*), pues lo que hay que hacer después de haber aprendido (*à gàr deî máthóntas poieîn*), lo aprendemos haciéndolo (*taûta poióntes manthánomen*).

“como el aprender (*tò manthánein*) es placentero (*hedù*), lo mismo que el admirar (*tò thaumázein*), resulta necesario que también lo sea lo que posee estas mismas cualidades (*tà toiáde*): por ejemplo, lo que constituye una imitación (*tó mimoúmenon*), como la escritura, la escultura, la poesía y todo lo que está bien imitado (*eû memiméménon*), incluso en el caso de que el objeto de la imitación no fuese placentero; porque no es con éste con lo que se disfruta (*khaírei*), sino que hay más bien un razonamiento (*syllogismòs*) sobre que esto es aquello (*toûto ekeîno*), de suerte que termina por aprenderse algo (*manthánein ti*)” (*Ret.* I 11, 1371 b 4-10).⁵⁴

Reconocer cierto origen hedonista del aprendizaje, implica la necesidad de regularlo y la forma de hacerlo será a través de un programa educativo en el que se inculque el ejercicio de la capacidad de juzgar. Por ello, afirma Aristóteles, “debemos haber sido educados en cierto modo desde jóvenes, como dice Platón, para poder alegrar y dolernos como es debido (*khaírein te kai lypeîsthai oîs deî*), pues en esto radica la buena educación (*orthè paideía*)” (II 3, 1104 b 11-13). Al igual que Platón, Aristóteles reconoce que la educación (*paideía*) es un problema de índole ético-político que no se limita a una etapa particular de la vida, sino que se extiende a lo largo de ésta, en una primera instancia, con la formación de los infantes y, luego, con la formación de los ciudadanos. Desde esta perspectiva, la *mímesis* puede verse como un aprendizaje que se ordena al programa educativo que Aristóteles traza en *Política* VIII y que tiene como particularidad no estar constreñida por un contenido puntual, porque lo que la *mímesis* promueve es un tipo particular de reflexión. En tal sentido, ejercitar primero a los niños y luego a los hombres en la contemplación de obras miméticas, como la música, la poesía y la tragedia, será una manera de contribuir a la educación de la *pólis*, a la formación de la ciudadanía.⁵⁵

Pese a la importancia que adquiere, en términos ético-políticos, la inclusión de la *mímesis* en la *paideía* aristotélica, hay una cuestión histórica que se impone y resulta difícil de obviar. Para cuando Aristóteles escribe su *Poética* y resume cuáles

⁵⁴ Unas líneas antes del pasaje citado, Aristóteles advierte la conexión entre el aprendizaje y lo deseable. Asimismo deja entrever que dar lugar a dicho deseo de aprender regresaría al hombre a su estado natural. En tal sentido puede leerse, en I 11, 1371 a 31-34, que “el aprender (*tò manthánein*) y el admirar (*tò thaumázein*) son la mayoría de las veces placenteros (*hedù hos epì tò polú*), puesto que, por una parte, en el admirar está el deseo de aprender (*tò epithymeîn matheîn*) – de modo que lo admirable es deseable- y, por otra parte, en el aprender se da un estado <que es > conforme con el sentido de la naturaleza (*tò katà phýsin kathístasthai*)”.

⁵⁵ En un sentido similar, C. Lord, afirma que “el activo y continuo cultivo de la poesía y de la música constituyen el vehículo principal de la educación de la ciudadanía general y una clase de ejecución que está al alcance de todos”. Cf. 1989, p. 206.

son los mecanismos por los cuales es posible obtener buenas tragedias, la tragedia como género no goza del prestigio que la caracterizó en el siglo V a. C. Así, aunque las tragedias y las comedias siguen representándose, “el aliento poderoso de la tragedia se apaga. La poesía pierde su poder de dirección de la vida espiritual” (Jaeger, W., 2001, p. 385). En este sentido, resulta difícil conciliar un propósito educativo con una práctica que ha dejado de tener la impronta que conoció otrora. Mi hipótesis, mencionada anteriormente, es que el interés de Aristóteles por reseñar los aspectos técnicos de las tragedias se explica, en parte, por esta aparente pérdida de poder del género dramático. Las fiestas cívicas siguen marcando el calendario de la *pólis* pero, a diferencia de lo que ocurrió durante el período de esplendor de la tragedia, las obras no logran despertar los mismos efectos en sus espectadores. El público reclama el reestreno de las producciones de “los grandes trágicos”, pues los nuevos poetas, a pesar de su vasta producción, no se imponen en el escenario. Aristófanes parodia esta situación en boca del propio dios del teatro, quien lamenta que los nuevos poetas sean “malos” (*kakoi*) o no sean más que “racimos abortados y charlatanería, conciertos de golondrinas que desaparecen enseguida que les dan un coro (...)” La dificultad, dirá Dioniso, reside en encontrar, por mucho que se busque, un “poeta creador” (*gónimon poiētèn*) y “distinguido” (*poetoû dexioû*), aquel que sea capaz de pronunciar una palabra noble (*rêma gennaîon*) y frases arriesgadas (*parakekindyneuménon*, cf. *Ranas*, 71-102).⁵⁶

Teniendo en cuenta este panorama histórico, cabría preguntarse por qué otros géneros u otras prácticas culturales no pudieron ubicarse en la escena pública con una impronta semejante a la de la tragedia, ni asumir la tarea que socialmente se le asignó. Estos interrogantes conducen, en última instancia, a indagar la especificidad de la poesía trágica y el aprendizaje que es capaz de transmitir. Una vía de acceso a dicha especificidad proviene de la propia tragedia, a través del *dictum* esquiliano, una expresión que condensa lo que la sabiduría popular, el imaginario cultural de la Atenas del siglo V a.C., percibió en la experiencia trágica. En los versos 176-177 de su *Agamenón*, Esquilo afirma, por boca del coro, que “Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se

⁵⁶ El propio Aristóteles reconoce en *Poét.* 56 a 3-7, la crítica excesiva que recae sobre los poetas contemporáneos y en tal sentido afirma que “hay que poner el mayor empeño en tener todas las cualidades, o, si no, las más importantes y el mayor número posible, sobre todo viendo cómo se critica ahora a los poetas (*hos nûn sykophantoûsin tous poiētás*); pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte (*kath'hekaston méros agáthôn poiētôn*), se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno (*hekastou toû idíou agathoû axioûsi tòn hēna hyperbállein*)”. G. Else advierte que la utilización del verbo *sykophantoûsin* daría cuenta de que Aristóteles no está del todo de acuerdo con la forma en que se expresa esta demanda, aunque hay un reconocimiento de su existencia y de la necesidad de responder a ella. Cf. 1957, p. 535.

adquiera la sabiduría con el sufrimiento (*tòn páthei máthos*).⁵⁷ El placer que se deriva del deseo de saber y de conocer (que el propio Aristóteles reconoce como principio de la actividad humana y como fundamento de la *mímesis*) se une, en la sentencia esquiliana, al *páthos*, a las emociones que se padecen pero también a aquellas acciones que se experimentan.⁵⁸

En este sentido, la búsqueda del conocimiento se impone y el dolor aparece como un camino posible para acceder a él.⁵⁹ Esto es lo que ofrece la tragedia: un espectáculo basado en la *mímesis* de acciones de personajes que, como resultado de sus propias decisiones, se verán envueltos en situaciones no deseadas, realizando acciones destructoras o dolorosas. ¿Cuál es la ventaja de mostrar este tipo de padecimiento en la escena? El propio Aristóteles señala en *Retórica* que “la enseñanza (*máthesis*) es mayor en virtud de las oposiciones (*tò antikeísthai mállon*) y más rápida por obra de la concisión (*tò olígo thátton ginetai*)” (III 11, 1412 b 23-25). La tragedia cumple con estas dos condiciones. Le ofrece al espectador la posibilidad de ubicarse frente a un espectáculo que pone al *conflicto* en la escena, que lidia con la contradicción que envuelve a las relaciones humanas y lo hace de una manera completa, entera y de cierta magnitud; con tramas que no son ni demasiado pequeñas ni demasiado grandes, de modo que quienes las contemplan sean capaces de percibir su unidad y totalidad y puedan recordar fácilmente cómo se produce la transición (*metabállein*) desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio (Cf. *Poét.* 50 b 24-51 a 15). El arte dramático se convierte así en una experiencia que oscila en dos niveles, uno emotivo y otro reflexivo; una experiencia que le permite a sus espectadores una resolución emocional a través de la *kátharsis* y un trabajo intelectual que emerge de la contemplación de la obra como un todo. Es otra forma de exponer las emociones y pensamientos que atraviesan tanto a personajes como a espectadores. Y eso es lo que sirve de aprendizaje pues, de igual modo, “el vivir (*tò zên*) parece consistir principalmente en sentir y pensar (*tò aisthánesthai è noeîn*)” (*EN.* IX 9, 1170 a 19).

⁵⁷ Ch. Segal señala que “aquí y allá los propios trágicos llaman la atención sobre esta contradicción, la “paradoja trágica” que consiste en encontrar placer en el sufrimiento”. En tal sentido, remite a dos obras de Eurípides, *Medea*: 190-203 y *Bacantes*, 815. Cf. 1993, p. 233.

⁵⁸ El sustantivo *páthos* designa “todo lo que uno experimenta o siente”. En su comentario a *Poét.* 52 b 10, D. W. Lucas señala que, en este contexto, el término se cubre de un tecnicismo que lo ubica al mismo nivel que la *peripecia* y la *anagnórisis*, y que por ello puede ser traducido como *acción destructora o dolorosa*. Sin embargo, advierte que no debe perderse de vista el sentido amplio que conlleva el vocablo *páthos*, que lo convierte en un complemento de la *práxis*. Cf. 1968, pp. 134-135.

⁵⁹ Esta conjunción entre conocimiento y dolor recuerda, según W. Jaeger, a la inscripción del templo délfico que exhorta “conócete a ti mismo (*gnôthi seautón*)”, como un reconocimiento de los límites de lo humano (2001, p. 239).

Para que la tragedia pueda cumplir su cometido es preciso que el poeta imponga ciertas condiciones respecto de los personajes que llevará a la escena. Es por ello que Aristóteles dedica buena parte de la *Poética* a la descripción de las características que debe cumplir el héroe trágico.⁶⁰ Una primera advertencia se formula en 48 a 1, donde se afirma que los que hacen *mímesis* (*hoi mimoúmenoí*) la hacen de quienes actúan (*práttontas*). La elección del término *práttontas* para referirse al objeto de la actividad mimética no es casual. Si bien el verbo *práссо* del que deriva el participio presente *práttontas* supone la referencia a cualquier sujeto en acción,⁶¹ la elección de Aristóteles refuerza la estrecha conexión entre *mímesis* y *práxis* e introduce, en el corazón de la tragedia, consideraciones provenientes de su universo ético.⁶² En tal sentido, es preciso distinguir la acción, como mera actividad física o cinética, de aquella a la que designa el infinitivo *práttein*, en tanto implica hacer algo de una determinada cualidad, con vistas a un propósito particular y deliberado.⁶³ Esta idea de tomar a los hombres fundamentalmente como “actuales” es algo que Aristóteles hereda de la épica, del drama e, incluso, del propio Platón, quien considera que “la poesía imitativa imita a hombres (*práttontas*) que llevan acciones voluntarias o forzadas y que, a consecuencia de este actuar (*práttein*), se creen felices o desdichados, y que en todos estos casos, se lamentan o regocijan” (*Rep.* 603 c 4-7).

La novedad del estagirita reside en acentuar el carácter activo de esos personajes; son hombres que actúan de manera consciente y deliberada, que hacen

⁶⁰ Respecto del uso del término “héroe” para referir al personaje de la tragedia, es preciso hacer algunas aclaraciones. Según señala D. W. Lucas, no habría en Aristóteles una palabra que denote este sentido personal. La utilización del término “héroe” en las ediciones modernas de la *Poética* encuentra su fundamento en las traducciones y comentarios realizadas por autores italianos del siglo XVI. En este contexto se amplía el significado de “héroe”, aplicándose no sólo a las figuras de las edades heroicas –que son usualmente los personajes de las tragedias–, sino al hombre notable de los personajes de cualquier obra. Cf. Lucas, D.W., 1968, p. 140.

⁶¹ El verbo *práссо* denota ejecutar, realizar, actuar, hacer, ocuparse de, negociar, etc. Cf. Chantraine, P., 1977, pp. 934-935 y Liddell-Scott-Jones, 1940, *ad locum*.

⁶² Esta relación se torna explícita en el análisis de uso del término *práttontas* y sus variantes, que revela una pertinencia casi exclusiva a los tratados aristotélicos destinados al abordaje de la conducta humana. Un análisis cuantitativo de los registros del término parece afirmar esto, pues fuera de *Poética*, el término aparece sólo en *Ética Eudemia*, *Ética Nicomáquea*, *Política* y *Retórica*. En la mayoría de estos casos, el término es acompañado de algún adverbio o modificador que precisa la cualidad de la acción (justa, buena, correcta, conforme a las normas, deliberada, etc.). Para un análisis en detalle, véase Barbero, S., 2004, pp. 78-79.

⁶³ R. Kannicht, 1976, p. 330, señala que “desde Homero, *práttein* designa “un actuar orientado a un fin y acorde a un plan: en forma concisa (sólo en la épica) “cruzar el mar”, “recorrer un camino”, en forma genérica “llevar algo a su objetivo, realizar, alcanzar, regular, hacer”, etc. *Práttontes* son entonces “actores” Consecuentes en ese sentido”. Citado en Barbero, S., 2004, p. 79.

de sus acciones el objetivo y el principio de sus vidas.⁶⁴ Mientras que en Platón son las acciones las que se definen como voluntarias o forzadas (*bíaios*), en Aristóteles el carácter de los hombres es el que necesariamente (*anágke*) será clasificado como esforzado o de baja calidad (*spoudaîos/phaûlos*). La justificación del tránsito de las acciones al carácter, está dada por el precepto según el cual la realización de determinado tipo de acciones es lo que hace que los hombres adquieran un modo de ser particular y así “practicando la justicia nos hacemos justos (*tà díkaia práttontes díkaioi ginómetha*); practicando la moderación, moderados (*tà de sóphrona sóphrones*), y practicando la virilidad, viriles (*tà d’andreîa andreîoi*)” (*EN. II 1, 1103 a 34-b2*).

La clasificación de los modos de ser de los actuantes que Aristóteles plantea en el contexto de 48 a sigue, a primera vista, una lógica binaria. Es por ello que al tomarlos como objetos para la creación poética necesariamente deban distinguirse aquellos que son honestos de los que no lo son, los que resultan esforzados (*spoudaîous*) de los que tienen baja calidad (*phaûlous*, *Poét. 48 a 2*). Esta oposición de caracteres aparece en reiteradas ocasiones en las obras concernientes a la filosofía práctica de Aristóteles y da cuenta, como advierte G. Else, de cierta simpatía de Aristóteles por el antiguo ideal aristocrático de la virtud que se remonta hasta Homero. Su corazón, afirma parafraseando a W. Jaeger, “permanece fiel a ese antiguo ideal” (1957, p. 75 y 1986, p. 82).⁶⁵ La primera categoría a la que recurre el estagirita, el término *spoudaîos*, refiere a los hombres honestos y felices por tener virtud. En el marco de una discusión sobre las cualidades que se predicán parónimamente, Aristóteles aclara cuál es la relación entre dicho término y la *areté*. En tal sentido, señala que no es posible en todos los casos una predicación parónima: mientras que de la blancura se predica el blanco y de la justicia el justo, “el honesto no se llama así *a partir de la virtud (hoîon apò tês aretês ho spoudaîos)*: en efecto, el honesto se llama así *por tener virtud (tô gàr aretèn ékhein spoudaîos légetai)*, pero no parónimamente a partir de la virtud (*tês aretês*)” (10 b 7-9).⁶⁶ Aunque a

⁶⁴ En un sentido similar, en su comentario al pasaje de 48 a, S. Halliwell afirma que “en la filosofía aristotélica “acción” denota intrínsecamente un comportamiento intencional (*purposive*): en sus acciones, los hombres se dedican a una búsqueda, característicamente humana, de objetivos, a la realización de sus propósitos. Cf. 1987, p. 75. De manera análoga, Else, G., 1957, p. 73 y Lucas, D. W., 1968, p. 96.

⁶⁵ W. Jaeger afirma que “el pensamiento ético de Platón y de Aristóteles se funda en muchos puntos, en la ética aristocrática de la Grecia arcaica. (...). Aristóteles, como los griegos de todos los tiempos, tiene con frecuencia los ojos fijos en Homero y desarrolla sus conceptos de acuerdo con su modelo”. Cf. 2001, p. 27. Por su parte, D. W. Lucas advierte en su comentario a *Poét. 48 a 2*, que los términos *spoudaîos* y *phaûlos* indican los dos fines de la escala griega de valores, fundada en una concepción aristocrática. Cf. 1968, p. 63.

⁶⁶ Como sugiere J. Araiza, “el parónimo del nombre *areté*, la virtud, en griego podría ser *aretaîos* o alguna palabra semejante. Pero es un hecho que los griegos no empleaban este adjetivo, ni algún otro derivado de *areté* para significar, en el hombre, la posesión de la virtud. En lugar de un

primera vista el pasaje pueda resultar un mero tecnicismo gramatical e, incluso, la lengua española impida ver en qué radica la diferencia, la elección del adjetivo *spoudaîos* para dar cuenta de la problemática de la predicación aclara la relación con la *areté*. Así, el *spoudaîos* queda definido como aquel que tiene virtud, aquel que vive y actúa conforme a la *areté*.⁶⁷ Por su parte, la segunda categoría, el término *phaûlos*, se aplica a los individuos de un estatuto moral inferior; a los que padecen una especie de atadura que les impide actuar y que, cuando lo hacen, juzgan como objeto de la voluntad a cualquier cosa; se dejan llevar por las pasiones, por la incontinencia (*akrasía*) y la intemperancia (*akólasiá*), haciendo del vicio (*kakía*) el rasgo principal de su modo de ser.⁶⁸

Esta distinción bipartita del carácter de los hombres, está fundamentada en la oposición virtud-vicio pues, como se aclara inmediatamente después de introducir los pares *spoudaîos-phaûlos*, “los caracteres (*tà éthe*), en efecto, casi siempre se reducen a estos solos pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio (*kakía*) o por la virtud (*aretê*)” (48 a 2-4). Sin embargo, esta división se complejiza en el momento en el que Aristóteles se refiere a las posibilidades que el artista tiene para llevar a cabo la imitación. En tal sentido, sólo dos líneas después de trazada la distinción entre “mejores y peores”, entre los “esforzados” y los de “baja calidad”, el estagirita introduce una tercera posibilidad, la de los “iguales” (*toióútous*). En la primera parte, señalé de qué manera trazar una división genérica entre los hombres le permite a Aristóteles sostener una supremacía moral de la tragedia, en tanto es la que se ocupa de imitar a los hombres “mejores que los hombres reales” (*beltíous mimeîsthai bouletai tôn nûn*), en detrimento de la comedia que los imitará “peores” (*kheírous*, 48 a 17-18). En tal sentido, la presuposición de una división dualista de los hombres se convierte en la piedra fundamental que sostiene la división de géneros dramáticos: el tipo de sujeto a imitar es determinante para la obra, en la medida en que las especies de poesía resultarán de una u otra forma según tomen como objeto a los mejores o a los peores hombres.

parónimo de *areté* usaban el adjetivo *spoudaîos*” Cf. 1999, p. 60-61. Agradezco al autor los comentarios sobre esta cuestión.

⁶⁷ De igual manera en *Ética Nicomáquea*, Aristóteles señala que “para el hombre bueno, el objeto de la voluntad es el bien, tomado de un modo absoluto y de acuerdo con la verdad (*tô mèn oûn spoudaío tò kat’alétheian eînai*) (...). El hombre bueno (*ho spoudaîos*), en efecto, juzga bien todas las cosas (*hékasta krínei orthôs*) y en todas ellas se le muestra la verdad” (*en hekástois talethès auto pháinetai*, III 4, 1113 a 25-31). En *Magna Moralia*, por su parte, afirma que “ser hombre de bien equivale a tener virtudes” (*tò dè spoudaïon eînaí esti tò tàs aretàs ékhein*, I 1, 1182 a 29).

⁶⁸ Luego de describir al hombre de bien, en *EN*. III 4, 1113 a 25-26, Aristóteles afirma que “para el hombre malo [el objeto de la voluntad es] cualquier cosa” (*tò dè phaúlo tò tykhón*). Luego, en VII 1, 1145 b 12-13, caracteriza al incontinente (*ho akratès*) como aquel que “sabe que obra mal movido por la pasión” (*phaûla práttei dià páthos*).

En este contexto, la introducción de una tercera opción conlleva la introducción de un problema interpretativo. Aristóteles refiere a una tercera posibilidad que indica una cuestión de hecho, pues existen artistas, como Dionisio y Cleofonte,⁶⁹ quienes a través de la pintura, la prosa y los versos representan a hombres “semejantes” (*homoious*). En este sentido, Aristóteles parece verse forzado, por las propias prácticas artísticas de su época, a introducir una tercera posibilidad que no cumple ninguna función en lo relativo a la distinción de géneros dramáticos. Sin embargo, no considero que esta introducción sea fortuita o, como suponen algunos intérpretes, que Aristóteles no deje ningún lugar para esta tercera opción.⁷⁰ Por el contrario, a mi juicio, esta introducción resultará central en el momento en que Aristóteles contemple las características que se deben atribuir al personaje principal de la tragedia y, al mismo tiempo, está marcando un criterio con el cual evaluar las representaciones que se realizan de los *práttontas*.

Si mejores y peores refiere a una clasificación de acuerdo a los caracteres, es posible, en tanto opuestos que no se predicán con necesidad del hombre, que haya una posición intermedia que se corresponde con quienes no son ni buenos ni malos, ni justos ni injustos (Cf. *Cat.* 12 a 24-25). Pero, ¿buenos, malos o semejantes respecto de qué? Aristóteles acota el universo de posibles referentes al introducir la expresión *kath'hemâs* (48 a 4) y el adverbio *nûn* (48 a 18). Ambos sitúan temporal y espacialmente la representación de actuantes a la que Aristóteles refiere tomando como parámetros a un “nosotros” (*kath'hemâs*) y a un “ahora” (*nûn*). Al preguntarse por el referente del “semejante”, pero también del “superior” y del “inferior”, Aristóteles responde desde su propio contexto histórico. La vara con la cual se miden las acciones de los personajes remite, en última instancia, a los espectadores que contemplan las obras, quienes se ubican, como sugiere V. Suñol, tácitamente “como grupo de pertenencia ético, social y político” (2012, p. 60). Los actuantes son, según el género en el que se representen, mejores, peores o iguales que aquellos que contemplan las obras. La confrontación entre actuantes y espectadores supone la confrontación del viejo ideal aristocrático de las virtudes, con una nueva realidad en la que los valores otrora significativos han perdido su vigencia.⁷¹ Sin

⁶⁹ Aristóteles refiere en este punto al poeta Dionisio de Colofón, de fines del siglo V y comienzos del IV a. C., al que se lo conocía como “pintor de hombres” (*anthropográphos*), por centrarse en una estirpe de hombres “comunes”, ni “mejores”, ni “peores”.

⁷⁰ Esta es la conclusión a la que arriban D. de Montmollin, 1951, pp. 139-142; G. Else, 1957, pp. 77-82 y D. W. Lucas, 1968, p. 64. Los dos primeros ponen en duda que la referencia a una tercera opción sea original de Aristóteles.

⁷¹ S. Halliwell señala que la introducción de un esquema tripartito pone en evidencia que “el propio código de valores de la filosofía ética de Aristóteles no coincide *exactamente* con una escala de valores heroica. Esto nos presenta la posibilidad de una incierta, y siempre conflictiva, relación entre los valores dramatizados dentro del mundo de la poesía y los valores que son portados por la crítica”. Cf. 1987, p. 75, énfasis mío.

embargo, esta confrontación entre actuantes y espectadores no supone que la tragedia imite un referente externo. El mismo Aristóteles lo deja en claro al referirse al alma de la tragedia:

“El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos (*tôn pragmaton systasis*); porque la tragedia es *mimesis*, no de personas (*anthrópon*), sino de una acción (*práxeon*) y de una vida (*bíou*), y la felicidad (*eudaimonía*) y la infelicidad (*kakodaimonía*) están en la acción, y el fin (*télos*) es una acción, no una cualidad (*poiótes*). Y los personajes son tales o cuales (*poiói tines*), según el carácter (*tà éthe*), pero según las acciones (*tàs práxeis*), felices o lo contrario” (50 a 16-20).

El pasaje citado pone de relieve, a mi juicio, tres cuestiones: en primer lugar, que la trama es lo más importante porque a través de ella se representan las acciones y la vida; en segundo lugar, que la tragedia no es una imitación de personas concretas y reales, en el mismo sentido en que se aclara en 51 b al distinguir la historia de la poesía; y finalmente, que la felicidad no es una característica que dependa de la personalidad y del carácter, sino que es el resultado de las acciones realizadas a lo largo de una vida. En relación con el primero de los puntos, me ocupé previamente de señalar la importancia que reviste el *mûthos* y la lógica que se impone en su elaboración. En este contexto, el argumento de Aristóteles hace depender dicha importancia del objeto sobre el que recae la operación estructurante del *mûthos*, esto es, sobre las acciones. Sobre el segundo de los puntos, Aristóteles deja en claro que no debe plantearse la imitación en términos de copia de un referente externo de modo que, aún cuando los espectadores de la tragedia sirvan como parámetros desde los cuales pueden evaluarse las características de los actuantes, no implica que la tragedia se refiera a personas reales sino que el foco de atención está puesto en sus acciones. Por último, la concepción de felicidad que subyace en el pasaje es análoga a la presente en *Ética Nicomáquea*, en donde se enfatiza el carácter activo de la felicidad, ya que se trata de “una actividad del alma de acuerdo con la virtud” (*psykhê enérgeia gínetai kat'aretén*) que sólo es posible “en una vida entera” (*en bío teleío*) (EN. I 7, 1098 a 16 -18).⁷²

Aristóteles impone su perspectiva ética y marca un alejamiento respecto a la posición de Platón, quien demandaba que la *mimesis* se realice sólo de aquellas características loables de las personas nobles. Para Aristóteles, la tragedia no debe

⁷² En un sentido similar en *EE*. II 1, 1219 a 38-1219 b 2, se identifica el vivir bien con el actuar bien, al afirmar que “la felicidad deberá ser la actividad de una vida perfecta en concordancia con la virtud perfecta (*he eudaimonía zoês teleías enérgeia kat'aretèn teleían*) (...). Creemos, en efecto, que obrar bien (*eû práttein*) y vivir bien (*eû zên*) son lo mismo que ser feliz (*tô eudaimoneîn*).

priorizar el carácter sino las acciones, pues son éstas las que conducen a la felicidad y su contrario. Al subrayar la importancia de las acciones por sobre los caracteres de los personajes, Aristóteles no los opone ni prefiere unas en detrimento de los otros.⁷³ Desde su perspectiva, acciones, caracteres y pensamientos forman una tríada indisoluble, pues “dos son las causas naturales (*péphyken aítia*) de las acciones: el pensamiento (*diánoia*) y el carácter (*êthos*), y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos” (cf. *Poet.* 50 a 1-3). En este sentido, la prioridad de la acción señala la necesidad de conciliar la posesión de un determinado carácter con su ejercicio, con una actualización de dicho carácter, pues sin la actividad “la buena condición permanece necesariamente incompleta. Como el actor eternamente a la espera de un papel que nunca consigue subir al escenario, no cumple su función y es una sombra de sí misma” (Nussbaum, M., 1995, p. 410)

Teniendo en cuenta estas consideraciones, la tragedia queda definida como un género en el que el poeta realiza una operación configurante que sintetiza y estructura las acciones, de modo que representen una vida en el tránsito de la felicidad a la desdicha o viceversa. Ahora bien, esas acciones y esa vida se predicen de un alguien, exigen un sujeto que las protagonice, porque no tienen una existencia independiente del agente que las realiza. En tal sentido, aún cuando se acentúe que la tragedia es una *mimesis* de acción y no de personas, esa acción necesariamente supone “algunos que actúan” (*tinôn prattónton*) (49 b 37). Aristóteles vuelve a referirse a las características de los *prattontas*, al analizar qué situaciones se deben priorizar y cuáles deben evitarse para que la tragedia alcance su efecto propio. En este contexto, estudia detenidamente qué clase de acontecimientos despiertan compasión (*éleos*) y temor (*phóbos*) y de quiénes pueden predicarse. En primer lugar, se refiere a los hombres virtuosos (*toûs epieikeîs ándras*, 52 b 34). Aunque sobresalen en virtud y justicia y podrían considerarse candidatos ideales para ocupar el papel protagónico de toda tragedia, Aristóteles advierte la dificultad que conlleva conciliar su perfección moral con el cambio (*metabolê*) que debe experimentar el héroe trágico. Así, mostrar en sus vidas la transición (*metabállein*) de la dicha (*eutykhía*) al infortunio (*dystykhía*) va en contra de su carácter, resulta poco verosímil y opuesto al propósito de la obra, despertando, en lugar de compasión y temor, cierta especie de repugnancia o rechazo moral (*miarós*, 52 b 36). En este punto, las consideraciones de Aristóteles no resultan del todo claras pues, en principio, parecen contradecir lo afirmado en 48 a. En dicho pasaje el estagirita privilegió como objeto de la *mimesis* trágica a los *spoudaîos*, a aquellos hombres elevados y

⁷³ Aristóteles exagera su posición al afirmar que “sin acción (*práxeos*) no puede haber tragedia, pero sin caracteres (*ethôn*), sí” (50 a 23-25). Claramente esta afirmación no puede ser tomada literalmente, ya que incurriría en un desconocimiento de la co-implicación entre acciones y caracteres en la teoría ética aristotélica. Sin embargo, es una muestra de la importancia que la acción reviste para el desarrollo de la tragedia.

mejores.⁷⁴ Sin embargo, ser excelentes supondría ser capaces de tomar buenas decisiones frente a cualquier conflicto y ello no es lo que ocurre en la trama de una tragedia.

Tampoco son una opción para ocupar el lugar protagónico aquellos hombres miserables o malvados (*mokhtheroûs*) pues, si se los elige, el tránsito debería ser de la desdicha (en la que viven a causa de su maldad) a la fortuna, contrariando la estructura de la tragedia y, al mismo tiempo, suscitando en el auditorio sentimientos ajenos a la obra.⁷⁵ Las dificultades para determinar las características del personaje trágico ponen de manifiesto, nuevamente, la complejidad que atañe a la tarea del poeta, en la medida en que supone no sólo un conocimiento técnico sino también un conocimiento lo suficientemente amplio del género humano que le permita reconocer tanto qué acciones conducen a la felicidad y a la desdicha, como qué caracteres y pensamientos son la fuente de dichas acciones.

Frente al vacío que provocan las cualidades de los opuestos moralmente, Aristóteles introduce al personaje intermedio (*ho metaxû*), aquel que “ni sobresale por su virtud y justicia (*aretê kai dikaiosýne*) ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad (*dià kakían kai mokhtherían*), sino por algún yerro (*hamartían tiná*)” (53 a 7-12). Gracias a esa posición intermedia, este personaje puede protagonizar el cambio de estado más común en las tragedias, aquel que es técnicamente superior y por ello resulta el preferido por el estagirita, el que marca el tránsito de la dicha al

⁷⁴ En este contexto, Aristóteles parece estar sugiriendo que la excelencia del objeto de la *mimesis* trágica depende de la cualidad de la representación que logre el poeta y no que sea algo derivado del objeto. El poeta debe lograr que el personaje trágico, aún cuando sea un semejante o un intermedio, se represente lo mejor posible. En tal sentido, en 54 b 8-13, se afirma que “puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros (*beltiónon è hemeîs*), se debe imitar a los buenos retratistas; éstos, en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos (*kallíous gráphousin*). Así también el poeta, al imitar a hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes” (*ékhontas epì tòn ethôn toioútous óntas epieikeîs poieîn*).

⁷⁵ En este pasaje Aristóteles introduce, aparte de la compasión y el temor, sentimientos que por definición acompañan a toda trama trágica, un sentimiento que literalmente designa “amor por la humanidad” (*tò philánthropon*). Como señala D. W. Lucas, este sentimiento aparece por primera vez en este contexto, sin mayores preámbulos ni explicaciones que den cuenta de su alcance. Probablemente, su inclusión, conjetura el comentador, se deba al deseo de una “justicia poética” que se opone a la dicha del malvado y al infortunio del hombre noble. Cf. Lucas, D.W., 1968, p. 142. En tal sentido, el espectador participa de un sentimiento de comunidad y solidaridad con el personaje trágico que cae en el infortunio análogo a la amistad o, incluso, al lazo que une a los miembros de una misma especie animal. Mientras que en este contexto, la “simpatía” se asocia a la compasión y el temor, en 56 a 21, el término vuelve a aparecer, pero esta vez se refiere a la tragedia en su conjunto, como aquello que la hace “agradable”. Para el primer sentido, véase la aparición del término en *EN*. VIII 1, 1155 a 16-20 y *Ret*. II 13, 1390 a 19; para el segundo, *Pol*. II 5, 1263 b 15-16.

infortunio, pues resulta verosímil para la lógica de la trama que un individuo con tales características cometa un error que lo arrastre a una situación trágica, como les ocurrió a Edipo y Tiestes. En este sentido, la tragedia pondrá en escena la *mímesis* de acciones que permitieron que un personaje “como nosotros” transite de la dicha a la desdicha a causa de un error en sus decisiones. La relevancia de la acción se torna evidente una vez más, en esta ocasión para determinar el carácter de los *práttontas*, quienes serán considerados buenos o malos de acuerdo a las decisiones que tomen, pues como aclara Aristóteles “las palabras (*lógos*) y las acciones (*práxis*) manifiestan una decisión cualquiera que sea (*proáiresin tina*); y será bueno, si es buena (*khrestòn de èàn khrestén*)” (54 a 18-19).⁷⁶

El foco de atención recae sobre las decisiones de los actuantes. Para Aristóteles la posibilidad de decidir es un rasgo distintivo del género humano: sólo el hombre es principio de sus acciones y de sus decisiones; sólo él es el responsable de su carácter y su fortuna, pues

“siempre que está en nuestro poder el hacer (*tò práttein*), lo está también el no hacer, y siempre que está en nuestro poder el no, lo está el sí (...). Y si está en nuestro poder hacer lo bello (*kalòn*) y lo vergonzoso (*aiskhrâ*) e, igualmente, el no hacerlo, y en esto radicaba el ser buenos o malos (*tò agathoîs kai kakoîs*), estará en nuestro poder el ser virtuosos o viciosos (*tò epieikési kai phauloîs*)” (EN. III 5, 1113 b 7-14).⁷⁷

La lectura de este pasaje plantea un problema para los lectores de tragedias, pues supone que el hombre es siempre el responsable de su fortuna y, en ese sentido, surge la pregunta sobre las razones por las que un hombre que goza de felicidad y prestigio, como Edipo, podría elegir voluntariamente un destino trágico. Claramente nadie lo haría y Edipo no es la excepción. Aristóteles introduce un concepto clave para explicar su cambio de suerte, el concepto de error trágico o

⁷⁶ En este mismo sentido, J. Taminioux señala que “el imitador trágico, en el sentido aristotélico, no podría ser el sosías de cualquiera, hombre de bien o malvado, por la sencilla razón de que no imita a nadie (...). Lejos de imitar copias de copias, representa una forma, la de la acción como tal, o de existencia como tal, del *bíos*, en tanto que consiste, dice Aristóteles en otro pasaje, “no en reproducir sino en obrar” (Pol. I 4, 1254 a 7)”. Cf. 1995, p. 42.

⁷⁷ En un sentido similar, Aristóteles afirma, en EE. II 7, 1223 a 9-15, que “puesto que la virtud y el vicio y las acciones que proceden de ellos son, unas veces, alabados y, otras veces censurados (pues se censura y alaba no lo que existe por necesidad (*ex anánkes*), suerte (*ex týkhes*) o naturaleza (*ex phýseos*), sino todo aquello de lo que somos nosotros la causa (*aitioî*), ya que de aquello de lo cual otro es la causa. Es él el que recibe la alabanza y la censura). Es evidente que la verdad y el vicio están en relación con las acciones de las cuales el hombre mismo es causa y principio (*aitios kai arkhè práxeos*)”.

hamartía. A mi entender, la introducción de este concepto permite una lectura racionalista del conflicto trágico, en la medida en que las situaciones destructivas y dolorosas por las que debe transitar el héroe trágico no son producto del azar o del destino sino que tienen su origen en una equivocación del hombre al juzgar las situaciones a las que se enfrenta y sobre las que tiene que decidir. El sentido y el valor que el concepto de *hamartía* tiene en el marco de los consejos para la construcción de una tragedia ha generado fuertes debates entre los comentaristas del texto aristotélico.⁷⁸ Una de las razones de ello se relaciona con la amplitud semántica del término en el vocabulario griego. El verbo *hamartáno* y sus derivados sirvieron, en un primer momento, para designar las faltas que se cometen bajo el influjo de los dioses. Quien comete un error, en este sentido, no puede ser juzgado, ya que sus actos no son voluntarios, sino que responden a las fuerzas divinas. En un segundo momento, estos términos se ligan a la concepción del derecho y a un vocabulario que resalta la intencionalidad del sujeto en sus acciones. En este contexto, la *hamartía* se predica de aquel que comete de manera *intencional* un acto reprochable. Desde finales del siglo IV a.C., el verbo y sus derivados amplían su campo semántico, para extenderse a las acciones reprochables que se realizan por desconocimiento. En tal sentido, el juicio sobre la intencionalidad del que comete una falta incorpora una nueva variable: la consideración sobre el conocimiento de las consecuencias de la acción (Cf. Chantraine, P. 1977, p. 71).

Un primer acercamiento al tratamiento que se realiza en la *Poética* permite inferir que este último sentido es el que más se ajusta a la perspectiva de Aristóteles. Sin embargo, *hamartía* no tiene la precisión de un término técnico en el vocabulario de *Poética*. En un sentido, el error (*hamártema*) se concibe como aquellos actos que “tienen lugar no sin cálculo, pero sin maldad” como cuando “dando una bebida a alguien para salvarlo, lo mata; o queriendo a uno darle una palmadita, lo noquea como en el pugilato” (*Ret.* I 13, 1374 b 7-8 y *EN.* III 1, 1111 a 13-15). Pero también el error se predica del acto que se comete por ignorancia (*áгноia*), “cuando la persona que sufre la acción o el instrumento o el resultado no son lo que se creían, porque o se creyó que no hería o que no se hería con aquello o con aquel fin, sino que aconteció algo en que no se pensaba” (*EN.* V 8, 1135 b 12-17). El héroe

⁷⁸ Hay una multiplicidad de posturas respecto a las implicancias del error trágico. C. Trueba ofrece una reseña de las más relevantes al afirmar que “algunos consideran que la fuente de falta trágica es un defecto del carácter del personaje y una infatuación fatal (F. Rodríguez Adrados); otros atribuye el error práctico del personaje a la ignorancia (S. Halliwell); otros más, suponen que el error entraña cierta negligencia de parte del agente y entraña cierta responsabilidad o culpa (H.D.F. Kitto). Para otros, en cambio, la *hamartía* trágica resulta de la intervención de la divinidad (M. Bowra y J. M Bremer)”. Cf. 2004, pp. 104-105.

En un sentido similar, pueden verse las extensas referencias que D. W. Lucas señala en el apéndice IV-*Hamartía*- de su edición de la *Poética*. Cf. Lucas, D.W., 1968, p. 299-307. Para un tratamiento general de los sentidos de *hamartía* en la cultura griega, véase L. Gernet, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*.

combina en la tragedia estas dos vertientes. En este sentido, su error consiste en desconocer las condiciones concretas que gravitan en torno a la acción, arrastrándolo a resultados que escapan a su voluntad. Su desconocimiento lo conduce inevitablemente a obrar de una manera equivocada: “la *hamartía* trágica, enfatiza N. Sherman, se focaliza en la agencia” (1992, p. 178).

Sin embargo, en muchas de las tragedias clásicas las acciones humanas se encuentran sometidas a la fuerza del destino y a la influencia de los dioses. Tomar decisiones no es algo que quede por completo en manos del personaje; siempre está presente un elemento determinante que resulta ajeno al poder de su voluntad. Los cambios jurídicos, culturales y éticos trazan una distancia entre la escritura de dichas tragedias y la escritura de la *Poética*. En este sentido, la *Poética* se tiñe de un nuevo lenguaje, desconocido para los poetas de la tragedia clásica, con quienes Aristóteles mantiene un diálogo constante en su obra. Poco a poco, el personaje trágico se va despojando de los influjos míticos y religiosos y va adquiriendo una posición más autónoma en lo relativo a sus acciones. La tragedia parece oscilar entre mundos diferentes, alternando de manera constante entre una dimensión sagrada, en la que el hombre está sometido al designio de los dioses, una dimensión legal, en la que los actos humanos se evalúan y se condenan de acuerdo a las leyes (*nómoi*) de la *pólis*, y una dimensión concreta, en la que el personaje de la tragedia, a veces titubeante, logra proyectar su verdadera condición humana. La pertenencia a estos mundos es lo que torna posible la acción trágica, pues como señala J.-P. Vernant, “es preciso que se haya formado ya la noción de una naturaleza humana con sus caracteres propios, y que, en consecuencia, los planos humano y divino sean lo bastante distinto como para oponerse; pero es preciso también que no dejen de aparecer como inseparables” (Cf. 1987, p. 41).

Desde esta perspectiva, una nueva posición del hombre en el mundo social exige una nueva reflexión ética. A ello apunta, a mi entender, el aporte que Aristóteles realiza a través de la noción de *hamartía*. Sin excluir lo que de incertidumbre tiene el mundo humano, con esta noción se fortalece la idea de una acción que pueda ser justificada racionalmente, y que ubica al héroe trágico como causa directa de lo que le acontece. En otras palabras, lo relevante de esta inclusión es que a partir de la *hamartía* “(se) plantea, naturalmente, la cuestión de la responsabilidad del personaje trágico, ya que son sus propias acciones las que acarrearán consecuencias usualmente nefastas” (Barbero, S., 2004, p.121). Ya no se puede culpar a los dioses por el destino del hombre. La tragedia revela, en su propia estructura, una confianza en el poder del hombre y la necesidad de que éste asuma las consecuencias dolorosas (*páthos*) de las acciones que se realizaron. El núcleo central de la trama lo compone, en tal sentido, el personaje frente a situaciones que lo obligan a actuar, a tomar decisiones. En este punto, el error, la *hamartía*, se torna fundamental para lograr la finalidad de la tragedia. En un escenario que ubica en primer plano las acciones del hombre, las decisiones y el conocimiento necesario

para que éstas puedan realizarse adecuadamente son indispensables. Ahora bien, estas mismas condiciones permiten preguntarse cómo es posible juzgar las acciones del personaje, si su desconocimiento parece exonerarlo de toda responsabilidad. La clave parece estar en el momento inmediatamente posterior al que signa el error del héroe, es decir, en el momento en que éste reconoce la falta cometida (*anagnórisis*). Es el reconocimiento y el estupor que provoca la conciencia del error lo que sobrepone al héroe de su acción. Frente a las consecuencias dolorosas, el personaje contempla cómo su infortunio sobrevino aún contra lo esperado (*peripéteia*).

Estos son los elementos de una tragedia compleja, aquella que por su misma estructura encadena los hechos de manera tal que el personaje logra ordenar causalmente sus acciones y reparar que su estado desdichado no tiene otro origen que sus propios errores. Esta situación revela la función del error en la *Poética*. Sólo las acciones dolorosas, que se siguen de pesar y arrepentimiento, pueden generar compasión y temor en quien las contempla (*EN*. III 1, 1111 a 1-2 y 1111 a 19-21; V 8, 1135 b 17-18). En este sentido, se pone de manifiesto la importancia de la *mímesis* como fuente de aprendizaje. No es el contenido de lo que se muestra lo que redundaría en beneficios para el espectador, sino el hecho de poner ante sus ojos de qué manera los hombres, incluso los más felices, están continuamente sometidos a la fragilidad de sus acciones y decisiones, de modo que “si, como nos aconseja el Estagirita, reconocemos que los personajes trágicos se asemejan a nosotros en su bondad y en sus posibilidades humanas, y admitimos que la tragedia muestra “la clase de cosas que podrían suceder” al ser humano (...) esta respuesta nos servirá de enseñanza en lo relativo a nuestra condición y nuestros valores” (Nussbaum, M., 1995, p. 478).

Desde esta perspectiva, la contemplación de obras dramáticas se inscribe en una línea que pretende enseñar no sólo “a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente”, sino también qué clase de errores son capaces de cometer en determinadas circunstancias. Si para Platón la *mímesis* trágica constituía un riesgo por mostrar en la escena emociones que se debían ocultar y controlar, en Aristóteles la espectacularización de esas mismas emociones, del carácter falible de hombres, se convierte en ocasión para el aprendizaje. Poner ante los ojos de los espectadores dichas escenas deja al descubierto la potencia de la acción para aclarar el pensamiento, pues no basta con saber técnicamente cómo ser buenos, es necesario saber en qué circunstancias la práctica de esa virtud es posible, qué condicionantes se imponen para su ejercicio, qué variables se deben considerar para tomar buenas decisiones, qué cosas deben evitarse.

Son las reflexiones que los espectadores puedan derivar del desarrollo mismo de las acciones y de las decisiones, de la articulación entre *hamartía*, *páthos*, *anagnórisis* y *peripéteia*, lo que se convierte en un aprendizaje. La tragedia no tiene un fin moralizante ni aleccionador. Lo que la tragedia promueve es una capacidad de

juzgar y razonar y, en ese sentido, la insistencia por rehabilitar su función en la escena pública se inscribe en una línea que busca evitar que los hombres actúen por incultura (*apaideusía*), esto es, movidos por una “incapacidad de distinguir (*ò mè dýnasthai krínein*) los argumentos propios del tema (*lógous tou pragmatos*) de los que le son extraños (*toùs allotríous*)” (*EE*. I 6, 1217 a 7-10). La *mímesis* trágica se convierte en otra forma de promover la *paideía*, entendida como un proceso gracias al cual los hombres son capaces de juzgar, basados en la experiencia, las razones por las que suceden determinados acontecimientos. Dicha capacidad de juicio, fruto de la educación, no es más que la capacidad más universal y más flexible, de saber responder a la pregunta por el *porqué*. La *mímesis* trágica es una manera de responder a esos interrogantes, de reflexionar sobre las limitaciones propias del hombre, los riesgos inherentes a su propia condición. Y los alcances de esa reflexión no se limitan al espectador, sino que se verán reflejados al salir del teatro y volver a la *pólis*.

Capítulo 6
La *mimesis* frente al conocimiento: la *praxis*

§6.1. *Mimesis* y *lógos*: en torno a la politicidad del hombre

Una de las críticas más vehementes de Platón a la tragedia se centra, como ya señalé, en las consecuencias que la *mimesis* tiene para la formación de los miembros de la *pólis*. Como si el mérito estuviera en desenmascarar una farsa, Platón concluye su argumentación contra la poesía mimética desterrando a los artistas de la *pólis* y desafiando a todos aquellos que sean amantes de la poesía (*philopoietai*) a mostrar que su utilidad no se reduce al placer que genera, sino que también redundaría en beneficios tanto para la organización política como para la vida humana (*ophelime pròs tàs politeías kai tòn bión tòn anthrópinón estin*, *Rep.* 607 d 8-9). Los análisis precedentes en torno a la configuración teórica de la *mimesis* me permiten sostener que parte de este reto es cumplido por Aristóteles, al rehabilitar a la *mimesis* como una fuente de placer intelectual, es decir, como un placer que se genera a través del aprendizaje y por la articulación de emociones y reflexión. Sin embargo, la invitación de Platón conlleva dos desafíos y la respuesta aristotélica parece ir, en principio, en una sola dirección, la del placer y los beneficios para la vida humana. Como mencioné en el apartado anterior, articular *mimesis* y *máthesis* permite dar cuenta de los efectos que la *mimesis* genera en el plano individual y transitar paulatinamente hacia el plano político, lo que permitiría encontrar una respuesta al segundo de los desafíos impuestos.

En tal sentido, es posible afirmar que la formación que promueve la *mimesis* no se limita al individuo que contempla la tragedia, sino que dicha formación se traduce en habilidades para la vida política. El aprendizaje mimético puede ser llevado a la práctica en la vida cotidiana de esos hombres que participan de la experiencia trágica y que, una vez fuera del teatro, dejarán de ser espectadores para pasar a ser protagonistas, ya que “lo que hay que hacer después de haber aprendido, lo aprendemos haciéndolo (*taûta poiouîntes manthánomen*)” (*EN.* II 1, 1103 a 32-33). Sin embargo, el camino que conduce del plano individual al plano político no es un camino que Aristóteles trace explícitamente en la *Poética*. Allí, el estagirita omite la recurrencia a un vocabulario que ponga al descubierto la función que el aprendizaje mimético cumplía efectivamente en la *pólis* o que, eventualmente, pudiera llegar a cumplir. Como recuerda un viejo adagio, “el hombre es dueño de sus silencios y esclavo de sus palabras” y allí donde uno esperaría encontrar alguna pista, una referencia que permita conectar la tragedia con su contexto, Aristóteles no ofrece más que silencios. Ahora bien, dichos silencios, ¿deben ser entendidos necesariamente como obstáculos? ¿O, por el contrario, pueden verse como una ventaja, como la ocasión para avanzar un paso más allá en el pensamiento del estagirita y marcar allí conexiones plausibles y fecundas? Claramente, intentaré inclinar la balanza hacia esta segunda opción, pero para poder mostrar en qué sentido pueden argüirse implicancias ético-políticas de la *mimesis* será necesario revisar, en un primer momento, las críticas que se formulan en torno a dichos

silencios y que pueden ser resumidas, a mi juicio, en tres ejes: la laicización, la individualización/racionalización y la apoliticidad de la *Poética*.

La primera de las objeciones se funda en el silencio que Aristóteles guarda sobre la relación entre los hombres y los dioses, no sólo en lo que concierne a las temáticas abordadas por la tragedia, sino también a su representación en el marco de las fiestas dionisiacas. M. Davis, en su prefacio a la *Poética*, señala el viraje que Aristóteles realiza al cargar de un sentido técnico al término *mûthos*. Mientras que comúnmente el mito remite a las historias que tienen por personajes a los propios dioses o, cuando no, tienen, al menos, algún tipo de conexión con lo divino, en la utilización técnica que Aristóteles realiza del término para designar la trama llama la atención “la marcada ausencia de la cuestión de los dioses en la *Poética*, una muy peculiar ausencia sobre el rol de los dioses en las tragedias existentes” (Cf. 2002, p. viii). En un sentido similar, D. Lanza advierte sobre el silencio de Aristóteles con relación a la articulación hombre-divinidad y se pregunta cuánto de anacronismo hay en una interpretación que despoja la acción trágica del influjo de los dioses y las fuerzas divinas y hace girar la trama del espectáculo en los errores del héroe, catalogados desde una perspectiva moral ajena a la del siglo V a. C. (Cf. 1988, p. 38). Por su parte, M. Pohlenz rechaza la posibilidad de que “un meteco de Estagira” pueda esclarecer el sentido que la tragedia tenía en el contexto de la sociedad ateniense. Dicha imposibilidad se fundamenta en el hecho de que Aristóteles “ni dedica una palabra a decirnos que la tragedia desempeñaba un papel al servicio divino y el mundo de los héroes, ni siquiera hace saber que era representada en las fiestas de la *pólis*, o que el poeta trágico hablaba a su pueblo como delegado suyo” (Cf. 1930, p. 17, citado en P. Lain Entralgo, 1958, pp. 290-291).

Otra de las objeciones, en estrecha vinculación con lo anterior, señala de qué manera opera una individualización y una racionalización de la acción humana en las consideraciones de Aristóteles. Mientras que la tragedia muestra al héroe atravesado por el conflicto y la ambigüedad de su carácter, de su acción y con una pertenencia bifronte (pues la vida del hombre trágico se mueve entre dos planos inseparables, el humano y el divino), el abordaje propuesto por Aristóteles anularía esa ambigüedad intrínseca y sólo conservaría uno de los aspectos de ese hombre trágico, el que puede ser explicado desde una lógica racional, infiriendo causas claras, precisas y mundanas de su acción. En el artículo de D. Lanza, citado previamente, también se reclama que en *Poética* no haya una pronunciación explícita sobre el conflicto entre “la incertidumbre de la acción humana y la rigurosidad de la determinación del destino”. Por el contrario, Aristóteles definiría el modelo del espectáculo trágico en concordancia con su pensamiento filosófico, convirtiendo a la tragedia en una ética y una psicología que pone como objeto central al individuo y, al hacerlo, “todo un sistema de tensiones queda al margen y va perdiendo interés” (1988, p. 38). En un sentido análogo, E. Hall señala que Aristóteles muestra poco interés por el destino y la naturaleza de lo divino y que siempre “se olvida” de conciliar su modo teleológico

de pensar con aquel que utilizaron los poetas trágicos y que articula dioses y héroes. Su versión de la tragedia es “sorprendentemente antropocéntrica”, poniendo la atención en el hombre en detrimento de aquellos temas que las tragedias clásicas se ocuparon de explorar (2003, p. 296). Por su parte, S. Halliwell, pese a reconocer como meritorio el movimiento que lleva adelante Aristóteles, mediante el cual despoja a la experiencia trágica de los supuestos metafísicos platónicos sobre la verdad y la bondad, advierte que su análisis de la tragedia resulta “completamente carente de aspiraciones metafísicas o de cualquier otra *implicación existencial* fuerte que permita la comprensión de “lo trágico” (1993, pp.165-166, énfasis mío).

Por último, los silencios de Aristóteles permitirían sostener cierta apoliticidad de la *Poética* y de su concepción de la experiencia trágica, que se traduce en un divorcio entre *pólis* y tragedia al interior de sus consideraciones sobre el arte dramático. En simultáneo con el proceso secularizador, individualizante y racionalizador, Aristóteles introduciría una original innovación, al despojar a la tragedia de toda marca ideológica (cultural, religiosa y política). Dicha innovación respondería a los cambios que afectan a la tragedia en el momento en que Aristóteles escribe su *Poética* y que se vinculan con la política expansionista macedónica. Desde esta perspectiva, Atenas deja de tener el monopolio en lo referente a la composición y representación de las tragedias y comienza a compartir esas tareas con los nuevos destinos que se incorporan al mundo heleno a través de las expediciones de Alejandro Magno. Asimismo, la extranjería de Aristóteles, el hecho de no ser un ciudadano ateniense lo habría ubicado en una posición de privilegio para evaluar esos cambios y para poner en marcha el proceso de despolitización que la tragedia demandaba. Al eliminar las particularidades locales, históricas e ideológicas, Aristóteles daría lugar a una lectura de la tragedia que enfatiza un sentido “trans-histórico y apolítico”,⁷⁹ en tanto la convierte en una producción artística “accesible a “todos los hombres”, precisamente porque alienta a sus lectores a evaluar la tragedia en completa disociación de conceptos cívicos” (Hall, E. 2003, p. 305).

En este mismo sentido, se cuestiona la posibilidad de que Aristóteles le asigne a la tragedia alguna función de índole política, al presuponer la existencia de una audiencia particular para el espectáculo dramático. El silencio del estagirita respecto de las características de dicha audiencia y a las consecuencias de la *kátharsis*, anularía toda interpretación en este sentido. Con relación a la audiencia, E. Hall pone en tela de juicio que al afirmar, en 48 b 12-14, que el aprendizaje mimético le resulta placentero no sólo a los filósofos sino igualmente “a los demás [hombres]”

⁷⁹ P. J. Rhodes adhiere sin cuestionamientos a esta lectura de E. Hall, en la medida en que le permite sostener su propia argumentación. Así, afirma, si en el más antiguo estudio del drama como lo es la *Poética* aristotélica, no hay una referencia a la *pólis* democrática ateniense, no se entiende por qué habría que suponerla. Según P. Rhodes, “el drama ático es el reflejo de una *pólis* en general antes que de una *pólis* democrática particular”. Cf. 2003, pp. 104-105 y 119.

(*toîs állois homoíois*), Aristóteles ofrezca una referencia concreta a los espectadores del teatro ático (cf. 2003, p. 295). Por su parte, N. Loraux pone en cuestión que la tragedia sea capaz de educar a los espectadores, en la medida en que la *kátharsis* no promueve una “colectividad cívica” sino que aísla al espectador en su propia individualidad, como miembro de una colectividad que en modo alguno sería política, como la del género humano. En cierta forma, “el graderío del teatro aislaba en lugar de unir, *tò théatron* no designaba una colectividad” (Cf. 1999, p. 121).

En términos generales, no considero que la crítica a un autor por sus silencios constituya una buena estrategia interpretativa o una vía que permita justipreciar los aportes de su propuesta. Es en esos silencios, en ese carácter inconcluso, en los vacíos de una obra, en donde se inscribe la verdadera tarea filosófica de interpretación, el intersticio fecundo desde el cual “el intérprete prolonga la obra en una dirección posible, sin que pueda garantizar que ésta sea la única dirección que la obra anunciaba o requería” (Aubenque, P., 1994, p. 30). La existencia de esos silencios, de lo que se elige callar, se convierte en la ocasión para avanzar en el pensamiento y ensayar respuestas plausibles a los cuestionamientos que se abren tras la palabra de un autor. Son, en definitiva, el pretexto justo para seguir dialogando y pensando.

En este contexto particular, y atendiendo a las críticas realizadas, me interesa señalar que otros son los rumbos a los que pueden conducir dichos silencios, no sólo porque otros intereses animen este trabajo, sino también porque los supuestos silencios de Aristóteles no son totales. Una de las primeras cuestiones que no deben perderse de vista, es que la *Poética* pretende ser un escrito en el que se reflexione sobre “la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una y de cómo es preciso construir las fábulas (*mýthous*) si se quiere que la composición poética resulte bien” (47 a 8-10). Aristóteles es lo suficientemente claro sobre los objetivos que persigue y traza límites precisos a su investigación. Por ello puede explicarse, al menos en parte, la poca o nula atención que recibe la función formativa que la *mímesis* trágica desempeñaba en el marco de la *pólis*. Como intenté mostrar en la primera parte de esta investigación, Aristóteles posee un conocimiento muy preciso de los cambios históricos y de las condiciones fácticas concretas bajo las cuales se desarrollaban las representaciones trágicas en el marco de las fiestas dionisiacas. Si en este contexto no señala la vinculación entre la tragedia y dichas fiestas es, precisamente, porque su preocupación se centra en resaltar los aspectos técnicos que permitan la elaboración de buenas tragedias; es decir, su objetivo no es desarrollar una “sociología” de la tragedia, sino caracterizar una *tekhné* y ampliar el conocimiento de las ciencias poiéticas. En palabras de J. Barnes, “su objetivo no es decirnos cómo juzgar una obra de arte, sino cómo producir una” (1999 a, p. 139).

Con respecto a la relación hombre-divinidad que atraviesa a la tragedia, si bien es de suma relevancia para el contenido de la trama, no lo es para su estructura y de ahí que no ocupe un lugar preponderante en las consideraciones del estagirita.

Sin embargo, la introducción de lo maravilloso/sorprendente (*thaumastón*), de lo irracional (*álogos*) y de la fortuna (*tykhê*) como elementos de la trama trágica, refuta la crítica a una ausencia total de referencias a “la rigurosidad de la determinación del destino”. Evidentemente, Aristóteles no es ajeno al proceso general de secularización y racionalización por el que atraviesa la *pólis*, producto de la crisis.⁸⁰ El mismo advierte en la *Ética* que ha llegado el momento de explorar lo divino que hay en el hombre, su racionalidad, y dejar de lado el consejo de aquellos que dicen que

“siendo hombres debemos pensar sólo humanamente (*anthrópina phroneîn ánthropon*)” y “siendo mortales, ocuparnos sólo de las cosas mortales (*thnetà tôn thnetón*)”⁸¹, sino que debemos, en la medida de lo posible, inmortalizarnos (*athanatízain*) y hacer todo el esfuerzo de vivir de acuerdo con lo más excelente que hay en nosotros (*katà tò krátiston tôn en autô*)” (*EN. X 7, 1177b 31-34*).

Sin embargo, Aristóteles es consciente de las propias limitaciones del hombre y reconoce que una existencia completamente racional sólo es posible en momentos fugaces de la vida (Cf. *EN. X 7, 1177 b 26-28* y *Met. XII 7, 1072 b 14*). En tal sentido, afirma E. R. Dodds, “él y sus discípulos aprecian quizá mejor que cualesquiera otros griegos, la necesidad de estudiar los *factores irracionales* de la conducta, si hemos de llegar a una comprensión realista de la naturaleza humana” (1989, p. 223, énfasis mío).⁸² La introducción de lo *thaumastón*, lo *álogos* y la *tykhê* da cuenta de las influencias a las que está sometida la vida humana y por ello, el personaje principal de la tragedia no puede ser un hombre excelente porque, como intenté mostrar previamente, su propia caracterización parece eximirlo de estas influencias. Un hombre intermedio, en cambio, da cuenta de una doble ciudadanía pues, por un lado, es capaz de reflexión y medida a través del *lógos* y, por otro, se

⁸⁰ Sobre estos cambios y cómo influyeron en el pensamiento de Aristóteles, W. Jaeger señala que la importancia que reviste el conocimiento de Dios para la acción humana es algo que Aristóteles fue dejando de lado paulatinamente y, mientras en *Ética Eudemia* se pone de manifiesto “el gran valor que le concede a la profecía, a la fortuna y lo instintivo, en la medida que procede, no de la naturaleza, sino de la inspiración divina” para el momento en que escribe su *Ética Nicomáquea* dicha importancia habría pasado “muy a segundo término”. Cf. 1947, p. 277.

⁸¹ Aristóteles repite expresiones similares en *Ret. II 21, 11392 b 26*, refiriéndose al comediógrafo Epicarmo, y en *Met. I 2, 982 b 28-32*, donde discute tácitamente con el poeta lírico Simónides.

⁸² Esta opinión también es compartida por C. Rowe, quien sostiene que “el análisis del propio Aristóteles es todavía considerablemente superior al de Sócrates, especialmente en la medida en que admite la existencia de la *irracionalidad* como factor del comportamiento humano” (p. 1979, p. 199, énfasis del autor).

encuentra atravesado por poderes ajenos, entre ellos el divino, que debe aprender a mantener en equilibrio para evitar un destino trágico.

En *Poética* 54 b 2-7, Aristóteles se refiere a los dioses y a lo irracional con relación al desenlace de la tragedia. En ese contexto afirma que “a la máquina (*mekhanê*) se debe recurrir para lo que sucede fuera del drama (*tà éxo tou drámatos*), o para lo que sucedió antes (*prò*) de él (...), o para lo que sucederá después (*hýsteron*)(...), pues atribuimos a los dioses el verlo todo (*hápanta apodídomen toîs theoîs horân*). Pero no haya nada irracional (*álogon*) en los hechos o si lo hay, esté fuera (*éxo*) de la tragedia”. A partir de esta observación, y otras similares,⁸³ se justifica la exclusión de lo irracional y lo divino de la tragedia. Ahora bien, la cuestión que surge de la lectura de este pasaje es si necesariamente sugiere, como pretende S. Halliwell (1998, p. 233), que el costo filosófico que Aristóteles tuvo que pagar por la rehabilitación de los poetas trágicos es el de la secularización o si, por el contrario, cabe la posibilidad de que la exclusión de lo irracional, de lo divino y de fuerzas superiores, como la fortuna y el azar, pueda ser entendida como un cuestionamiento a aquellas tragedias en las que estos elementos se presentan de manera inadecuada, sin conexión con el resto de las acciones que componen la trama.

Me inclino por esta segunda opción y por la lectura propuesta por D. H. Roberts, quien refuta la idea de que Aristóteles secularice la tragedia al despojarla de la relación entre hombre y dioses pues, aunque no le otorgue un lugar central en sus consideraciones sobre la tragedia, en ningún momento su investigación “exige un rechazo de su papel” (1992, p. 141). En este sentido, enfatiza la importancia que el discurso acerca de los dioses tiene para la tragedia, en particular, y para la cultura griega, en general. Es el lenguaje de lo divino, de lo irracional y de la fortuna el que expresa comúnmente la experiencia y la acción humana. Sin embargo, asumir la perspectiva de la agencia humana no implica anular otros tipos de agencia, de modo que “Aristóteles puede permitir que la tragedia continúe hablando ese lenguaje mientras él analiza la experiencia y la acción en sus propios términos” (*ibíd.*).

El cuestionamiento a la ausencia de una vinculación explícita entre *pólis* y tragedia y la consecuente apoliticidad de la *Poética* parece ir en contra de la interpretación que pretendo sostener en este trabajo, al poner en duda los supuestos que fundamentan la propuesta de trazar implicancias ético-políticas a partir de la concepción aristotélica de *mímesis*. Por ello, creo oportuno detenerme particularmente en esta crítica para señalar que, si bien es cierto que la concepción aristotélica de la tragedia y de la *mímesis* no puede ser ajena a las circunstancias

⁸³ Como la de *Poét.* 60 a 26-29, en la que Aristóteles afirma que “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales (*merôn álogon*), sino que, o no deben en absoluto tener nada irracional (*ékhein álogon*), o, de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula (*éxo tou mytheúmatos*)”.

históricas que atraviesan a la *pólis*, las consecuencias de ello no son la apoliticidad, sino, por el contrario, la puesta en valor de un aprendizaje que no se limita al plano individual sino que también tiene consecuencias en la formación ciudadana, en la medida en que promueve el pleno ejercicio de las capacidades políticas del hombre.

En tal sentido, una primera cuestión a revisar es hasta qué punto hay en la *Poética* una renuncia a variables culturales y políticas y si esta renuncia es posible de alguna manera. A nivel de registros puntuales, parecen contradecir la lectura de E. Hall que subraya un silencio “ideológico”, las numerosas referencias de Aristóteles no sólo a los poetas trágicos clásicos, sino también a aquellos que por su época llevaban a escenas las nuevas tragedias en Atenas, lo que valió que autores como W. Christ y W. Schmid, describan a la *Poética* como “una apología de los poetas nacionales griegos y una propedéutica para su recta comprensión” (Cf. 1920, citado en A. Lesky, 1989, p. 600).⁸⁴ Tampoco parecen abonar la lectura apolítica de la *Poética* las reiteradas comparaciones que formula Aristóteles entre un período anterior en el desarrollo de la tragedia y el momento histórico en el que él escribe. A lo largo de la obra, se registran quince apariciones del adverbio temporal “ahora” (*nûn*) y, en al menos seis de esos registros, el estagirita compara los recursos y las estrategias utilizadas por los poetas de antes y los de ahora, poniendo en evidencia una perspectiva cultural particular.⁸⁵ La referencia a un “nosotros” (*hemeîs*) como

⁸⁴ Una de las premisas del argumento de la apoliticidad de la *Poética* se funda en la pérdida del monopolio ático de las representaciones trágicas. E. Hall apunta un pasaje del *Laques*, 183 a 7- b 2, que permitiría sostener dicho predominio. Allí se afirma que “quien se cree capaz de componer bien una tragedia (*tragodían kalôs poieîn*) no anda en gira fuera (*éxothern*) del Ática para hacer su representación, sino que se viene derecho aquí y naturalmente, la pone en escena ante nosotros”. Sin embargo, el pasaje no parece sugerir que haya un predominio ático, sino que en Atenas hay mejores posibilidades de desarrollo que en otras ciudades; del mismo modo que en la actualidad, un director o un actor que consiguió prestigio en otros circuitos y en otras ciudades logra confianza para irrumpir en Hollywood. Cf. Heath, M., 2009, p. 472.

No hay indicios que permitan sostener que en algún momento Aristóteles supuso el monopolio ático y que, al escribir *Poética*, se lamenta de dicha pérdida y excluya datos puntuales sobre la ciudad. Aunque la tragedia logró su apogeo en Atenas, el propio Aristóteles reconoce que su origen no es necesariamente ateniense, pues también los dorios y algunos de los del Peloponeso (probablemente los de Corinto, Sición y Fliunte) reclaman ser la cuna del género dramático. Cf. *Poét.* 48 a 29- 48 b 2. Asimismo, sus propias investigaciones sobre el teatro le deben haber provisto la información sobre las composiciones que fuera de Atenas realizaron los trágicos clásicos en el siglo V a. C., principalmente en Sicilia y Macedonia. Cf. Winnington-Ingram, R. P., 1990, pp. 313-327; Easterling, P. E., 1990, pp. 327-349 y Knox, M.B.W., 1990, pp. 349-373.

⁸⁵ Entre dichos registros destacan los usos en 48 a 18: “[la comedia] tiende a imitarlos peores, y aquella [la tragedia], mejores que los hombres *reales* (*bouletai tôn nûn*)”; 49 a 12: “[los cantos fálcos que dieron origen a la comedia] todavía *hoy* permanecen vigentes en muchas ciudades (*ha éti kai nûn en pollaîs tôn póleos diaménei nomizóména*)”; 50 b 8: “los antiguos, en efecto, hacían hablar a sus personajes en tono político (*politikôs epoíoun légontas*), y *los de ahora*, en lenguaje retórico (*hoi de nûn retorikôs*)”; 53 a 18: “Al principio, en efecto, los poetas versificaban cualquier fábula; pero *ahora* las mejores tragedias se componen en torno a pocas familias (*nûn de peri olígas oikías hai*

parámetro con el cual comparar la cualidad moral de los actuantes (48 a 4 y 54 b 9) o la familiaridad con determinados vocablos (57 b 6) tampoco va en la dirección que pretende subrayar E. Hall. Por último, la expresa preocupación de Aristóteles por resolver los problemas y dificultades que en su época se planteaban a los poetas (60 b 6-61 b 25) no parece contribuir a la supuesta apoliticidad. El estagirita está atento a los reclamos que realizan sus contemporáneos y escribe la *Poética* teniendo presente las particularidades, que en su propio contexto histórico, desarrolla la práctica poética. Desde una perspectiva opuesta, ha sido precisamente la atención que Aristóteles dispensa a dichas prácticas y a su contexto lo que ha permitido que algunos cuestionen el carácter filosófico de la *Poética*.⁸⁶

En términos teóricos, la supuesta apoliticidad tampoco parece encontrar asidero y aunque no se registren referencias explícitas a la relación *pólis*-tragedia, el cuestionamiento se disuelve si se ubica a la *Poética* en una perspectiva más amplia y se articula con los supuestos teóricos y filosóficos del propio Aristóteles. En tal sentido, no debe perderse de vista que las representaciones trágicas, al igual que cualquier otra práctica cultural o cualquier otra actividad humana, sólo cobran sentido en el marco de una *pólis*. En *Ética Nicomáquea*, I 2, 1094 b 4-7, Aristóteles afirma expresamente que

“puesto que la política se sirve (*khroméne*) de las demás ciencias y prescribe (*nomothetouises*), además, qué se debe hacer y qué se debe evitar, el fin (*tò télos*) de ella incluirá el fin de las demás ciencias, de modo que constituirá el bien del hombre (*tanthrópinon agathón*)”.

La definición de la política como una ciencia arquitectónica, bajo la cual se deben enrolar las diferentes ciencias y actividades humanas, no sólo señala un ordenamiento teórico en la filosofía de Aristóteles, sino que también deja en claro cuál es el horizonte en el que se inscriben dichos conocimientos y dichas prácticas, esto es, la comunidad política. En este sentido, aún cuando Aristóteles no refiera

kallistai tragodíai syntíthentaí”); 56 a 5: “hay que poner el mayor empeño en tener todas las cualidades, o, si no, las más importantes y el mayor número posible, sobre todo viendo cómo se critica *ahora* a los poetas (*állos te kai hos nún sykophantoúsin tous poietás*)”; y 62 a 10: “no todo movimiento debe reprobarse (...) sino el de los malos actores, que es lo que se reprochaba a Calípides, y *ahora* a otros (*kai nún állois*), diciendo que imitan (*mimouménon*) a mujeres vulgares”

⁸⁶ J. Barnes critica la estrechez de concepción de tragedia que formula Aristóteles, porque no encaja en las grandes tragedias de W. Shakespeare ni en las de los dramaturgos modernos. A juicio del autor “Aristóteles no trataba de crear una teoría de la tragedia que fuese válida para todos los tiempos. Estaba diciéndoles a sus contemporáneos, que operaban dentro de las convenciones de la escena griega, cómo escribir una obra. (Su consejo está basado en una montaña de investigación empírica sobre la historia del teatro griego)”. Cf. 1999 a, p. 140. En el mismo sentido, se expresa en 1999 b, pp. 284-285.

particularmente a la Atenas de su tiempo, es claro que presupone ese contexto histórico y social, pues desde su perspectiva, nada ni nadie puede ser *apolítico*.⁸⁷ Sin embargo, es preciso reconocer que hay una oscilación por parte de Aristóteles al considerar la tragedia, pues como señala M. Heath, si bien es cierto que “el contexto social debe proporcionar un horizonte implícito para la discusión aristotélica sobre la tragedia, aun cuando la *pólis* no esté explícitamente tematizada”, también lo es el hecho de que la poesía, al definirse como una práctica que agrada a todos los hombres, “no implica ningún contexto social *particular* (...) y legítimamente abstrae esa particularidad” (Cf. 2009, p. 470, énfasis del autor).

Considero que hay una razón más fuerte aún para desbaratar el argumento de la apoliticidad y que se vincula a la tríada *mímesis-práxis-lógos* que se formula al interior de la *Poética* y que permite trazar una fuerte conexión con la *Política* de Aristóteles. En *Poética*, el *lógos* aparece en la definición misma de la tragedia, bajo dos ropajes diferentes, el del pensamiento (*diánoia*) y el de la expresión lingüística o elocución (*léxis*).⁸⁸ El pensamiento es definido, en este contexto, como uno de los objetos sobre los que, indirectamente, versará la *mímesis* trágica. La cualidad de las acciones se determina indefectiblemente por el carácter y el pensamiento de los actuantes y, en tal sentido, la *diánoia* se define como una inteligencia de naturaleza discursiva, como “un saber decir (*tò légein dýnasthai*) lo implicado en la acción (*tà enónta*) y lo que hace al caso (*tà harmóttonta*)” (50 b 4-7);⁸⁹ una habilidad que se evidencia en aquellos “que demuestran (*apodeiknúousi*) que algo es o no es, o en general manifiestan algo (*ti apophainontai*)” (50 b 12-13). La tragedia aparece, desde

⁸⁷ Aristóteles es explícito al respecto y en *Pol.* I 2, 1253 a 3-4, afirma que el hombre fuera de la *pólis* (*ho ápolis*) es “o un mal hombre (*phaúlos*) o más que hombre (*kreítton è ánthropos*)”. En un sentido similar, P. Donini subraya la filiación política de la *Poética* al afirmar que “dado que la poesía es una forma de *mímesis* y que el objeto de la *mímesis* es una acción, y que la acción es analizada en la *Poética* con la ayuda de los mismos conceptos que en sus *Éticas* (felicidad, *télos*, placer, pasiones, caracteres, *proairesis*), el punto de vista a partir del cual Aristóteles se dispone a examinar la poesía debe ser el mismo que aquel de sus *Éticas*, y el tema de este tratado remite, finalmente, a la filosofía práctica, a la ética y la política”. El autor advierte que si en *Poética* Aristóteles no se preocupa por aclarar los lazos de parentesco entre estos dos dominios de su filosofía es porque “ese lazo es evidente y debe aparecer como tal a los ojos de sus lectores”. Cf. 2003, p. 437.

⁸⁸ D. W. Lucas señala que *diánoia* está íntimamente relacionada con la *léxis*, esto es, con el *lógos* en el cual se expresa. Cf. 1968, p. 195.

⁸⁹ G. Else señala *tà enónta* y *tà harmóttonta* son conceptos que suelen aparecer en los oradores en el sentido de “lo que debe ser dicho”. De ahí la importancia que estos conceptos adquieren para la *Retórica* de Aristóteles, quien define al arte de la persuasión como “la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para persuadir” (I 2, 1355 b 25). *Tà harmóttonta* designa aquello que conviene de acuerdo a las circunstancias; es decir, lo que dichas circunstancias son y lo que, a partir de ellas, se considera como apropiado. Poder determinar esta conformidad entre lo dicho y las circunstancias requiere conocer tanto el carácter de quien habla como de quien escucha, es decir, de los espectadores. Cf. Else, G., 1957, pp. 267-268 y Taminioux, J. 1995, p. 47.

esta perspectiva, como un arte apofántico, que “hace aparecer” al pensamiento como una habilidad del hombre que le permite “demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo, compasión, temor, ira y otras semejantes, y además, amplificar o disminuir [la importancia de algo]” (56 a 36-56 b 2).⁹⁰ Aristóteles da cuenta, a través de su definición de pensamiento, de las posibles implicancias políticas de la tragedia, en la medida en que supone reconocer, por un lado, lo determinante que resulta cada palabra en el diálogo entre los personajes y, por otro, la importancia de que esas palabras sean proferidas en el momento oportuno, en el *kairós* trágico. Este conocimiento de la tragedia es lo que eleva su carácter y permite, según J. Taminioux, que en ella se ponga en juego un discernimiento similar al que aplica el político, que debe ser retórico y tener en cuenta las circunstancias particulares si el objetivo es lograr la persuasión (Cf. Taminioux, J., 1995, p. 47).⁹¹

Por su parte, la elocución (*léxis*)⁹² aparece como el medio a través del cual se lleva a cabo la *mímesis* trágica. El estagirita enfatiza el valor comunicacional y activo del *lógos*, pues es lo que posibilita la expresión de la acción que es objeto de la *mímesis*. Al respecto afirma que: “puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente (*ex anágkes*) será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo, y, después la melopeya y la elocución (*léxis*), pues con estos medios hacen la imitación (*en toutois gàr poiountai tèn mímesin*)” (49 b 31-34). La *léxis* aparece como el elemento configurante de la obra trágica, subordinado a la trama pero que comparte con ella cierta semejanza pues supone, de igual modo, un proceso activo de composición por parte del poeta sólo que, en esta ocasión, se trata de “la

⁹⁰ Aristóteles aclara su concepción de *diánoia* al afirmar que es “todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso” (*hupò tou lógou deî paraskeuasthênai*, 56 a 36-37). La importancia del discurso para la expresión del pensamiento es lo que fundamenta el reenvío a la *Retórica* (56 a 34-35). Para un análisis pormenorizado de las relaciones que pueden trazarse con *Retórica* y *Ética Nicomáquea*, a partir del carácter y el pensamiento como elementos constitutivos de la tragedia, véase Whitlock Blundell, M., 1992, pp. 155-175.

⁹¹ De igual modo, G. Else señala que “el personaje es un orador público, él está en la misma posición *vis-à-vis* a otro personaje o personajes, como el orador en una Asamblea”. Cf. 1957, p. 565.

⁹² No existe un acuerdo sobre la traducción del término griego “*léxis*”. Cf. Liddell-Scott-Jones, 1940, *ad locum* y Chantraine, P., 1977, p. 625.

Las distintas traducciones de la *Poética* optan por “lenguaje” (Schlensinger, E., 1977, p. 54; Alsina Clota, J., 1977, p. 239, Cappelletti, A., 1998, p. 8) “expresión lingüística” (Sinnott, E., 2004, p.52), “estilo” (Lucas, D. W., 1968, p. 109, Halliwell, S., 1987, p. 38), “dicción” (Else, G., 1957, p. 274, García Bacca, J. D., 1946, p. 9) y “elocución” (Hardy, J., 1952, p. 37, García Yebra, V., 1974, p. 146, Lopez Eire, A., 2002, p. 49). En su comentario a *Poét.* 50 b 13, D.W. Lucas advierte que si bien *léxis* puede traducirse por “estilo”, debe advertirse que “cubre todo el proceso de combinar palabras en una secuencia inteligible”. Cf. 1968, p. 109.

Sobre las dificultades de la traducción, véase Ricœur, P., 1977, p. 22 y Chichi, G., Suñol, V., 2008, n.43, p. 93.

composición misma de los versos” (*tôn métron sýnthesin*, 49 b 34-35) y de “la expresión mediante las palabras” (*tèn dià tês onomasías hermeneían*, 50 b 13-15). La importancia que tiene la *léxis* para el trabajo del poeta vuelve a ponerse de manifiesto en el momento en el que Aristóteles distingue las posibilidades que se le presentan al artista mimético. En tal sentido, es gracias a la expresión lingüística que las acciones representadas en la obra adquieren un cariz particular, y que el poeta logra presentarlas “como eran o son (*hoîa ên è éstin*), como se dice o parecen que son (*hoîa phasin kai dokeî*) o como deben ser (*hoîa êinai deî*)” (60 b 10-11). Aristóteles enfatiza, por un lado, la labor del artista, la *poíesis* que lleva a cabo al presentar en su obra su propia versión de la vida y del mundo, pero también, pone de manifiesto la potencia del lenguaje, su capacidad de hacer que esa vida y ese mundo sean lo que son gracias a “una elocución que incluye la palabra extraña (*glôttaî*), la metáfora y muchas alteraciones (*pollá páthe*) del lenguaje” (60 b 12). Mientras que, en otro contexto, estas alteraciones podrían ser objeto de crítica y censura, Aristóteles admite que “éstas, en efecto, se las permitimos (*didomen*) a los poetas” (60 b 13).⁹³ La palabra no cumple una mera función ornamental o instrumental, pues no se concibe como un simple vehículo a través del cual se presentan experiencias extralingüísticas del orden de “lo real”. La expresión lingüística aparece aquí como lo que le da forma y determina al *mîmema*, pues la relación entre la actividad mimética y la realidad “se da por acción y efecto de la *léxis*” (Barbero, S., 2004, p. 128).

En su doble valencia de pensamiento y elocución, el *lógos* se convierte en *Poética* no sólo en la expresión del orden interno y de la coherencia que Aristóteles exige en una buena trama, sino también en la condición de posibilidad misma de la tragedia. En este sentido, cuando en 56 b 7-8, Aristóteles se pregunta cuál sería el *érgon*, la función propia del personaje que habla (*toû légontos*) si las cosas simplemente se manifestasen atractivas (*phainoito hedéa*) en sí mismas sin necesidad del discurso (*mè dià tòn lógon*), hace explícito el papel que el *lógos* viene a desempeñar en la tragedia: sólo a través de él es posible que aparezcan el pensamiento y la acción.⁹⁴ P. Aubenque señala, con referencia a este pasaje, que

⁹³ Luego de esta afirmación, Aristóteles refuta la posición de Platón al admitir que “no es lo mismo la corrección (*orthótes*) de la política que la poética, ni la de otro arte, que la de la poética” (60 b 13-15). La importancia de este pasaje reside, según F. Will, en el surgimiento de nuevas posibilidades para el pensamiento estético, posibilidades que permiten repensar los vínculos entre la obra de arte y sus referentes externos, pues frente al cuestionamiento por la corrección del arte, debe responderse que es la elección del artista y que puede que éste “no sólo no sea un “intérprete” de la realidad, sino que ni siquiera quiera tomar a la realidad, en un sentido amplio y “externo” como su punto de inicio”. Cf. 1960, pp. 155-156.

⁹⁴ El verbo *phaino* significa “mostrar”, “aparecer”, “sacar a la luz”, “manifestar”, “revelar” y “presentar”, entre otros. Cf. Liddell-Scott-Jones, 1940, *ad locum* y Chantraine, P., 1977, pp. 1170-1172. Hay discrepancias sobre el objeto de ese “aparecer”. Mientras que V. García Yebra adopta la traducción árabe que reemplaza “he déoi” por “hedéa”, J. Hardy introduce como objeto

frente a la imposibilidad de acceder a las cosas mismas, el hombre posee una capacidad, la del *lógos*, que le permite establecer una relación significativa con el mundo y con los otros hombres (1974, p. 113). Es la importancia del *lógos*, su capacidad para hacer ver y para significar los pensamientos y las acciones de los hombres, a través de la expresión lingüística, lo que permite el tránsito de la *Poética* a la *Política*.

En dicho contexto, Aristóteles definió al hombre como un animal político por naturaleza (*ho ánthropos phýsei politikòn zôon*)” (*Pol.* I 2, 1253 a 2-3). La inclinación natural del hombre a la politicidad se justifica, entre otras causas, por la presencia, también natural, del lenguaje (*lógos*). Para el estagirita, los hombres no sólo son capaces de asociarse para vivir y satisfacer sus necesidades (*zên*), sino que también son capaces de utilizar la palabra para comunicar a otros sus pensamientos y sus concepciones éticas, en vistas al vivir bien (*eû zên*). En este punto, Aristóteles aclara la diferencia que existe entre el hombre y los animales:

“La razón por la cual el hombre es, más que la abeja o cualquier animal gregario, un animal social <político>⁹⁵ (*politikòn ho ánthropos zôon*) es evidente: la naturaleza, como solemos decir no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra (*lógon de mónon ánthropos ékhei tôn zóon*). La voz (*phonè*) es signo del dolor y del placer, y por eso la tienen también los demás animales (...); pero la palabra (*ho lógos*) es para manifestar lo conveniente (*tò symphéron*) y lo dañoso (*tò blabérón*), lo justo (*tò díkaion*) y lo injusto (*tò ádikaion*), y es exclusivo del hombre,⁹⁶ frente a los demás animales, el tener, él sólo, el sentido del bien (*agathou*) y del

a “he diánoia”. Éste último propone traducir: “En efecto, cuál sería la obra propia del personaje que habla si su pensamiento fuese manifiesto (*ei phanoito he diánoia*) y no resultara de su lenguaje”. Siguiendo esta interpretación, en “La Mitología Blanca”, J. Derrida analiza el pasaje citado y señala que la diferencia entre la *diánoia* y la *léxis* reside en que la primera no es manifestada por sí misma. Ahora bien, “esta manifestación, el acto de habla, constituye la esencia de la operación misma de la tragedia (...). Esta diferencia [entre *diánoia* y *léxis*] no concierne solamente a que el personaje debe poder decir otra cosa diferente de lo que piensa. *No existe y no actúa sino a condición de hablar*” Cf. 2008, p. 272, énfasis mío.

⁹⁵ H. Arendt se ocupa, en el capítulo II de *La Condición Humana*, de señalar los inconvenientes que se derivaron de la traducción latina de Tomás de Aquino del *zôon politikón* aristotélico en un *animal socialis* (*Summa Theologica*, I, q. 96, a.4). A juicio de la autora, esta sustitución de lo político por lo social “revela hasta qué punto se había perdido el original concepto griego sobre la política” Cf. 2005, p. 37-41.

⁹⁶ Aristóteles confirma la exclusividad del *lógos* en el hombre en *Reproducción de los animales*, 786 b 19-21, en donde afirma que dado que la naturaleza les ha dado esa facultad “[los hombres] son los únicos animales que se sirven de la palabra” (*dià tò lógo khrēsthai mónous tôn zóon*) y que “la voz es la materia de la palabra” (*toû lógou hýlen eînai tèn phonén*).

mal (*kakou*), de lo justo y de lo injusto, etc. Y la comunidad de estas cosas es lo que constituye la casa y la ciudad (*he de touton koinonía poiēi oikían kai pólin*)” (*Pol.* 1253 a 7-18).⁹⁷

La centralidad que adquiere la posesión del *lógos*, el hecho de que el hombre sea un *zôon lógon ékhon*, es determinante para la concepción de vida buena que tienen los integrantes de la *pólis*. El dolor (*lýperos*) y el placer (*hedýs*) son sensaciones comunes a hombres y animales. La voz (*phónē*) es la forma de expresar la búsqueda de ese placer y el rechazo al dolor. Sin embargo, en el hombre esa propensión a lo placentero y el repudio a lo doloroso será la ocasión para la puesta en práctica de la moralidad, pues “la virtud [ética] se refiere a placeres y dolores (*estín he aretē peri hedonàs kai lýpas*)” (*EN.* II 3, 1105 a 13-14).⁹⁸ El *lógos* marca la discontinuidad respecto de los animales y, en su doble sentido de lenguaje y razón, es lo que posibilita la cualidad moral del hombre. El problema radica en que entre los integrantes de la *pólis* no hay un acuerdo absoluto respecto de qué se denomina justo o injusto, conveniente o dañoso ni, mucho menos, sobre qué significa vivir bien o ser felices.⁹⁹ La plurivocidad se convierte en un obstáculo para la comunicación, y el diálogo aparece como la solución política que permite, por un lado, restringir la pluralidad de significaciones y, por otro, dejar al descubierto cuáles son las intenciones y los sentidos que se ponen en juego toda vez que alguien juzga una acción en términos morales.¹⁰⁰

⁹⁷ En *EN.* IX 9, 1170 b 10-14, Aristóteles reitera la importancia de esta comunidad para la convivencia humana, que se define por “la comunicación de palabras y pensamientos” (*koinoneîn lógon kai dianoías*) y no por vivir en un mismo espacio físico, “como en el caso del ganado, por pacer en el mismo lugar”.

⁹⁸ En *Ret.* I 2, 1369 b 33-35, Aristóteles define al placer (*hedonèn*) como “cierto movimiento del alma (*kinesín tina tēs psychês*) y un retorno en bloque y sensible a su naturaleza básica (*katástasin athpróan kai aisthetèn ais tèn hypárkhousan*), y el pesar (*lýpen*) es lo contrario”. En dicho contexto, reconoce como placenteras “las distracciones, la ausencia de trabajos y cuidados, los juegos, los recreos y el sueño”. La representación trágica puede ser incluida en este marco, pues como se advierte en *Poét.* 48 b 18, las artes miméticas producen placer como imitación (*hē mímema poiēsei tèn hedonèn*). Desde esta perspectiva, la representación trágica será una preocupación del político del mismo modo que lo son las restantes prácticas placenteras. Cf. *Pol.* VII 15, 1334 a-b y también unas líneas antes del pasaje citado, en donde se afirma que “todo el estudio de la virtud y de la política está en relación con el placer y con el dolor, puesto que el que se sirve bien de ellos, será bueno, y el que se sirve mal, malo” (*EN.* II 3, 1105 a 10-13).

⁹⁹ En *EN.* I 4, 1095 a 17-22, Aristóteles advierte que “sobre su nombre (*onómati*) casi todo el mundo está de acuerdo (...). Pero sobre lo que es la felicidad (*peri de tēs eudaimonías, ti estin*), discuten y no lo explican del mismo modo el vulgo y los sabios”.

¹⁰⁰ En *Poét.* 54 a 16-19, Aristóteles afirma que una de las cosas a las que debe aspirar el poeta es a que los caracteres de los personajes sean buenos (*khrestà*). Ello implica que las palabras y las acciones manifiesten una buena decisión (*proaíresis*), pues “[el carácter] será bueno, si [la decisión] es buena”. Ahora bien, la cuestión es poder determinar qué significa esa bondad y cuáles son los

La comunicación y la discusión sobre el significado de lo justo y lo injusto, el bien y el mal, etc. ponen en juego los fundamentos mismos de la *pólis* pues, como el propio estagirita advierte, es la comunidad de esas cosas lo que constituye la ciudad. Sin embargo, poner en común lo que se cree justo o injusto, bueno o malo, no supone una homogeneidad en el pensamiento ni una igualdad de opinión, sino el desarrollo de una especie de amistad política (*politikè philía*) que favorece la convivencia: la concordia y la unanimidad (*homónoia*) en el ámbito práctico, que se alcanza cuando los ciudadanos “piensan lo mismo sobre lo que les conviene, eligen las mismas cosas y realizan lo que es de común interés” (EN. IX 6, 1167 a 26-28). El *lógos* emerge como la capacidad humana que hace posible la convivencia (*suzên*), por la comunicación de palabras y pensamientos y la *pólis* queda definida, desde esta perspectiva, como una comunidad ética, en la medida en que el hombre es un animal político que no se limita a la mera transmisión de significantes sensitivos, sino que dirime con otros sus propias concepciones éticas. En ese intercambio, afirma R. Balot, se pone en juego la inteligencia práctica y la concepción de vida buena: “[esas conversaciones] ayudan a mejorar a la *pólis* y nuestras vidas, de manera muy práctica. (...) nos ayudan a ser más conscientes en nuestra búsqueda de la prosperidad humana” (2006, p. 240).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, y frente a la pregunta por el aporte que la *mímesis* podría realizar a la comunidad de palabras y pensamientos que supone la vida en una *pólis*, creo que varias respuestas son posibles. A nivel individual, la *mímesis* aparece como una habilidad connatural en el hombre y en cuya práctica éste descubre una fuente de placer no sólo emotivo sino también intelectual. Si se admite que los placeres perfeccionan todas las actividades, tanto las que conciernen a los sentidos como al intelecto, y al hacerlo, las vuelven “más precisas (*exakriboî*), duraderas (*khroniotéras*) y mejores (*beltíous*)” (EN. X 5, 1175 b 13-15), debe aceptarse que el placer generado por la *mímesis* opera en dos niveles y provoca un perfeccionamiento de la percepción sensorial y, más importante aún, un perfeccionamiento de la actividad más propia del hombre, esto es, su pensamiento. A nivel de operación, la *mímesis* se define como actividad, como una *poíesis* configurante tanto de los objetos como de los medios a través de los cuales se lleva a cabo la tragedia. En el *mûthos* de la tragedia, la *mímesis* se une a la *práxis* y, al hacerlo, permite que en la escena aparezca lo más propio del hombre, su *lógos*. Las acciones

parámetros desde los cuales podría evaluarse. En *Tópicos*, 108 a 18-26, Aristóteles advierte sobre la utilidad que reporta el examen de las múltiples significaciones de un término, pues “es útil para la claridad (en efecto uno sabrá mejor qué propone otro, una vez que se ha puesto en claro de cuántas maneras se dice) y, también, para que los razonamientos se formen de acuerdo con el objeto y no en relación con el nombre: pues, de no ser evidente de cuántas maneras se dice, cabe que el que responde y el que pregunta no dirijan su pensamiento hacia la misma cosa, en cambio, una vez puesto en claro de cuántas maneras se dice algo y con referencia a qué se propone, sería digno de risa el que pregunta si no construyera el argumento con relación a esto”.

de los actuantes suponen la toma de decisiones en las que se articulan caracteres y pensamientos, el *éthos* y *diánoia* que podrían predicarse de determinado tipo de hombres, de lo que harían y dirían frente a situaciones particulares. Aquí aparece el valor del *lógos* como *léxis*, como expresión lingüística, pues sólo a través de la palabra el personaje puede aparecer en la escena y manifestar lo que es, mostrar allí sus acciones, decisiones, caracteres y pensamientos a través de la palabra.

¿En qué sentido esto es político o podría tener implicancias ético-políticas para los habitantes de una *pólis* atravesada por la crisis y desconfiados del poder del *lógos*? Puede resultar reiterativo, pero no debe olvidarse que para Aristóteles no existe la vida del hombre por fuera del marco de esa *pólis*. Frente al quiebre de la vida griega como consecuencia de las Guerras Médicas y del Peloponeso, del afán comercial de algunos grupos y del individualismo intelectual creciente, Aristóteles intentará echar mano de aquellas actividades que permitan conservar la comunidad política pues, desde su perspectiva, es la única forma de vida en que las virtudes del hombre puedan ser desarrolladas y éste alcance su felicidad. En este contexto, se ubica la tragedia. Un espectáculo de la ciudad y para la ciudad, una forma particular de cuestionar la *pólis* pero, al mismo tiempo, de generar comunidad entre los espectadores a través de una *mímesis*, al compartir un tiempo y un lugar expresamente destinados al arte dramático.

La *mímesis* que lleva a cabo la tragedia interpela a los espectadores y, al hacerlo, los expone a situaciones análogas a las que enfrentan fuera de los límites del teatro. La *mímesis* de una vida que presenta la obra, las acciones, caracteres y pensamientos de los personajes, los factores que determinan su suerte o desgracia, las decisiones que tomen, las palabras que elijan y los silencios que guarden, todo ello se constituye en un entramado que pone en juego al espectador. Ser parte de esa audiencia teatral no supone asumir ese espacio de manera homogénea o pasiva, como tampoco lo supone ser parte de una comunidad política. En contra de las opiniones de E. Hall y N. Loraux, considero que hay, en el tratamiento que Aristóteles le da a la tragedia, una clara conciencia de las consecuencias ético-políticas que conlleva enfrentar a los miembros de la *pólis* a una representación trágica. Como él mismo advierte, poner ante los ojos es poner en acción aquello que en la teoría aparece como estático, unilateral, cerrado. La *mímesis* trágica, por su propio dinamismo, es la ocasión para que los espectadores se conviertan en jueces de lo que allí sucede, que deliberen y diriman sobre el sentido de la justicia, del bien y del mal, de lo que hace o no virtuosa a una persona.

Durante las fiestas cívicas no sólo hay contemplación, porque el espectador también actúa: observa, selecciona, compara e interpreta; ve eso que la tragedia muestra con situaciones y experiencias que ya ha visto en otros escenarios o en su propia vida y la de sus contemporáneos; reflexiona y deduce, afirma Aristóteles, que “éste es aquel” o que, eventualmente, podría serlo. La confrontación entre la pluralidad de voces que aparecen en escena y la pluralidad de voces que conforman

la audiencia teatral abre el espacio para que el *lógos* emerja, para que el discurso y la reflexión hagan su juego y se conviertan en significantes compartidos. A pesar de la concepción platónica, o gracias a ella, Aristóteles ve en la tragedia la ocasión para el aprendizaje mimético, un aprendizaje que pone a prueba lo más propio del hombre. Y como ese hombre es un ser político por naturaleza, las consecuencias de ese aprendizaje de la *mímesis* tendrá consecuencias en el ámbito de la *pólis* y en la manera en que sus miembros compongan juntas acciones y palabras.

§6.2. *Mímesis* y *boulé*: el aprendizaje poético y la deliberación

Para Aristóteles, una de las tareas del poeta es “proporcionar por la imitación (*dià míméseos*) el placer (*hedonè*) que nace de la compasión y del temor” (53 b 12). Frente a ello, cabe preguntarse en qué sentido puede resultar placentero, para los hombres y mujeres que concurren al teatro, ver al personaje de la tragedia expuesto al infortunio, qué aprendizaje es posible a partir de la contemplación de la *mímesis* de una vida atravesada por el sufrimiento y cómo ese espectáculo, que gira en torno a la fragilidad de la acción, puede interpelar a su audiencia y salir del ámbito del teatro para convertirse en una herramienta para la vida en la *pólis*. La mayoría de las tragedias que se conservan y fueron puestas en escena durante las fiestas dionisiacas, conllevan, implícita o explícitamente, un interrogante que el personaje se hace a sí mismo pero que, al tiempo, arroja al auditorio. La perplejidad frente a una situación, la ignorancia sobre qué curso de acción es preferible, la incertidumbre sobre los resultados de las decisiones, dejan al héroe con una sola pregunta: “¿qué debo hacer?”¹⁰¹

Este interrogante, esta interpelación “de alcance general sobre la condición humana, sobre sus límites y su necesaria destrucción” deja al descubierto la importancia que adquiere la acción (*práxis*) en la tragedia (Cf. Vernant, J.-P. 2002, p. 86). Aristóteles concibe al hombre como el único ser que es principio de sus acciones y, por ello, cuando actúa bien o virtuosamente pone de manifiesto un proceso racional de deliberación que le permite saber, en primer lugar, qué está haciendo, es decir, qué implicancias tendrá su acción, qué variables se deben estipular, qué medios permitirán la prosecución de su fin, etc.; luego, que eso que está haciendo es producto de una elección, pues bien podría elegir hacer otra cosa y,

¹⁰¹ La pregunta es una constante en las tragedias. Sólo refiero, a modo de ejemplo, las *Coéforas*, donde Esquilo pone en boca de Orestes la pregunta y frente al cadáver de Egisto éste interroga a su amigo: “¿Qué hago? ¿debo sentir escrúpulos de matar a mi madre?” (899). Del mismo autor, en *Las Suplicantes*, el rey de Argos confiesa que “estoy lleno de dudas, y el corazón, de miedo, me atenaza de si obrar o no obrar y hacer una elección de mi destino (379-380). En *Filoctetes* de Sófocles, la pregunta parece en reiteradas ocasiones: “¡Ah, ah! A partir de este momento ¿qué debería hacer yo?” (895), “¡Oh Zeus!, ¿Qué voy a hacer?” (908) y “¡Ah! ¿Qué haré?” (969).

finalmente, que eso que eligió hacer, lo eligió convencido de que era la mejor opción (Cf. *EN*. II 4, 1105 a 30-33). La tragedia es la ocasión para que los espectadores contemplen a un personaje actuando, a un *práttonta*, en una situación que lo obliga a elegir y cuando lo hace, comete un error (*hamartía*) que desencadena una serie de infortunios en su vida. Pese a la importancia que adquiere la acción, no debe olvidarse que el espectáculo dramático pone ante los ojos de su audiencia una *mímesis* de dicha acción y la obra como tal resulta del trabajo del artista, no de la acción del personaje. Sin embargo, considero que la cualificación de la *mímesis* como *mímesis práxeos* en el contexto de *Poética*, hace que los límites de esta distinción se tornen difusos y que, aún cuando sea el resultante de una *poíesis*, la *mímesis* pueda desplegar un nuevo sentido derivado de su propia dimensión “*práxica*”. El objetivo del presente apartado es mostrar de qué manera la *práxis* puede distanciarse de la *poíesis* concreta que le da origen y, al hacerlo, convierte al aprendizaje mimético en un ejercicio propedéutico para la deliberación política.

Esta lectura, sin dudas, pone en tensión las múltiples advertencias que Aristóteles formula a lo largo del *corpus* y que tienden a separar la racionalidad que guía la acción de aquella que guía la producción. No obstante, considero que esa tensión resulta provechosa, en la medida en que permite evaluar a la *mímesis* desde una nueva perspectiva. Un primer acercamiento entre *práxis* y *poíesis* lo posibilitan algunas consideraciones de la *Poética*, que parecen extremar el carácter activo del verbo *poîen*, bajo el cual se inscribe la *mímesis* como resultante de un hacer poético. En tal sentido, en *Poética* 48 b 1-2, hay una digresión semántica que invita a considerar a los verbos *poîen* y *práttēin* como sinónimos, pues “para decir “hacer” (*tó poîen*), ellos [los dorios] emplean *drân*, mientras que los atenienses dicen *práttēin*”. A partir de esta aclaración se podría aventurar, como hace M. Davis, que en lugar de denominar “Sobre el arte poético” (*Peri poietikês*) al texto que Aristóteles le dedica a la tragedia, su título sea “Sobre el arte de la acción”, pues “los actores y la actuación tendrían algo que ver con la acción y la poesía podría estar, de alguna manera, en el centro de la vida humana” (Davis, M., 2002, p. xiii). Aunque esto parezca, a primera vista, excesivo, considero que da cuenta de cómo la acción se vuelve un ingrediente imprescindible para la *mímesis* trágica pues, como el mismo estagirita advierte, “sin acción no podría haber tragedia” (*Poét.* 50 a 24-25).

Es posible, a mi juicio, encontrar, tras un rodeo por la *Ética*, otros elementos que permiten acercar *práxis* y *poíesis* al interior de la *mímesis*, que no suponen decisiones tan radicales como la de M. Davis, pero que conectan los cabos que Aristóteles parece dejar sueltos, o al menos, no conectar directamente. En *Ética Nicomáquea* VI, el estagirita se ocupa de las virtudes intelectuales y, en este contexto, incluye al arte (*tekhnê*) dentro de las disposiciones por las cuales el alma alcanza la verdad (*alêtheia*). Rápidamente, Aristóteles aclara que *poíesis* y *práxis* se excluyen mutuamente y que “dado que la producción y la acción son diferentes, necesariamente el arte tiene que referirse a la producción (*poíesis*) y no a la acción

(*práxis*)” (VI 4, 1140 a 17). Como subraya E. Berti, la diferencia entre *práxis* y *poíesis* es dada por Aristóteles “casi siempre por descontada”, pues la distinción entre ambas se centra en los fines que cada una de ellas persigue: la *poíesis* es el resultado de una *tekhné*, de un “saber hacer” que implica el perfeccionamiento de otro y, por ello, el principio de generación está en un agente externo quien, voluntariamente, “da lugar a un objeto diverso de sí, que es el producto”; la *práxis*, en cambio, es la resultante de un “saber práctico” que le permite al agente distinguir lo bueno y lo malo y, en tal sentido, la acción bien hecha es ella misma el fin, pues tiene el principio de generación en el mismo sujeto que busca actuar correctamente y que, al hacerlo, se perfecciona a sí mismo. La *práxis* “no da lugar a algún objeto diverso de sí misma, es decir, termina en sí” (Cf. 2008, p. 157).¹⁰²

Sin embargo, el hecho de que *práxis* y *poíesis* pertenezcan a la misma parte racional del alma, posibilita estrechar el abismo que parece separar a la acción y a la producción y, al mismo tiempo, conjeturar sobre las implicancias que dicha conexión podría tener en el ámbito de la *pólis*. En el contexto de la *Ética*, Aristóteles antes de presentar las características de cada una de las virtudes intelectuales, se ocupa de distinguir las facultades de esa parte del alma, en la que el *lógos* juega un rol central. Distingue, dentro de la *diánoia*, dos partes en consonancia con los tipos de entes que existen; así, la primera parte, a la que denomina *epistemónikòn*, está en estrecha relación con la ciencia, pues permite “percibir (*theoroûmen*) las clases de entes cuyos principios no pueden ser de otra manera”; la otra facultad, es la que permite que el alma sea capaz de “percibir los [entes] contingentes (*tà endekhómēna*)”. En tal sentido, gracias a esta segunda parte del alma, el hombre puede considerar aquellas cosas que están sometidas al cambio y que, por ende, son

¹⁰² En el mismo contexto de *EN*. VI 4, 1140 a 12-13, Aristóteles aclara que “todo arte versa sobre la génesis y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce (*tó poiouñti*) y no en lo producido (*to poiouménō*)”. En *Fís.* 192 b 27-29, asevera que “en los demás entes producidos artificialmente (*tón poioumenon*), ninguno de ellos tiene en sí mismo el principio de producción (*oúden gar autōn échei tēn archēn en eautō tēs poiēseos*) sino que unos lo tienen en otras cosas y es entonces externo (*éxothern*)”. En el caso de la acción, en el hombre radica su principio, en su “elección (*proaíresis*)- como fuente de movimiento (*kínēsis*) y no como finalidad (*hoû hēneka*)-y el [principio] de la elección es el deseo (*órexis*) y la razón (*lógos*) por causa de algo (*ho hēneká tinos*)” (*EN*. VI 2, 1139 a 31-34). En *Met.* VI 1, 1025 b 22-25, Aristóteles vuelve a señalar la distinción entre *práxis* y *poíesis*, a partir del principio de movimiento y del reposo y aclara que toda operación del entendimiento (*diánoia*) es o práctica (*praktikē*), o poiética (*poietikē*), o teorética (*theoretikē*). En este contexto, distingue las cosas factibles (*tōn poiētōn*), como aquellas que “tienen en el que las hace su principio, que es la mente (*noûs*), o algún arte (*tékhnē*) o potencia (*dýnamis*)” de las cosas practicables (*tōn praktōn*), que son aquellas que “lo tienen en el que las practica (*tō práttonti*), y es el propósito (*he proaíresis*); pues lo practicable y lo propuesto son lo mismo”.

Por estas razones, la *práxis* podrá ser evaluada en términos morales, mientras que la *poíesis* se regirá por sus propios principios técnicos, por un *saber hacer* (Cf. *Poét.* 60 b 14-15). Agradezco al Dr. Ricardo Salles sus observaciones sobre este punto.

susceptibles tanto de ser como de no ser. Aristóteles denomina a esta subparte del alma racional “calculadora/razonadora” (*logistikón*), y aclara que es también a la que le compete deliberar, pues “deliberar (*bouleúesthai*) y razonar (*logízeesthai*) son lo mismo, y nadie delibera sobre lo que no puede ser de otra manera. De esta forma, la razonadora es una parte de la racional (*hén ti méros tou lógon ékhontos*)” (EN. VI 1, 1139 a 12-15). Tanto la *práxis* como la *poíesis* quedan bajo la órbita de esta facultad razonadora, pues a ambas le concierne lo contingente, ambas suponen un conocimiento que ha sido aprendido y ambas deben determinar cuál es el mejor momento para hacer uso de dicho conocimiento. Este último rasgo marca la importancia que adquiere, tanto en el ámbito de la acción como en el de la producción, la deliberación (*boulê*), capacidad que aparece como el común denominador, aunque sus objetivos sean divergentes.

Otro aspecto que permitiría estrechar los vínculos entre *práxis* y *poíesis* se desprende de la definición misma que Aristóteles da del arte, al considerarlo un “hábito productivo acompañado de razón verdadera (*héxis metá lógou alethoús poietiké*, EN. VI 4, 1140 a 10)”. Si se divide esta definición y se centra la atención en sus partes componentes, puede afirmarse que hay elementos que resultan similares al ámbito de la acción y al de la producción. En primer lugar, el género coincide, pues de igual modo, el saber hacer un producto y el saber actuar virtuosamente se definen como hábitos (*héxis*), esto es, como modos de ser que demandan práctica y que sólo la experiencia permite perfeccionar, pues, como ya se señaló, sólo es posible volverse trágico, escribiendo tragedias; sólo es posible volverse justo, practicando la justicia. En el mismo sentido, la predicación de una razón verdadera, de un *lógos alethés* para el arte y la prudencia (como la virtud que permite la acción virtuosa y sobre la que volveré en el próximo apartado), parecen acercar una vez más a la *práxis* y a la *poíesis*, al tiempo que permite concebirlas como dos formas de acceso a la verdad, que tendrá, para cada una de ellas, particularidades propias.¹⁰³

Desde esta perspectiva, no pretendo anular las diferencias que existen entre *práxis* y *poíesis* al interior de la filosofía de Aristóteles, pues son evidentes y mucho se ha enfatizado en ellas. Sin embargo, considero que la distinción entre ambas sólo es posible cuando se presentan estas capacidades del hombre, la de actuar y la de producir, desde una perspectiva analítica, como lo hace Aristóteles en el libro VI de su *Ética*, pero que llevada al ámbito de los asuntos humanos cotidianos, dicha distinción no resulta tan clara ni tajante. *Práxis* y *poíesis* son dos modos de la actividad

¹⁰³ En *Metafísica*, II 1 993 a 30-b 4, Aristóteles contempla la posibilidad de que sean varias las vías por las que se accede a la verdad, al afirmar que “la investigación sobre la verdad es, en un sentido, difícil (*khalepè*); pero, en otro, fácil (*radía*). Lo prueba el hecho de que nadie puede alcanzarla dignamente ni yerra por completo, sino que cada uno dice algo acerca de la naturaleza (*all’ hékaston légein ti perì tês phýseos*); individualmente, no es nada, o es poco, lo que contribuye a ella; pero de todos reunidos (*synathroizoménon*) se forma una magnitud apreciable”.

humana y, como tales, no pueden separarse del sujeto del que se predicán.¹⁰⁴ Detrás de toda acción y de toda producción hay un ser humano, que aspira, por diversas vías, a alcanzar su perfección y la de su mundo. Si por la *phrónesis*, el hombre logra perfeccionarse a sí mismo, puede afirmarse que la *phrónesis* es una especie de *poíesis* que produce al hombre, que lo hace ser lo que es. Por su parte, ese hombre que lleva adelante una *práxis* necesita del auxilio de la *poíesis* para perfeccionar su mundo y hacer de él, un espacio en el que perduren sus acciones, perecederas por definición. Para eso existe el arte, pero también la historia, para conservar en una *poíesis* la fragilidad y vulnerabilidad de la *práxis*.

En tal sentido, el abismo inicial entre acción y producción se estrecha considerablemente. Ese puente entre ambas es lo que deja al descubierto la tragedia, una *poíesis* que versa sobre la *práxis*, que tiene por objetivo presentar una *mímesis de una acción* y, al hacerlo, supone una conciliación entre un *saber poético* y un *saber práctico*; para que la obra resulte un exponente del conocimiento técnico del poeta y, al mismo tiempo, de su conocimiento sobre las acciones que los hombres de una determinada clase podrían realizar. Como sugiere C. Thiebaut, la diferencia analítica entre *práxis* y *poíesis* “no puede hacernos olvidar o perder de vista que esas dos formas de acción humana se configuran en modelos ideales de comportamiento que refieren, a su vez, al talante moral de una sociedad y su cultura” (Cf. 1988, p. 113).¹⁰⁵ Así, aun cuando el estagirita afirme expresamente que, en lo relativo al ámbito de lo que puede ser de otra manera, “ni la acción es producción ni la producción es acción” (*oúte gàr hé praxis poíesis oúte he poíesis praxis estin*; EN. VI 4, 1140 a 5-6), ello no clausura, a mi juicio, la posibilidad de postular una articulación

¹⁰⁴ Al parecer ni en la figura del político, ni en la del hombre corriente. El propio Aristóteles parece conectar *práxis* y *poíesis* al sostener, en el marco de la discusión sobre prudencia política (*phrónesis politiké*) que “el decreto [aprobado en Asamblea] (*pséphisma*) es lo práctico en extremo (*tò praktòn hos tò éskhaton*); por eso sólo los empeñados en tales acciones son llamados políticos, pues sólo ellos actúan como obreros manuales (*práttousin hoútoi hoi kheirotékhnaí*)” Cf. EN.VI 8 1141 b 27-29. Paradójicamente, el político, la figura que representa la virtud de la *práxis* por antonomasia, es considerado un artesano y un trabajador manual, es decir, alguien capaz de realizar una *poíesis*.

Otro acercamiento entre *práxis* y *poíesis* se da al momento de considerar la beneficencia. Allí, el estagirita señala que “la obra (*tò pepoiekóti*) del que ha actuado <bien> (*hédiston tò katà tèn enérgeian*) permanece (porque lo noble es lo duradero)”, EN. IX 7, 1168 a 14-17. H. Arendt señala que, pese a los esfuerzos por distinguir *práxis* y *poíesis*, estas referencias permitirían mostrar que Aristóteles “la actuación la ve en términos de fabricación, y su resultado, la relación entre los hombres, en términos de “trabajo” realizado”. Cf. 2005, p. 219.

¹⁰⁵ En el mismo contexto, el autor se pregunta de qué modo alguien que sea torpe o ineficaz en su trabajo podría aparecer a la mirada de los otros como la imagen de un hombre virtuoso o, en qué sentido alguien que se considera virtuoso no es capaz de traducir esa condición en sus actividades y en las tareas que lleva adelante. En tal sentido, “esos rasgos -morales y técnicos- tienden a aparecer juntos cuando se formula la imagen de un ideal o una contra-imagen de algo no deseable”. Cf. 1988, p. 113.

entre ambas en el ámbito de la *mímesis* y rehabilitar así la función propedéutica de la tragedia.

Si con la distinción entre *práxis* y *poíesis*, Aristóteles está limitando una interpretación que conciba a la acción como una especie derivada del género de la producción (que podría, peligrosamente, justificar un retiro del hombre de la *pólis* y de las acciones que la vida en común exige),¹⁰⁶ la centralidad que adquiere la acción para la *mímesis*, le devuelve a la experiencia de lo trágico una función con implicancias ético-políticas. La tragedia pone ante los ojos de su audiencia un espectáculo que conjuga *práxis* y *poíesis* y la evaluación que los espectadores puedan hacer, sobre los aspectos técnicos y poiéticos de la tragedia, se convierte en una vía de acceso a una consideración ético-política que permite pensar y deliberar sobre su objeto central, esto es, sobre la acción humana. Desde esta perspectiva, entiendo que la tragedia aporta, a través de dos vías divergentes pero estrechamente relacionadas, las condiciones de posibilidad para la deliberación. Por un lado, gracias a las emociones particulares que la tragedia promueve en su auditorio y, por otro, a partir de la ejercitación de una de las capacidades del intelecto ligada a la práctica de la virtud.

Respecto de la primera vía, conviene recordar que en su definición de tragedia, Aristóteles afirma que la finalidad de esta producción mimética es generar, a través de la actuación de los personajes, sentimientos de compasión (*éleos*) y temor (*phóbos*) para que se lleve a cabo en los espectadores “la purgación de tales afecciones” (*pathemáton kátharsin*, 49 b 27-28). Más adelante, vuelve a enfatizar que es tarea del artista “proporcionar por la imitación (*dià míméseos*) el placer (*hedoné*) que nace de la compasión y del temor” (53 b 12). Eludiendo el complejo problema de lo que significa la *kátharsis* como proceso derivado del espectáculo dramático,¹⁰⁷ me interesa reparar en las consecuencias que tiene la contemplación de cosas temibles y dignas de compasión. En el marco de *Poética*, Aristóteles no explicita en qué consisten dichas emociones y, en la mayoría de las apariciones de los términos, las consideraciones refieren a la naturaleza de la tragedia, pues es el tipo de *mímesis*

¹⁰⁶ En tal sentido, creo que debe leerse la afirmación de *Política*, en la se afirma que “la vida es acción, no producción” (*ho de bios práxis, ou poíesis estin*; 1254 a 7). Con ello, Aristóteles se opone expresamente a la concepción platónica expuesta en las *Leyes* 817 b 1-6, en donde afirma que “todo nuestro sistema político (*politeía*) consiste en una imitación de la vida más bella y mejor (*mímesis tou kallístou kai arístou bíou*), lo que, por cierto, nosotros sostenemos que es realmente la tragedia más verdadera (*óntos einai tragodían tèn alethestáten*). Poetas, ciertamente, sois vosotros (*húmeis*), pero también nosotros (*hemeis*) somos poetas de las mismas cosas”.

Sobre los problemas que supuso, para la concepción política occidental, la reducción del ámbito de la acción al de la producción, véase P. Lacoue-Labarthe, 2002.

¹⁰⁷ La cuestión del significado de la *kátharsis* ha ocupado la atención de los intérpretes de *Poética* de manera ininterrumpida y ha generado diversas líneas interpretativas. Para un detalle de las mismas, puede verse, entre otros, a Laín Entralgo, P., 1958, pp. 260-287; Halliwell, S., 1998, pp. 350-356; Lear, J., 1992, pp. 315-340; Janko, R., 1992, pp. 341-358.

que logra generar dichas emociones (49 b 27, 52 b 1, 53 b 12), y a la cualidad de los personajes que se pondrán en escena para generar dichas pasiones, de modo que surja temor al contemplar el infortunio de un semejante y compasión, frente al que sufre un inocente (52 b 36-53 a 7). Sin embargo, estas referencias no arrojan luz para entender ni cuál es la importancia de lograr un efecto catártico de estas (y no de otras) emociones en los espectadores, ni en qué radicarían los beneficios o las consecuencias de dicha purgación o clarificación.

En el libro II de *Retórica*, Aristóteles se ocupa de examinar los efectos del discurso y los recursos que puede utilizar un orador para lograr la persuasión de sus oyentes. En este marco, presta especial atención a la influencia de las pasiones, incluidas la compasión y el temor, pues las pasiones “son las causantes de que los hombres se hagan volubles y cambien en lo relativo a sus juicios (*metabállontes diaphérousi pròs tàs kríseis*), en cuanto que de ellas se siguen pesar (*lýpe*) y placer (*hedonè*)” (*Ret.* II 1, 1378 a 19-21). El pasaje muestra la estrecha relación que existe entre las pasiones, el estado emocional y el juicio de una persona, al punto que estar expuesto a determinadas pasiones hace que el individuo cambie su propia percepción y juicio sobre las cosas. También pone de manifiesto la vinculación de las pasiones con el dolor y el placer, lo que permite conectar el estudio que Aristóteles lleva adelante en la *Retórica* y las referencias a las emociones de *Poética* con el tratamiento de las virtudes morales que se realiza en la *Ética*, pues si las emociones generan placer y dolor y las virtudes morales se relacionan con ellas, el conocimiento de dichas emociones, su cultivo (*prodieirgásthai*) y la exposición a ellas en la experiencia trágica podría redundar en beneficios para la práctica de la virtud. Al respecto, M. Nussbaum, sugiere que “Aristóteles piensa que la contemplación de cosas temibles y dignas de compasión, así como el miedo y la piedad que suscitan en nosotros, pueden servirnos para *aprender algo importante sobre el bien humano*” (1995, p. 480, énfasis mío).

En *Retórica*, Aristóteles define a la compasión (*éleos*) como “un cierto pesar (*lýpe*) por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados” (II 8, 1385 b 13-16). Luego subraya que la compasión recae sobre “los que son semejantes a nosotros (*toùs homoíous eleoûsin*) en edad, costumbres, modos de ser, categoría o linaje, ya que en todos los casos nos da más la sensación de que también a nosotros podría sucedernos <lo que a ellos>” (II 8, 1386 a 24-27). Con relación al temor (*phóbos*), Aristóteles afirma que también es “un cierto pesar (*lýpe*) o turbación (*tarakhè*), nacidos de la imagen (*ek phantasía*) de que es inminente un mal (*kakoû*) destructivo o penoso” (II 5, 1382 a 21-22). La distancia aparece como la condición que se impone para sentir temor, ya que el espectador u oyente que contempla esa imagen debe sentirse, por un lado, amenazado por ese mal que podría, eventualmente, ocurrirle, pero por otro, debe encontrarse en cierta posición de seguridad, ya que el mal es sólo potencial. Esta distancia garantiza que

quien contempla dichas situaciones sea capaz de reflexionar y deliberar sobre el objeto de contemplación pues, como aclara el estagirita, “nadie delibera sobre cosas desesperadas” (*oudeis bouleúetai peri tôn anelpíston*) y, por ello, “conviene poner a los <oyentes>, cuando lo mejor sea que ellos sientan miedo, en la disposición de que puede sobrevenirles un mal (...) y mostrarles que gentes de su misma condición lo sufren o lo han sufrido, y, además, de parte de personas de las que no cabría pensarlo y por cosas y en momentos que no se podrían esperar” (II 5, 1383 a 6-12).¹⁰⁸

Teniendo en cuenta estas consideraciones, y retomando la pregunta sobre cuáles pueden ser las implicancias ético-políticas de un espectáculo que expone a su auditorio al dolor y sufrimiento de sus personajes, resulta claro que Aristóteles no supone que la *mímesis* trágica sea sólo una *poíesis* que deba ser evaluada en términos técnicos o estéticos, sino que también le otorga la capacidad de producir un aprendizaje ligado a la propia condición humana, a la acción de los hombres y a las consecuencias de sus decisiones. En tal sentido, expuestos ante el dolor de un semejante y movidos por la compasión ante su infortunio, los espectadores tienen la ocasión de reflexionar sobre la *práxis* y de poner en juego una capacidad de juicio que les advierte sobre la fragilidad de sus actos y les permite justipreciar maneras correctas o incorrectas de actuar, sin que ello se convierta en una lección de moral. En tal sentido, el aprendizaje mimético no es un aprendizaje ligado exclusivamente a lo universal, pues aún cuando los personajes que actúan en la tragedia estén presentados de una forma tal que los despoja de sus particularidades y actúan y dicen aquello que, cierta clase de hombre, podría decir o hacer verosímil o necesariamente, también es cierto que actúan y dicen las cosas en una determinada situación y, al actuar, ponen de manifiesto decisiones que son particulares y que atañen al ámbito práctico.

Desde esta perspectiva, aparece una segunda vía que liga al aprendizaje mimético con la deliberación, en la medida en que el aprendizaje que promueve la *mímesis* estimula la capacidad de los espectadores de juzgar y valorar aquello que les sucede a los personajes de la tragedia, y que Aristóteles define con el nombre de

¹⁰⁸ Es posible conectar esta necesidad de una imagen o representación para la generación del temor con lo expuesto en *Poét.* 48 b 9-17, donde se señala que la contemplación de las imágenes (*tàs eikónas*) da lugar al proceso de aprendizaje mimético y al razonamiento en los espectadores. Desde esta perspectiva, el movimiento del alma que se produce al contemplar dichas imágenes remite a la imaginación/representación deliberativa (*phantasia bouletikè*), que es aquella que procede del razonamiento (*ek syllogismoû*) y permite realizar un cálculo racional sobre los medios para alcanzar un determinado fin. Como señala Aristóteles en *Acerca del Alma*, 434 a 5-10, esta clase de representación, permite reunir múltiples imágenes en una sola, para que el agente sea capaz de utilizar esa síntesis y determinar qué cursos de acciones son viables con vistas al fin que se persigue. Desde esta perspectiva, el temor y la compasión no sólo tendrían un efecto emocional, sino que también promoverían un proceso racional de deliberación en los espectadores.

“entendimiento/comprensión” (*śynesis*).¹⁰⁹ Dicha capacidad de discernimiento es una capacidad ligada al aprendizaje y, en tal sentido, el estagirita advierte sobre la proximidad semántica entre ambos términos, al aclarar que “se ejercita en el aprender (*ek tēs en tō manthánein*), pues al aprender lo llamamos muchas veces “entender (*légomen tō manthánein syniénai pollákis*)” (*EN. VI 10, 1143 a 17-18*).¹¹⁰ ¿Qué características tiene esta capacidad de juzgar en el hombre? Aristóteles aclara, en *Ética Nicomáquea*, que el entendimiento “se ejercita en la opinión de juzgar (*tē dóxe epì tō krínein*) y juzgar rectamente (*krínein kalôs*) sobre cosas que son objeto de prudencia (*phrónesis*) cuando alguien habla (*állou légontos*) acerca de ellas” (*EN. VI 10, 1143 a 14-15*).

Desde esta perspectiva, el entendimiento no se reduce a una mera opinión ni tampoco se trata de una ciencia, pues no se ocupa de cosas necesarias ni tampoco de aquellas que están en proceso de llegar a ser. Se trata, antes bien, de una habilidad para comprender rápidamente lo que otra persona está diciendo, cuando su discurso refiere a cuestiones éticas; de una habilidad que permite darle sentido al comportamiento y a la palabra de un otro semejante, que se encuentra en una situación tal que puede ser juzgado en términos éticos.¹¹¹ En tal sentido, el entendimiento se pone en juego sólo frente a aquellas cosas “que pueden suscitar cuestiones/perplejidad (*aporéseien*) y ser objeto de deliberación (*bouleúsaito*)” (*EN. VI*

¹⁰⁹ Como reprocha H. Zagal, los comentarios de Aristóteles sobre el entendimiento son demasiado escuetos e, incluso, dan la sensación de que “el estagirita se encuentra con un hiato, con una discontinuidad en el conocimiento práctico, y rellena la grieta con la *śynesis*”. El entendimiento, como una habilidad natural para reconocer y juzgar la eticidad de una acción, serviría, según el autor, para escapar del círculo vicioso al que conduce la prudencia, pues si las virtudes se adquieren repitiendo actos virtuosos y para reconocer un acto como virtuoso hace falta la virtud de la prudencia, no queda muy claro cómo es posible obtener la prudencia. Cf. 1999, pp.137-138.

¹¹⁰ Sobre la conexión entre entendimiento y aprendizaje, R. Bodeüs señala que la *śynesis* es una habilidad que permite trazar un puente entre la experiencia de los espectadores y el aprendizaje a través del *lógos*, del cual cada uno deberá sacar sus propias conclusiones. Para que ello sea posible, es preciso el entendimiento, como una condición previa que permite formar “personas educadas”, como esa que Aristóteles parece tener en mente cuando afirma que “cada uno juzga bien (*krínei kalôs*) aquello que conoce (*ginóskei*) y de estas cosas es un buen juez (*agathôs kritēs*)” (*EN. I 3, 1094 b 27-28*). Cf. 1993, pp. 104-105.

¹¹¹ E. Lledó señala que el origen de esta habilidad está ligado a la capacidad de percibir algo por el oído y ser capaz de seguir “mentalmente” esa percepción (Cf. *Ilíada*, II 182). Desde esta perspectiva, en sus inicios, la *śynesis* habría estado más ligada al objeto de comprensión que a la comprensión misma, como proceso intelectual. El término aparece en algunos fragmentos de Demócrito que resultan esclarecedores del sentido previo del concepto. En el fragmento 181, *śynesis* se une a *epistēme*, como guías en la acción práctica, que hacen que el hombre, “llegue a ser al mismo tiempo valiente y sensato”. En el 183, Demócrito se refiere a la *śynesis* como una inteligencia presente en los jóvenes y de la que suelen carecer los ancianos, “pues la sabiduría no la enseña el tiempo (*khrónos gàr ou didáskei phroneîn*), sino la educación adecuada y la naturaleza”. Cf. Lledó, E., 1996, pp. 124-126.

10, 1143 a 5-6). Esto permitiría inferir que entendimiento y prudencia comparten el mismo espectro de cosas a evaluar. Sin embargo, Aristóteles advierte que, aunque resultan próximas, entendimiento y prudencia no son lo mismo, pues la prudencia es una guía normativa para la acción (*epitaktikê*), prescribe, luego de deliberar, qué se debe hacer o no, mientras que el entendimiento se limita a juzgar, no tiene como finalidad la acción, sino la opinión sobre determinada acción, lo que llevado al ámbito práctico no se traduce, necesariamente, en una acción virtuosa del agente que juzga.¹¹²

En tal sentido, el entendimiento es una especie de habilidad complementaria que permite seguir las deliberaciones y decisiones de los demás y, es por ello, que resulta necesaria no sólo en el ámbito teatral sino también en el ámbito político, donde se convierte en la expresión misma de la *prudencia política*. (cf. *Pol.* IV 4, 1291 a 28). La *synesis* como habilidad cuasi-judicial y espectral, pone en evidencia que “Aristóteles era consciente de la similitud, e incluso de cierto solapamiento, entre el público del teatro y el de la oratoria forense y deliberativa” (Halliwell, S., 2001, pp. 92-93). Entendido así, el aprendizaje mimético que se pone en juego en el teatro sale de las gradas, para ubicarse en el corazón mismo de la práctica política ateniense. Del mismo modo que un espectador frente al error de Edipo y su infortunio puede juzgar y deliberar sobre los límites de la prudencia, el ciudadano debe poder juzgar y deliberar sobre aquellas cosas que atañen a la vida en común y sobre el fin de la ciudad.

El aprendizaje mimético, la comprensión y la capacidad de juicio que estimula la experiencia trágica, supone la puesta en juego de una inteligencia especial que, desde mi perspectiva, tiene consecuencias directas para la práctica democrática en la *pólis*. Con la mira en un adversario concreto, Aristóteles concluye su *Ética* señalando que los Sofistas proclaman conocer la política, pero están “muy lejos de enseñarla”, ya que consideran que se trata de una mera práctica retórica y que la mejor forma de gobierno se reduce a una que esté regida por una legislación que compile las leyes que gozan de prestigio, “como si la selección no requiriera inteligencia (*synéseos*) y el juzgar bien (*tò krînai orthôs*) no fuera una gran cosa” (*EN.* X 9, 1181 a 17-19). La inteligencia y el buen juicio aparecen así como habilidades necesarias para poder determinar qué normas son las que constituyen un buen gobierno. Desde la perspectiva aristotélica, esta consideración reviste suma importancia, pues tanto las leyes escritas como las consuetudinarias (los usos y las

¹¹² Esta aclaración pone de manifiesto la distancia que existe, desde mi perspectiva, entre el aprendizaje que promueve la *mimesis* y un aprendizaje ético. El énfasis de Aristóteles, en una *mimesis* con una fuerte dimensión práxica, permite desplegar, a partir de su concepción, reflexiones que atañen a la ética y a la política. Sin embargo, esta interpretación no limita a la tragedia a ser un espectáculo que exponga modelos de acción virtuosos o que prescriba qué se debe hacer o cómo se debe actuar. La tarea de reflexión y las implicancias que ello pueda tener *a posteriori*, correrá por cuenta y riesgo de sus espectadores.

costumbres, entre las que se incluyen las fiestas cívicas) no sólo son las herramientas políticas que permiten la conservación de un determinado régimen, sino que son la expresión misma de la justicia y la forma de garantizar que el hombre pueda alcanzar la vida feliz en el ámbito de la *pólis*.¹¹³

Esa capacidad de juzgar, que se ejercita en el aprendizaje mimético, es central para la deliberación (*boulé*), como la práctica política que define la democracia ateniense. Para Aristóteles, deliberar es una especie de investigación y cálculo que se realiza sobre el ámbito práctico y que permite determinar qué se debe hacer con vistas a alcanzar un fin determinado.¹¹⁴ Es condición de posibilidad para la práctica de la virtud, pues es el proceso por el cual el hombre virtuoso, a través del *lógos*, evalúa lo que es bueno y conveniente para su vida (Cf. *EN*. VI 9, 1142 b). En el ámbito político, esa deliberación individual será puesta al servicio de la ciudad y se consolidará como el procedimiento que garantice la participación efectiva de los ciudadanos en los órganos políticos de la democracia ateniense. En el marco de esa *pólis*, es el pueblo (*tò plêthos*), reunido en Asamblea, quien tiene a su cargo la responsabilidad de decidir las cuestiones que atañen a la vida en común y, por ello, la importancia que adquiere la deliberación como procedimiento racional que permite una decisión (*proaíresis*) correcta. El rol que juega la deliberación en la filosofía de Aristóteles muestra la sensibilidad del filósofo a su propio contexto histórico. La crisis hace del mundo del estagirita un mundo ambiguo, que está a mitad de camino entre lo racional y lo irracional, entre lo posible y lo imposible y la deliberación viene a poner de manifiesto esa oscilación. Aún cuando el hombre delibere sobre sus decisiones, siempre está expuesto a riesgos, pues “ninguna deliberación será infalible” (Aubenque, P., 2010, p. 171).

¹¹³ Aristóteles dedica el libro V de *Ética Nicomáquea*, al examen de la justicia, virtud política por excelencia. En este contexto, señala que en un buen gobierno lo justo se identificará con la ley y, por ello, producirá o preservará la felicidad (*tà poietikà kai phylaktikà eudaimonías*) para los integrantes de la comunidad política. Cf. V 1, 1129 b 17-19. En el último libro de la *Ética*, reconoce que la ley opera en dos niveles, uno coercitivo y el otro moral, pues “tiene fuerza obligatoria (*anagkastikèn dýnamin*) y es la expresión de cierta prudencia e inteligencia (*lógos òn apó tinos pronéseos kai nou*)”. Cf. X 9, 1180 a 21-22. Esta concepción de la ley es lo que permite que, en *Política*, al momento de decidir si lo mejor es que gobiernen los hombres o las leyes, Aristóteles se incline por el gobierno de la ley, pues “el que defiende el gobierno de la ley defiende el gobierno exclusivo de la divinidad (*tòn theòn*) y la razón (*tòn nou*)”. *Pol.* III 16, 1287 a 28-29.

¹¹⁴ En *EN*. III 3, 1112 b 8-1113 a 14, Aristóteles aclara que la deliberación (*tò bouleúesthai*) “tiene lugar acerca de las cosas que suceden la mayoría de las veces de cierta manera (*en tois hos epì tò polú*), pero cuyo desenlace no es claro y de aquellas en que es determinado”. En este contexto, cabe subrayar la similitud que hay entre el objeto de la deliberación, en general, y el planteo de la tragedia, como una composición que versa sobre aquello que dicen o hacen los hombres *la mayoría de las veces*. Unas líneas después aclara que la deliberación no tiene por objeto el fin (*tò télos*), sino que “los medios que conducen al fin” (*allà tà pròs tà téle*) (1112 b 12 y 34). De ahí que no sólo sea un procedimiento para decidir lo que compete a cada uno, sino también para el ámbito político.

Esta práctica deliberativa aparece descrita en *Política*, cuando se afirma que “en la actualidad, todos reunidos juzgan, deliberan y deciden (*nûn syniôntes dikázousi kai bouleúontai kai krínousin*), y estas decisiones se refieren a casos concretos (*perì tôn kath'hékaston*; *Pol.* III 15, 1286 a 26-28).¹¹⁵ La deliberación como práctica política supone una participación colectiva en las decisiones de la *pólis*, que no todos están dispuestos a aceptar. En el marco de la discusión acerca de las leyes y su aplicación, Aristóteles se pregunta si lo que concierne a lo particular, lo que cae por fuera de las leyes, debe quedar al arbitrio del mejor [hombre] (*eû*) o de todos (*hólos*). La respuesta a este interrogante pone de manifiesto por qué la pluralidad estaría en mejores condiciones de evaluar las cuestiones políticas y, aún cuando la democracia esté lejos de ser un régimen perfecto,¹¹⁶ podría ser capaz de crear las condiciones para una vida buena.

Aristóteles reconoce que los integrantes de ese *dêmos* pueden no ser virtuosos, ni capaces de decidir en su individualidad aquello que sea mejor para la *pólis*. Sin embargo, tomados en conjunto, suplen esas deficiencias y son capaces de buenas decisiones, pues “como son muchos (*pollôn gàr ónton*), cada uno tiene una parte de virtud y de prudencia (*móriôn ékhein aretês kai phronéseos*), y, reunidos, viene a ser la multitud (*tò plêtos*) como un solo hombre con muchos pies, muchas manos y muchos sentidos, y lo mismo ocurre con los caracteres y la inteligencia (*tà éthe kai tèn diánoian*)” (*Pol.* III 11, 1281 a 42-1281 b 7). Ahora bien, frente a esta concepción, surge la pregunta de cómo lograr que esos muchos, que tienen intereses divergentes e, incluso, concepciones de la vida y de la virtud disímiles,¹¹⁷ sean capaces de contribuir al fin último de la *pólis*, que es el vivir bien.

¹¹⁵ En *Pol.* IV 14, 1297 b 35-1298 b 20, Aristóteles examina a quién le corresponde deliberar sobre los asuntos de la *pólis*. En este contexto, reconoce que es propio del régimen democrático permitir que todos los ciudadanos participen de dichas deliberaciones, pero que hay distintos modos de hacerlo: por turnos, sólo sobre algunos asuntos, a través de magistrados, o todos juntos. Este último modo es el que está en vigencia cuando Aristóteles escribe su *Política*, e incluso reconoce que para un mejor funcionamiento de la democracia se debe garantizar la participación de todos, pues “deliberarán mejor, en efecto, si deliberan todos en común” (*bouleúsontai gàr béltion koiné bouleúomenoi pántes* 1298 b 20).

¹¹⁶ En *Pol.* IV 2, 1289 a 26-b 11, Aristóteles señala que la democracia es la perversión de la república o *politeía*. A diferencia de Platón, que la considera como “la peor” forma de gobierno (*kheirísten demokratían*), Aristóteles presenta una visión más moderada y aunque la califica de mediocre (*metriotáten tèn demokratían*), reconoce que es la forma “menos mala” (*hêtton phaúlen*). S. Collins reconoce que, aún desde esta posición antidemocrática, las consideraciones de Aristóteles acerca de la relación individuo-comunidad, la conexión entre justicia y virtud, la educación cívica, aportan elementos que definen su filosofía práctica como un “redescubrimiento de la ciudadanía”. Dicho redescubrimiento, convierte a la filosofía aristotélica en “una fuente indispensable de iluminación para el pensamiento democrático contemporáneo”. Cf. 2006, p. 5.

¹¹⁷ En *Pol.* III 1, 1274 b 41, Aristóteles reconoce que la ciudad es una mezcla compuesta de varias partes; se trata de una “pluralidad de ciudadanos” (*he gàr pólis politôn ti plêthós estín*). Más adelante, aclara que esa pluralidad está constituida por “elementos distintos (*ex anomíon*): así como el

Aristóteles deposita su confianza en la educación como la forma de preparar a los ciudadanos para la práctica y la participación en la vida política. Incluso viendo en su figura un crítico de la democracia ateniense, considero que la rehabilitación de la tragedia como práctica cultural y como fuente de un aprendizaje mimético, puede leerse desde una perspectiva que pone en valor el poder de la educación para el ejercicio ciudadano y le otorga a la *mimesis* trágica una particular relevancia.¹¹⁸ Sin embargo, nuevamente sus silencios plantean un problema para esta interpretación. En el marco del programa educativo para el mejor régimen político, que Aristóteles expone en el libro VIII de *Política*, no hay referencias a la tragedia, pero sí a la música, como arte mimético. De manera indirecta, sus consideraciones podrían aplicarse al arte dramático, pues la música es uno de los elementos de los que se vale la tragedia, además del espectáculo, para deleitar a sus espectadores (cf. *Poét.* 62 a 16-17).

Una de las razones que podrían conjeturarse para explicar, en este nuevo contexto, el silencio sobre la tragedia es que el programa que allí se expone tiene como destinatarios principales a los infantes y a los jóvenes de hasta veintiún años (Cf. *Pol.* VII 17, 1336 a 3-1337 a 1). La formación de los adultos no es una prioridad en dicho programa y la tragedia es un espectáculo del que participan, mayormente, los adultos de la *pólis*. Mientras que los niños y los jóvenes no son capaces de deliberar, pues aún la facultad deliberativa se encuentra en formación

viviente consta de alma y cuerpo, y el alma de razón y apetito (...), del mismo modo también la ciudad se compone de todos estos elementos y además de otros específicamente distintos; y, por tanto, es imposible que sea una misma la virtud de todos los ciudadanos (*anágke mē mían einai tēn tōn politōn pānton aretēn*), como no puede serlo en un coro la del corifeo y la del que está a su lado” (III 4, 1277 a 5-12). B. Cassin señala que esta concepción no exime a la posición aristotélica de críticas respecto a su concepción de la ciudad. Aún cuando suponga una concepción menos jerárquica y organicista que la de Platón, el supuesto de que todos aportan algo diferente, como pueden ser las virtudes o los juicios sobre lo que es bueno, no garantiza que la pluralidad de partes efectivamente se constituya como una cualidad. La autora extrema este supuesto y se pregunta “¿qué pasaría si, en vez del “con”, tuviéramos un “mismo”, y todos trajeran tomates?”. Cf. 2008, pp. 163-167.

¹¹⁸ Desde una interpretación contraria, que asume que el estudio que Aristóteles de la tragedia está desprovisto de pasión y sólo tiene un interés netamente teórico, F. Rodríguez Adrados señala que frente a la debacle política en la que se encontraba Atenas y frente a la pregunta acerca de cómo reconstruir la vida de la comunidad, la actitud de Aristóteles es “la del científico que analiza, busca la causa de los males y propone remedios”. Cf. 1995, p. 51. Sin embargo, a partir de esa actitud, es que, a mi juicio, la tragedia y el aprendizaje mimético cobran una nueva dimensión para el estagirita. Al respecto, M. Nussbaum señala que, aún sumido en un contexto histórico marcado por una profunda inestabilidad, Aristóteles se niega a seguir el camino de sus contemporáneos. En tal sentido, el abandono del compromiso político activo o una existencia desligada de la vida pública, no parecen ser opciones. La recuperación de la tragedia, como material pedagógico para los jóvenes ciudadanos, permitiría mostrar que “la pertenencia a una comunidad política y la buena actividad en su seno son enormemente vulnerables a los reveses de la fortuna”. Cf. 1995, pp. 433-434.

(*Pol.* I 13, 1260 a 13-14), los adultos que asisten al espectáculo trágico encuentran allí la ocasión para ejercitar la deliberación y la capacidad de juicio (Cf. Klimis, S., 2003, p. 468).

Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta la efectiva concurrencia de los miembros de la *pólis* a las fiestas dionisiacas, los aportes de *Poética* y el intento por restituir el sentido de la *mímesis*, pueden ser leídos como un reconocimiento del potencial que el aprendizaje mimético tiene para la vida política. Rehabilitar la tragedia, como una práctica en la que la *mímesis* ocupa el lugar central, supone poner en valor una costumbre ateniense que podría revertir el desinterés creciente por los asuntos de la *pólis* y el privilegio que los propósitos particulares tenían en detrimento de los comunes, pues “quizás no sea suficiente haber recibido una recta educación y cuidados adecuados en la juventud, sino que, desde esta edad, los hombres deben practicar (*epitedeúein*) y acostumbrarse (*ethízesthai*) a estas cosas [a la vida moderada y virtuosa] también en la edad adulta” (*EN.* X 9, 1180 a 1-3).

La tragedia, a partir de la *mímesis* de la acción, pone a prueba la capacidad de los espectadores para deliberar y, al hacerlo, se ubica como una práctica cultural con una significación ética y política ineludible. Instituido en el calendario de la *pólis* a través de las fiestas cívicas, el espectáculo trágico ofrece regularmente a sus espectadores la posibilidad de poner en juego el aprendizaje mimético, el cultivo de las emociones, el ejercicio de su capacidad de juzgar y deliberar. Para Aristóteles, “nada debe aprenderse (*manthánein*) tanto y a nada debe uno habituarse (*synethízesthai*) tanto como a juzgar con rectitud (*tò krínein orthôs*) y gozarse (*khaírein*) en las disposiciones morales nobles y en las actividades bellas (*taîs kalaîs práxesin*)” (*Pol.* VIII, 5, 1340 a 16-18). Por ello, la importancia del espectáculo trágico para la vida del ciudadano ateniense radica en que ofrece la ocasión para aprender a juzgar y a disfrutar de la contemplación de una *mímesis* que pone en escena la complejidad de la vida humana, la importancia de la deliberación para la toma de decisiones, la falibilidad de esas decisiones, en suma, la incertidumbre de la vida misma.

El interés que el estagirita muestra en *Poética* por la elaboración de buenas tragedias, por composiciones que pongan en un primer plano la *mímesis* de una acción, que reparen en las implicancias de las decisiones para la felicidad del hombre, puede ser leído desde una perspectiva que subraya la importancia del aprendizaje mimético como práctica propedéutica para la vida democrática. En tal sentido, señala S. Salkever, “la preferencia que Aristóteles muestra hacia la tragedia no representa un juicio estético universal deslindado de su contexto social, sino que indica su consideración del arte trágico como la exitosa actualización de una buena democracia” (1986, pp. 302-303). La deliberación, como uno de los efectos de la *mímesis*, posibilita que la tragedia trascienda los límites del teatro. Frente a la escena, al sufrimiento del personaje, el espectador tiene la posibilidad de sentir y de reflexionar sobre lo que allí ocurre, de interpretar, juzgar y darle algún sentido a esas acciones y decisiones siempre ambiguas; fuera del teatro, de regreso a su vida

cotidiana, ese espectador convertido en ciudadano, pondrá en práctica esas mismas habilidades, pero ya no estarán destinadas a deliberar sobre una historia ficcional, sino sobre su propia realidad, sobre las decisiones que decidirán el rumbo de la *pólis* y ello implica responsabilidad y prudencia.

§6.3 *Mimesis* y *phrónesis*: la función política de las emociones

En el apartado anterior, señalé la importancia que el aprendizaje mimético reviste para la práctica deliberativa propia de la democracia ateniense. En este apartado final, quisiera mostrar de qué manera el aprendizaje que promueve la tragedia podría considerarse entre las cosas que “salvan” a la *pólis*.¹¹⁹ Desde esta perspectiva, el análisis recae en las relaciones que pueden establecerse entre *mimesis* y *phrónesis*, entre el aprendizaje que provee la tragedia y aquel que aporta la razón práctica. El punto de encuentro de ambos aprendizajes será la formación ciudadana, una formación que está lejos de agotarse en una instancia particular de la vida y de la cual depende que la *pólis* sea el espacio para la práctica de la virtud y de la vida buena.

Aristóteles finaliza su *Ética*, señalando la importancia de la educación para la práctica de la virtud. Lo mejor, observa el estagirita, es que “la ciudad se ocupe de estas cosas [de la educación y de las ocupaciones de los ciudadanos] pública y rectamente” (X 9, 1180 a 30).¹²⁰ Desde esta perspectiva, la ética da paso a la política y, en este nuevo contexto, la educación se constituye en uno de los pilares del proyecto político aristotélico, formulado a lo largo de los libros VII y VIII de *Política*. Como mencioné anteriormente, ni la tragedia ni el aprendizaje mimético

¹¹⁹ Al finalizar *Ética Nicomáquea*, Aristóteles afirma que el estudio de la filosofía de las cosas humanas, la compuesta por la ética y la política, le permitirá “ver qué cosas *salvan* (*sózei*) y qué cosas pierden (*phtheirei*) a las ciudades” (...) para luego “ver mejor cuál es la mejor forma de gobierno (*politeía aríste*) y cómo ha de ser ordenada (*taxthaísa*) cada una y de qué leyes (*nómois*) y costumbres (*éthesi*) se ha de servir para ser la mejor en su género” (EN X 9, 1181 b 18-22) (énfasis mío).

¹²⁰ Aristóteles ofrece distintas razones que justifican que la educación sea una de las preocupaciones de la *pólis*. En *Pol.* VIII 1, 1337 a 11-30, el estagirita señala que la educación debe adaptarse al régimen político y que por ello, “tiene que ser una y la misma (*mían kai tèn autèn*) para todos los ciudadanos, y que el cuidado de ella debe ser cosa de la comunidad (*koinèn*) y no privada”, pues “el entrenamiento de lo que es común debe ser también común (*tôn koinôn koinèn poieísthai*)”. De acuerdo a esta concepción, la formación en manos de la *pólis* permitiría garantizar la presencia de ciertos valores compartidos por la multiplicidad de partes que componen la ciudad y, al mismo tiempo, fomentaría un sentido de comunidad, pues “no debe pensarse que ningún ciudadano se pertenece a sí mismo, sino que todos pertenecen a la ciudad (*allá pántas tês póleos*), puesto que cada uno es una parte de ella y el cuidado de la parte (*epiméleia hekastou*) debe naturalmente (*péphyken*) orientarse al cuidado del todo (*pròs tèn tou hólou epiméleian*)”. Para un detalle de los argumentos aristotélicos en pos de un sistema público de educación, véase M. Nussbaum, 1995, p. 435.

aparecen expresamente en su diseño educativo. Aunque ello reporta una dificultad interpretativa, considero que es posible trazar un paralelo entre la música y la tragedia¹²¹ y, por vía indirecta, utilizar lo expuesto en *Política* para reflexionar sobre los alcances del aprendizaje mimético y sobre la función de la tragedia en el marco de la *pólis*.

Como es habitual en su metodología, Aristóteles parte de una serie de observaciones sobre su propia situación histórica y repara en la relevancia de la educación. En tal sentido, antes de formular su proyecto político, hace dos aclaraciones que me interesan resaltar. En primer lugar, que la educación es aquello que le aporta sentido a la pluralidad que compone la *pólis*. Aristóteles discute con Platón la idea de que la ciudad deba ser una unidad y de que el consenso sólo sea posible si se asimila la unidad del individuo a la unidad de la casa y de la *pólis*. Frente al modelo organicista platónico, el estagirita concede que la ciudad debe ser una, pero no en el sentido que deja entrever su maestro, asimilando lo económico a lo político, sino en un sentido particular. La imagen a la que recurre para ilustrar los riesgos del comunismo es la de un concierto. Si se imagina a la ciudad como una sinfonía, y se impone el criterio de unidad que parece sugerir Platón, “la sinfonía se convierte en homofonía y el ritmo, en un solo pie”. La pluralidad desaparece y ya no hay ciudad, o si la hay, es una ciudad inferior. Por medio de la educación (*dià tèn paideían*), en cambio, es posible conservar esa pluralidad de partes que componen la *pólis* (*tó pléthos*) y, al mismo tiempo, lograr que dicha pluralidad resulte “común y una” (*koinèn kai mían poièîn*). Las herramientas con las que cuenta la *pólis* para establecer dicha educación son “las costumbres (*éthesi*), la filosofía y las leyes (*nómois*)” (Cf. *Pol.* II 5, 1263 b 27-40).

La otra observación se liga a la importancia de la educación para la conservación de los regímenes políticos. En este marco, Aristóteles repara en la relevancia política del término medio (*tò méson*), pues si se desatiende este sector de la ciudad, incluso con medidas democráticas, se contribuye a la destrucción del régimen. Nuevamente, el estagirita reconoce que la democracia es un régimen

¹²¹ Además de las razones señaladas anteriormente sobre la conexión entre tragedia y música, puede añadirse la referencia de *Poét.* 48 b 20-24, en donde Aristóteles señala el carácter connatural de la habilidad mimética, y también la propensión al ritmo y a la armonía. Los metros, afirma en dicho contexto, “son partes de los ritmos” (*tà métra hóti mória tòn rythmôn esti*), de modo que la métrica poética se derivaría de la que se utiliza en la música. También en *Pol.* VIII 5, 1339 b 20-21, aclara que sus consideraciones respecto de la música no sólo conciernen a la instrumental, o la que está “sola”, sino también a la “acompañada por canto”, que incluye a la poesía y, por extensión, a la tragedia.

Desde esa perspectiva, podrían predicarse de las tragedias los mismos atributos que se predicán de la música, pues ambas comparten ser genéricamente *mímesis*, pero también, existe entre ambas una relación de todo-parte. Mientras los ritmos y las melodías son imitaciones de los estados morales (*mimémata tòn ethôn*, *Pol.* VIII 5, 1340 a 39), la tragedia es una imitación de la acción (*mímesis práxeos*, 49 b 24) y toma por objeto de esa imitación a los caracteres (*éthe*), elocución (*léxis*) y pensamientos (*lógos*) de los actantes (Cf. 50 a 9-10).

“aceptable” (*hikanôs*), aunque sea una desviación de una ordenación mejor (*Pol.* V 9, 1309 b 32). La educación aparece aquí como una medida que asegura la conservación y permanencia del régimen político. Con la mirada en su propio contexto socio-histórico, Aristóteles advierte que esto es algo “que *ahora* todos descuidan” (*hoû nûn oligorôusi pântes*, *Pol.* V 9, 1310 a 13, énfasis mío). La despreocupación de la educación convierte a las leyes en medidas obsoletas y expone al régimen de gobierno a un serio riesgo, pues incluso “en las democracias tenidas por más democráticas, lo establecido (*kathésteken*) es contrario a lo conveniente (*toû symphérontos*)”. En este sentido, el descuido de la educación se convierte en un problema más profundo, vinculado estrechamente a los fundamentos de la práctica democrática y a sus instituciones: el problema de la formación es el problema de la administración de la libertad. Si uno de los pilares de la democracia es la libertad, es preciso que esa libertad “*se convierta en una costumbre*. La costumbre es el camino obligado para tomar decisiones: sabemos tomarlas porque nos hemos habituado a hacerlo y, en cierto forma, nos lo han enseñado” (Castoriadis, C., 2012, p. 253, énfasis mío). La falta de formación ciudadana atenta directamente con la calidad de las decisiones que se toman en la *pólis* y promueve que “cada cual viva como quiera (*boúletai*) y a la medida de sus deseos (*khreson*)” (*Pol.* V 9, 1310 a 32-34).

Este diagnóstico de la situación deja entrever, a mi juicio, dos cuestiones: por un lado, la crisis educativa por la que atraviesa la *pólis* y, por otro, las consecuencias políticas de dicha crisis, en particular en lo que concierne al consenso, a la igualdad y a la toma de decisiones. La apuesta de Aristóteles es recuperar, a través de la educación, la capacidad de juicio, de deliberación y decisión, es decir, recuperar el sentido mismo de la comunidad política. Como señala M.A. Rossi, en este contexto, “urge la necesidad de deliberar, precisamente porque debemos preguntarnos acerca de las mejores acciones posibles en un contexto sociopolítico inscripto en circunstancias particulares y específicas” (Cf. 2007, p. 216). La pregunta es si, frente a esta situación, el aprendizaje mimético puede cumplir algún rol. Si la respuesta es afirmativa, la cuestión será indagar cómo contribuiría a mitigar una crisis educativa, con alcances éticos y políticos. Señalé, en la primera parte de esta investigación, el rol que desempeñaron las representaciones trágicas en el marco de la *pólis* democrática del siglo V a.C. Claramente, hay una distancia, no sólo temporal sino también cualitativa, entre el apogeo de la democracia y la tragedia y la Atenas de Aristóteles. Si los espectáculos dramáticos no logran, como denuncia Dioniso en las *Ranas*, producir los mismos efectos en sus espectadores, ¿es posible, a partir de “buenas tragedias” como las que se prescriben en *Poética*, recuperar el sentido de una práctica cultural y devolverle su función formativa y propedéutica? Si las tragedias ponen en primer plano la *mímesis* de una acción, y la *mímesis* es, según Aristóteles, una habilidad connatural del hombre,

¿puede haber un extrañamiento efectivo de ese aprendizaje que promueve la tragedia?

Nuevamente la cuestión obliga a revisar las consecuencias de ese aprendizaje mimético pero, en esta ocasión, la atención estará puesta en la *phrónesis*, como una virtud que permite el tránsito de lo individual a lo político, de lo intelectual a lo moral. En el recorrido por los elementos que configuran la *mímesis* desde una perspectiva práctica, esto es, por el *lógos* y la *boulé*, *mímesis* y prudencia han transitado un camino plagado de insinuaciones. Ahora es el tiempo de dar paso a esas invitaciones mutuas y ver en qué sentido *mímesis* y *phrónesis* podrían llevar a cabo un trabajo complementario, que permita repensar los términos de la crisis educativa, ética y política que atraviesa la *pólis*.¹²²

Una de las razones que animan esta tarea es la fuerte impronta trágica del concepto aristotélico de *phrónesis*, que tiene no sólo un origen filosófico sino que también abreva de la cultura popular. En tal sentido, señala P. Aubenque, el concepto de *phrónesis* rehabilita un sentido tradicional y por ello “hay que tener en cuenta también esta palabra poética, en particular trágica, que en sus sentencias disimula tal vez más verdad sobre el hombre, el mundo y los dioses, que la antropología, las cosmologías o la sabia teología de los filósofos” (Cf. 2010, p. 53). ¿Qué elementos de la concepción aristotélica revelan esa deuda con la tragedia? Para poder mostrar dicha filiación, será preciso examinar primero algunos de los ejes de la concepción de *phrónesis* que Aristóteles presenta en el marco de su *Ética*.

En el libro VI de *Ética Nicomáquea*, el estagirita se ocupa, como ya señalé, de las virtudes intelectuales y, en este contexto, incluye a la prudencia (*phrónesis*) como una de las disposiciones por las que la parte del alma razonadora (*logistikón*) alcanza la verdad (*alétheia*); “un modo de ser racional verdadero y práctico respecto de lo que es bueno y malo para el hombre” (*EN*. VI 5, 1140 b 5-6).¹²³ La *phrónesis* no

¹²² Cabe destacar que en el contexto contemporáneo de “crisis de la racionalidad”, a partir de mediados del siglo XX, se produjo una rehabilitación de la *phrónesis* como la expresión de otra forma de racionalidad, ni científica ni filosófica, sino práctica, que permite emitir juicios de valor, deliberar y fundamentar la acción humana. Sobre las características y exponentes de dicha rehabilitación, véase Berti, E., 2008, pp. 144-145 y 2011, pp. 91-93, y el prólogo de I. Costa a P. Aubenque, 2010, pp.12-18.

¹²³ Un primer rasgo de esta definición es que la prudencia, al igual que la *tékhne*, es un hábito, un modo de ser (*héxin*), en este caso práctico. La cualificación práctica marca el carácter imperativo (*epitaktikê*) de esta virtud intelectual, que tiene por objeto las cosas humanas, pero no desde una perspectiva teórica o contemplativa como la sabiduría, sino con el fin establecer qué debe hacerse en una determinada situación. En tal sentido, la *phrónesis* se vale del *lógos* para deliberar sobre la acción y ese *lógos* será verdadero toda vez que logre conducir el deseo (*órexís*) del hombre hacia una buena elección (*proairesis spoudaía*) (Cf. *EN*. VI 1, 1139 a 21-31). Ello supone, como indica la parte final de la definición, que hay un conocimiento previo respecto de qué constituye el bien y el mal del hombre (*peri tà anthrópo agathà kai kakà*). Aristóteles aclara que la perspectiva no debe ser individual, es decir no sólo es bueno o malo para el agente que delibera, sino de una manera

parece ser algo fácil de definir y para saber de qué se trata esta virtud, Aristóteles aconseja detenerse en la naturaleza de aquellos hombres que pueden reconocerse como prudentes.¹²⁴ Como se ha criticado frecuentemente, la propuesta del estagirita resulta problemática, pues supone que es posible identificar al hombre prudente, sin saber aún en qué radica esa virtud. Sin embargo, ello no es un impedimento para ir delimitando las características de la *phrónesis*. La metodología sugiere que la figura del hombre prudente puede ser reconocida fácilmente y que, casi de manera “intuitiva”, frente a una cierta clase de hombre que actúa o dice determinadas cosas, puede reconocerse al hombre virtuoso. De manera análoga al aprendizaje mimético, opera un razonamiento que permite reconocer que “éste [hombre] es aquel [*phrónimos*]”.

Lo que conecta un “este” particular con “aquel” tipo de hombre prudente es la deliberación. Un *phrónimos*, subraya Aristóteles, es capaz de “deliberar rectamente (*kalôs bouleúsasthai*) sobre lo que es bueno y conveniente para sí mismo (*peri tã auto agathã kai symphéronta*), no en un sentido parcial, sino para el vivir bien en general (*pròs tò eũ zên hólos*)” (VI 5, 1140 a 25-28). Esta caracterización del hombre prudente es lo que lo convierte en el parámetro con el cual determinar las virtudes éticas, ese “término medio (*mesótes*) entre dos vicios (*dúo kakiôn*), uno por exceso y el otro por defecto, relativo a nosotros (*pròs hemãs*), determinado por la razón (*lógos*)” (II 6, 1106 b 36-1107 a 2). Estas notas de la *phrónesis* ponen de manifiesto, al menos, cuatro conexiones: en primer lugar, entre el alma racional y el alma irracional; luego, entre la virtud intelectual y la virtud ética; en tercer lugar, entre lo universal y lo particular y, finalmente, entre un “sí mismo” y un “nosotros”. La primera y la segunda articulación son complementarias. La virtud ética, que se corresponde a la parte irracional del alma y depende de las pasiones y el carácter, necesita del auxilio de la *phrónesis*, de una virtud intelectual propia del alma racional, para decidir en qué consiste el término medio entre dos vicios. La tercera conexión, pone en juego el conocimiento del hombre prudente, pues, por un lado, debe

general, lo que indica la puesta en juego de una concepción de *eudaimonía* que contribuye al buen vivir de la *pólis*.

¹²⁴ En *Analíticos Segundos* 97 b 15-17, Aristóteles propone una metodología similar al afirmar que para obtener una definición de orgullo (*megalopsykhía*), “habrá que observar (*skeptéon*), en algunos orgullosos que conocemos (*hoüs ismen*), que tienen en común todos ellos en cuanto tales (*èn pántes hê toioútoi*)”. Esta metodología, señala E. Lledó, no es sólo observacional sino que supone cierta teorización y corrimiento entre el plano de “lo real”, en el que las acciones de los hombres definen sus caracteres, y el plano del lenguaje, abstracto y teórico, donde pueden encontrarse representaciones literarias y paradigmáticas de esas acciones y caracteres. En el pasaje de *Analíticos*, Aristóteles se refiere a tres casos de hombres orgullosos: Alcibíades, Aquiles y Áyax. Aristóteles no pudo “ver” a dichos hombres actuando pues, al menos dos, son héroes mitológicos. Es a partir de dichas representaciones, de “modelos construidos por los otros”, que se determina el sentido del término “orgulloso”. Cf. Lledó, E., 1988, p. 174. Haciendo uso del vocabulario de la *Poética*, podría agregarse que, no es sólo la *práxis*, sino también la *mímesis* de una *práxis*, la que permite reconocer los rasgos definitorios del hombre prudente.

deliberar teniendo en cuenta un universal “sobre lo práctico y lo mejor para el hombre” y, por otro, su deliberación se orienta a la acción, y la acción es particular. En tal sentido, la prudencia “tampoco está limitada sólo a lo universal (*tôn kathólou*), sino que debe conocer también lo particular (*tà kath'hékasta*)” (cf. VI 7, 1141 b14-15). La última conexión, por su parte, permite el paso de lo individual a lo político, pues el *phrónimos* no sólo repara y delibera sobre lo bueno y conveniente para su vida, sino que también lo hace para un “nosotros” (*pròs hemâs*) cuya finalidad es el “vivir bien” (*eû zên*).

Esta caracterización de la figura del hombre prudente, sumada a la multiplicidad de variables que se ponen en juego en la práctica de la virtud, deja al descubierto la dificultad que entraña la *phrónesis*. Ser prudente no es una cualidad que pueda predicarse de todos, pues no todos son capaces de deliberar bien, ni en todas las etapas de la vida. Con relación a lo primero, Aristóteles aclara que la buena deliberación (*euboulía*) es una especie de rectitud (*orthótes*), acompañada de razonamiento (*sylogismô*), que permite determinar lo conveniente con relación a un fin (*tò symphéron pròs tò télos*) (*EN*. VI 9, 1142 b 31-33). Con respecto a las edades, señala que la prudencia no es una cualidad que pueda predicarse de alguien joven, pues aún cuando pueda ser experto en distintos ámbitos del conocimiento, como la geometría o la matemática, carece de la experiencia y la práctica que demanda la *phrónesis* (Cf. *EN*. VI 8, 1142 a 11-13).

Desde esta perspectiva, si no puede predicarse la *phrónesis* de alguien joven, tampoco parece ser una cualidad que pueda atribuirse al héroe trágico. De acuerdo con las características que se exponen en *Poética*, el personaje de la tragedia no cumple los requisitos para ser identificado como un *phrónimos* e, incluso, podría verse como un contraejemplo del hombre prudente. Frente al error del personaje, al infortunio en el que cae, el razonamiento es que “éste” *no es* “aquel”. ¿En qué consiste, entonces, el legado trágico del concepto de *phrónesis*? Sin alejarme de mi objetivo, intentaré ejemplificar el influjo de la tragedia a través de *Bacantes*.

La obra es una de las últimas de Eurípides, el “más trágico de los poetas” (*tragikótatós tôn poiētôn*) según Aristóteles (*Poét.* 53 a 29-30). Se presenta en Atenas casi al mismo tiempo que las *Ranas* de Aristófanes, comedia que denuncia, como ya señalé, el declive de la tragedia. Ambas obras, recurren a la figura de Dioniso, dios del teatro, como protagonista y su presencia, bien podría significar “la puesta en escena de las alteraciones a la que está siendo sometida la ciudad” (Gallego, J., 2009, p. 260). El escenario donde se desarrolla la trama es Tebas, contracara de Atenas, antagonista conflictiva de la *pólis* del consenso. El conflicto que desata la acción es la negación de Penteo, rey de la ciudad, a rendir culto a Dioniso. Toda la trama está plagada de referencias a la *phrónesis* y a la *sophrosýne*, a la moderación del carácter, a la búsqueda de los límites, al pensamiento sensato. No porque Penteo sea su expresión. Aquí y allá, los distintos personajes de la tragedia, incluido el propio Dioniso, le reclaman buen juicio y sensatez. ¡Sé prudente, Penteo! es el

pedido que subyace en la obra. Pero el rey es demasiado seguro de sí mismo, de sus propias opiniones, de las decisiones que toma y no hay allí ningún lugar posible para las advertencias. Su final trágico, descuartizado en manos de su propia madre, no será consecuencia más que de sus propios errores (*hamartemata*) y de la falta de *phrónesis*. No hay nada ejemplar en él, nada que se pueda copiar. Ningún espectador querrá para su propia vida la desgracia del rey.¹²⁵

Aristóteles no quiere héroes virtuosos, quiere un héroe semejante a los espectadores de la tragedia, que pueda identificarse con ellos para que su infortunio despierte temor y compasión. No rehabilita la tragedia porque dé lecciones de conducta o diga lo que está bien o está mal. Lo muestra pero, la mayoría de las veces, a través de un desplazamiento, de un antagonismo, de un envés.¹²⁶ La irrupción del aprendizaje mimético permite una enseñanza que no es directa ni univoca, sino que remite a la *phrónesis* por el hecho de poner el conflicto que acarrearán las decisiones, en el marco de una situación concreta y frente a los ojos de los espectadores. No se supone aquí una finalidad didáctica, sino más bien propedéutica: “debe trazarse un camino intermedio entre el consejo directo, que se revelará muy decepcionante, y la resignación a lo insoluble” (P. Ricoeur, 1996, p. 263). El espectáculo trágico no se erige en modelo de acción, no ofrece a quien va al teatro una receta que dice lo que hay que hacer; pero, aún así, enseña. ¿Qué es lo que enseña? El carácter ineluctable del conflicto, la fragilidad de la acción, la importancia de la deliberación, lo determinante de las decisiones, la incertidumbre del destino.¹²⁷

¹²⁵ C. Lord advierte la proximidad entre *mimesis* trágica y *phrónesis*, pero las consecuencias que extrae de dicha articulación van en una dirección contraria a la que aquí intento sostener. Su interpretación resalta el carácter paradigmático de la acción objeto de *mimesis*. Según el autor, la forma en que la tragedia pone en escena los universales le brindaría a su audiencia “modelos de comportamiento moral y político que podría estimular y guiar la acción de los hombres”. En tal sentido, subraya que “hay una sorprendente congruencia entre lo que la poesía [trágica] ofrece y lo que la prudencia requiere”. Cf. 1982, p. 178. Como señala P. Donini, no queda claro “en qué sentido Aristóteles podría considerar a las acciones de Edipo, Orestes, Ajax, Agamenón, Electra o Ifigenia como modelos a imitar”. Cf. 2003, p. 445.

¹²⁶ J. Gallego señala de qué manera las *Bacantes*, y en particular, la imagen del desmembramiento de Penteo viene a mostrar metafóricamente la crisis profunda que atraviesa a la *pólis*, “el quiebre sin retorno de un funcionamiento político”, “la extenuación de las prácticas y las formas de pensamiento de la democracia radical”. Por eso, aun cuando la tragedia no trace una relación término a término con los acontecimientos políticos, “manifiesta sobre la escena teatral mucho de cuanto pueda decirse respecto de la precariedad de la acción humana y de la mutabilidad de las estructuras de la *pólis*”. Cf. Gallego, J., 2009, p. 267.

¹²⁷ En contra de esta posición, A. MacIntyre, sostiene que Aristóteles no entendió la centralidad del conflicto y la oposición en la vida humana. Por esa razón, la tragedia no cumpliría, en su filosofía, ninguna función como “fuente de aprendizaje y como un medio importante de desenvolvimiento de la práctica humana de las virtudes”. Cf. 2001, pp. 217-218.

Por eso, la tragedia puede convertirse en un elemento clave para la formación del ciudadano; por el lazo que lleva de la *mímesis práxeos* a la *phrónesis* que, en principio, parece desviar la mirada de lo central, al suspender temporalmente la propia vida de los espectadores y dar paso a la ficción, pero que ofrece un regreso a la propia acción con nuevas herramientas, para hacerle frente a las responsabilidades y tareas que implica la vida en la *pólis*. En *Política* VIII, Aristóteles señala que la música puede proporcionar varios beneficios (*opheleías*): la educación (*paideía*), la purificación (*kátharsis*) y el divertimento (*diagogé*) (cf. VIII 7, 1341 b 36-41).¹²⁸ Los beneficios que Aristóteles apunta para la música no son excluyentes, sino más bien complementarios. Si se acepta el paralelo entre música y tragedia, dichas funciones le corresponden, por extensión, a la *mímesis* trágica, y con ello el estagirita estaría dando una respuesta explícita a la segunda parte del reto platónico, aquella que invitaba a encontrar no sólo placer sino también algún beneficio político en el arte mimético.

Una de las premisas que subyace a la preocupación aristotélica por la educación es que el hombre es, naturalmente, un ser precario, y el arte (*tekhné*) y la educación (*paideía*) “pretenden suplir las deficiencias naturales (*tò prosleîpon boulétaí tés phýseos anaplerouîn*)” (VII 17, 1337a1-3).¹²⁹ La escasez natural del hombre en el ámbito del conocimiento, señala T. Calvo Martínez, es notoria y no requiere argumentación, “la experiencia muestra que a los seres humanos hay que enseñarles *todo* desde la infancia” (cf. 2003, p.13, énfasis mío). La precariedad del ser humano, su carácter “indigente” justifica tanto una formación en términos intelectuales como también éticos y políticos. De ahí que la educación tenga como propósito la formación con vistas a la felicidad del hombre, “a la virtud (*pròs aretèn*) y a la vida mejor (*pròs tòn biòn tòn aristòn*)” (cf. VIII 2, 1337 a 38-39). El problema radica en determinar qué disciplinas serán parte del proceso formativo, pues ello supone un

¹²⁸ En *Pol.* VIII 5, 1339 b 13-14, Aristóteles había expuesto las razones por las que la música debe cultivarse. Allí señala como sus beneficios la educación (*paideían*), el juego (*paidiàn*) y el divertimento (*diagogén*). Por la educación, contribuye a la virtud (*pròs aretèn*) y a la inteligencia (*pròs phrónesin*); por el juego y el divertimento, al descanso (*anápausis*) y al placer (*hedoné*).

¹²⁹ En este sentido, puede justificarse la inclusión del aprendizaje mimético en la formación de los miembros de la *pólis* porque, como afirma Aristófanes en *Tesmoforias*, “lo que no poseemos, la imitación (*mímesis*) nos ayuda a conseguirlo” (156). En esta línea, puede también ubicarse el pasaje de *Física*, en donde Aristóteles plantea un trabajo cooperativo entre el arte y la naturaleza. En tal sentido, “el arte lleva a cabo/completa (*epiteleî*) aquellas cosas que la naturaleza es incapaz de realizar (*adynatêi apergásasthai*) y, además imita la naturaleza (*tà de mimeîtai*, *Fís.* 199 a 15-17)”. Para Aristóteles, la naturaleza, las leyes, las costumbres/el hábito y el *lógos* son las vías a través de las cuales el hombre puede “completarse” y alcanzar una vida buena (Cf. *Pol.* VII 13, 1332 a 40 y *EN.* X 9, 1179 b 20-21). La *mímesis* trágica tiene la capacidad, a mi juicio, de poner en juego simultáneamente dichas vías. Como habilidad connatural, como una costumbre establecida con fuerza de ley en la vida de la *pólis*, como una forma de estimular emociones y reflexión, la *mímesis* es la herramienta que desde el arte viene a colaborar con el *télos* del hombre, con la felicidad que éste sea capaz de alcanzar en el marco de una comunidad política.

acuerdo previo acerca de los medios que conducen a la virtud. En este marco, Aristóteles distingue, entre las disciplinas que suelen enseñarse, las que se consideran útiles, pues tendrán aplicaciones concretas para la vida, como la lectura, la escritura y el dibujo y aquellas que se practican por placer, como la música.¹³⁰ El estagirita advierte que la finalidad de la música no sólo es generar placer sino que también permite “hacer un buen uso del ocio” (*skholázein dýnasthai kalôs*, *Pol.* VIII 3, 1337 b 31-32).

La introducción del ocio (*skholê*) como un elemento clave para valorar las disciplinas pone de manifiesto la importancia política que reviste la administración y el uso del tiempo libre tanto para el proyecto político en el que se inscribe el diseño del estagirita, como para la vida griega en general. Es en el marco de dicho tiempo libre en el que se desarrollan las fiestas dionisiacas y desde donde puede valorarse la significación de la tragedia. Aristóteles repite que el ocio es “el principio de todas las cosas” (*arkhê pánton*), pues el trabajo y las demás ocupaciones se realizan en vista de disponer de ese tiempo y, como principio, promueve no sólo el placer (*tên hedonên*) sino también “la felicidad y la vida bienaventurada” (*tên eudaimonían kai tò zên makaríos*, *Pol.* VIII 3, 1338 a 1-3 y *EN.* X 7, 1177 b 4). El estagirita aclara que el establecimiento de la música dentro del diseño educativo se realizó con este propósito, ya que quienes lo hicieron “lo hicieron pensando en el empleo del ocio y considerándola el divertimento digno (*diagogên*) de los hombres libres (*tôn eleuthéron*)” (*Pol.* VIII 3, 1338 a 22-23).

Una de las características de la Atenas democrática es que promueve un disfrute colectivo del ocio, pues la multitud (*tò plêthos*) también participa de ese tiempo libre, gracias a los medios y recursos que la propia ciudad pone a su disposición para ello. Incluso, afirma Aristóteles, “una multitud de esta clase es la que más ocio dispone” (*málista dè skholázei tò toioûton plêthos*, *Pol.* IV 6, 1293 a 6-7). En el marco de esas políticas tendientes a garantizar la igualdad en el disfrute del ocio se inscribe, como ya señalé en la primera parte, la concurrencia de los miembros de la *pólis* a las fiestas dionisiacas, ámbito en el cual se llevan a cabo los concursos trágicos. En *Política* VIII 7, 1342 a 16-22, se describe la composición de las audiencias y se distinguen dos clases de espectadores (*theatês*), un grupo “libre y educado” (*ho eleútheros kai pepaideuménos*), y otro grupo “vulgar” (*phortikôs*), compuesto por “obreros manuales, campesinos y gente semejante”. En *Poética* 62 a 2-4, Aristóteles recoge una opinión común que afirma que mientras la imitación épica es para “espectadores distinguidos” (*pròs theatàs epieikeîs*), la tragedia es para “ineptos/de baja calidad” (*pròs phaulous*). En dichos contextos, el estagirita asume

¹³⁰ La distinción sigue un criterio similar al presente en *Met.* I 1, 981 b 17-23, donde Aristóteles describe el surgimiento de las diversas artes (*tékhnês*), y distingue entre las artes “orientadas a las necesidades de la vida” (*pròs tanagkaîa*) y las “orientadas al placer” (*pròs hedonên*). Allí repara en que los inventores de las artes destinadas al placer fueron más admirados y considerados más sabios “porque sus ciencias no buscaban la utilidad”.

que los concursos y espectáculos son necesarios de igual modo para los distintos grupos que componen la ciudad¹³¹ y, con relación a la tragedia, aclara la ventaja que este tipo de *mimesis* reporta al ser doblemente accesible, ya sea en su lectura o en su representación (*en tē anagnōsei kai epì tōn érgon*, *Poét.* 62 a 17-18).

Desde esta perspectiva, la *mimesis* trágica aparece como una práctica cultural que la ciudad promueve como parte de lo que podría considerarse una “política del ocio”. C.W. Veloso afirma que “no puede haber “política del ocio” en Aristóteles” (Cf. 2005, p.137). Sin embargo, su argumentación sólo muestra que la filosofía no podría formar parte de dicha política y no, que otras actividades o prácticas, como la tragedia, puedan ser incluidas en una clara preocupación que el estagirita muestra, particularmente en *Política*, por la administración del tiempo libre. Con relación a dicha preocupación, considero que hay observaciones del estagirita que permiten justificar la relevancia política que conlleva una buena administración de ese tiempo libre para la formación de los miembros de la *pólis*. Si bien es cierto que la filosofía es el valor último de la vida ociosa, Aristóteles no está pensando en que todos los hombres aspiren a ser filósofos. La multiplicidad de partes que componen la *pólis* promueve que haya una pluralidad de sentidos del ocio en la vida de los hombres y que sean también múltiples las actividades o prácticas que pueden cumplir con esa finalidad. La institucionalización de la tragedia en el marco de las fiestas cívicas da cuenta de las potencialidades de una práctica que garantiza al mismo tiempo, placer y aprendizaje, pues todos disfrutan con las obras de imitación (*tois khaírein tois mimémasi pántas*) y a todos les agrada aprender (*manthánein hédiston tois állois*, *Poét.* 48 b 8-14). Promover las representaciones trágicas como un espacio de disfrute colectivo del ocio le otorga a la tragedia un fuerte compromiso ético y político, pues gracias al ocio se puede ejercitar la virtud y participar de las actividades de la *pólis* (*Pol.* VII 9, 1329 a 1-2).

El paralelo entre música y tragedia permite afirmar que, si la música es el arte mimético que promueve la formación de los jóvenes, la tragedia lo hace en los adultos.¹³² En tal sentido, la inclusión de la música en el programa de formación de

¹³¹ Aristóteles afirma que “a cada uno le produce placer lo que es adecuado a su naturaleza”, de modo se utilizarán distintas melodías para satisfacer a los distintos tipos de espectadores que componen los concursos y espectáculos. Así, por ejemplo, para los espectadores vulgares se utilizaran melodías agudas y de tonos chillones que provoque entusiasmo y afección emocional. Cf. *Pol.* VIII 7, 1342 a 1-26.

¹³² La importancia de la educación para la *pólis* y la ordenación de las actividades formativas quedan de manifiesto en las Grandes Dionisiacas. Un dato no menor es que allí se llevaban a cabo las actividades que marcaban el tránsito de la juventud a la adultez (*dokimasía*). En tal sentido, es frente a la mirada de la *pólis* congregada en el teatro, que los jóvenes finalizan su formación en lectura, escritura, música y gimnasia y comienzan su entrenamiento militar. Recién finalizada dicha formación pasan a ser considerados ciudadanos. En *Constitución de los Atenienses*, Aristóteles describe con precisión dichas actividades y señala que “se celebra una asamblea en el teatro (*tōn d’hústeron ekklesías en tōi theátrōi genoménes*) y hacen ante el pueblo una muestra de maniobras militares, y después de recibir un escudo y una lanza, patrullan el país y permanecen en los

los jóvenes marca la fuerte impronta que tienen para el carácter las melodías y los ritmos, pues ellas proveen

“imitaciones/ semejanzas (*homoiómata*) más perfectas de la verdadera naturaleza de la vida y de la mansedumbre, de la fortaleza y de la templanza, así como sus contrarios y todas las demás disposiciones morales (*tôn állon ethikôn*) (la experiencia lo demuestra, ya que nuestro estado de ánimo cambia (*metabállomen*) cuando los escuchamos). La aflicción y el gozo que experimentamos mediante imitaciones (*homoios*) están muy próximos a la verdad (*tèn alétheian*) de esos mismos sentimientos (*Pol.* VIII 5, 1340 a 18-25).

Las emociones que se suscitan en los jóvenes a partir de la música permitirían que éstos se habitúen al placer que generan las melodías. Esa práctica en la generación del placer se encuentra estrechamente relacionada con las virtudes éticas y, del mismo modo que la gimnasia le imprime al cuerpo determinadas cualidades, la música hace lo propio con el carácter (*tò êthos*), a la vez que favorece “el cultivo de la inteligencia” (*pròs phrónesin*) (VIII 5, 1339 a 26). Mucho se ha discutido sobre esta mención a la *phrónesis* en el marco de *Política* y si ésta refiere efectivamente a la virtud intelectual que se define en el marco de *Ética Nicomáquea*.¹³³ Aun cuando Aristóteles no desarrolle en qué sentido podría ser entendido el cultivo de la *phrónesis*, considero que dicha referencia puede ser leída a la luz de un pasaje introductorio al libro VIII, en el que se afirma que “para el ejercicio de todas las facultades y artes se requiere una previa educación (*propaideúesthai*) y habituación (*proethízesthai*), de modo que se requerirán también para las actividades de la virtud (*pròs tàs aretês práxeis*)” (VIII 1, 1337 a 18-21). Esta afirmación general ayuda a comprender el sentido último que Aristóteles persigue con su diseño educativo y permite conjeturar sobre el propósito de la *mímesis* trágica en el marco de la *pólis*.

Desde esa perspectiva, la música forja el carácter de los niños y los jóvenes, en la medida en que los prepara para juzgar correctamente y disfrutar del placer “como es debido”. En tal sentido, es preciso recordar la estrecha relación entre placeres, dolores y virtud ética, pues es dicha relación la que le da sentido a la preparación y habituación que promueve la educación. La virtud ética es un modo de ser, un hábito que requiere de práctica. Los hombres, según Aristóteles, no nacen virtuosos, se hacen. Y eso es un proceso que dura toda la vida. La música es

fuerzas. Prestan servicio como guarnición dos años (...). Acabados los dos años, ya están con los demás ciudadanos” (42 3-4). Sobre los detalles de la *dokimasía*, véase S. Goldhill, 1992, pp. 112-114.

¹³³ A favor de una articulación entre *Ética* y *Política* a partir de esta referencia a la *phrónesis*, se ubican, entre otros, Donini, P., 2003, pp. 446-447; Klimis, S., 2003, pp. 467-468. En contra de dicha lectura y, a favor de una hendiadís en el texto griego, Pellegrin, P., 1993, p.529 y Veloso, C.W., 2005, p. 123.

una forma de habituar a los jóvenes al placer, pero también a un control y una guía sobre el placer, de modo que se ejerciten en encontrar el término medio entre dos extremos. Ningún exceso es bueno, pues destruye la perfección. Pero encontrar ese justo equilibrio entre el placer y el dolor que define a la virtud no es una cuestión simple, necesita tiempo y experiencia. El carácter se modela a través del hábito y acostumbrarse a elegir, implica ser guiados por la razón. No de una manera teórica, sino práctica. Se puede saber en qué consiste la virtud, pero actuar virtuosamente es una elección. Por eso, aún cuando la referencia sea oscura, las consideraciones sobre la educación musical permiten trazar una conexión con la prudencia: la música prepara para la *phrónesis*, para la conducción de la voluntad y el deseo, para la práctica de la virtud, para la felicidad y la vida buena.

La tragedia hace lo mismo con el hombre adulto. Al final de *Ética Nicomáquea*, Aristóteles advierte que quizás no sea suficiente para ser virtuosos apelar a una buena educación en una etapa de la vida. La virtud requiere práctica y costumbre, es algo sumamente vulnerable. El hombre es libre y debe aprender a hacer uso de esa libertad, debe acostumbrarse a ella, pues cada nueva situación lo enfrenta a la ardua tarea de tener que elegir y al hacerlo, puede actuar virtuosamente. O puede no hacerlo. En el ámbito de la comunidad política, el hombre encuentra el espacio para el ejercicio de las virtudes y en una relación recíproca, esa misma comunidad le brinda las herramientas para su formación ética. Es ahí donde la mimesis trágica encuentra su espacio. En la Atenas democrática, la tragedia y el aprendizaje mimético combinan la fuerza de las costumbres y la educación. Todos los miembros de la *pólis* asisten regularmente a un espectáculo dirigido a la ciudad y que regresa a la ciudad, a través de la formación de los ciudadanos. Lo que ocurre sobre el escenario no queda allí. Traspasa rápidamente los límites del teatro y se convierte en un instrumento para la vida política.

La *phrónesis* aristotélica es una virtud oscilante, se mueve entre dos mundos, el de la razón y el de las pasiones, el de lo individual y el de lo político. Intenté mostrar que la tragedia no ofrece a través de sus personajes modelos de *phrónimos*. De modo que es en vano intentar ver allí algo que pueda emularse. Sin embargo, la conexión entre la *mimesis* y la *phrónesis* se conserva. Considero que la posibilidad de articular el aprendizaje mimético y la virtud que guía la acción encuentra asidero en la capacidad de juicio que ambas estimulan. La *mimesis* trágica lo hace al exponer a los espectadores a las acciones de los personajes. A pesar de la ordenación coherente de la trama, la vida del héroe estalla frente a la audiencia. Un segundo basta, una sola decisión incorrecta y su mundo se derrumba. Frente a eso, el espectador delibera, juzga, reflexiona. Ejercita su propia *phrónesis*, una capacidad moral comprensiva, que le permite ver en esa situación particular que la tragedia muestra, algo que la excede y que atraviesa al propio género humano: su fragilidad.

Al salir del teatro, de ese espacio de ocio, los espectadores vuelven a sus mundos y a sus obligaciones. Pero algo cambió. En el marco de la comunidad

política, la experiencia trágica deja al descubierto la importancia de la deliberación y de las buenas decisiones y acciones. La *phrónesis* amplía su mundo y aparece como una de las virtudes políticas más importantes, porque concierne al futuro de la *pólis*, a los juicios que guiarán la acción de sus hombres, a las decisiones que atañen al buen vivir. La *phrónesis* es una virtud intelectual, pero no contemplativa. Es la virtud que guía la *práxis*, que pone en práctica el aprendizaje y el entendimiento. Es aquella que toma consciencia de la verdadera fragilidad de la acción, pero que busca un *phármakon* y lo encuentra: en la razón, en el juicio correcto y la buena deliberación.

Un epígrafe encabezó esta parte de la investigación. En *Los poetas metafísicos*, T.S. Eliot ve en el teatro griego una especie de cebolla, que va quedando al desnudo, capa tras capa, realidad tras realidad. Primero, la del diálogo. El poder del *lógos* que se revela en la palabra de los personajes; en el estilo y los recursos poéticos que se ponen en juego en cada parlamento. Luego, la realidad visual concreta, que estimula la capacidad de contemplación a través de un espectáculo al que acuden ansiosos no sólo la vista, sino todos los sentidos. Ser espectador, ser *theatés*, se convierte en una nueva forma de estar en el mundo. Pero ese espectáculo, esa contemplación, señala T.S. Eliot, esconde algo más profundo. La última capa queda al descubierto, como lo hace el modo de ser del hombre griego. “Tras el drama de palabras, está el drama de la acción; (...). La unidad de pensamiento y sentimiento, de acción y especulación en la vida”. Esta última capa es la que, a mi modo, intenté dejar plasmada en estas páginas. Esa reflexión que recae sobre la acción y que fue posible por la *mímesis*. Desde una configuración teórica o desde una práctica, la *mímesis* trágica jugó con esos pares antitéticos, hasta que logró fundirlos. El desafío ahora es convertirla en una noción heurística que, desde nuevos horizontes, permitan seguir pensando el drama de la acción.

Consideraciones finales

Estas páginas no son una conclusión. Son un cierre provisorio de la indagación en torno a la *mimesis* trágica en el mundo griego. Son apenas un repaso del camino hecho hasta aquí, y son también la invitación a seguir pensando la *mimesis*. Como parte de ese camino, varias aristas fueron marcando el rumbo y varias son las preguntas que ese recorrido deja planteadas. Uno de los supuestos que guiaron mi investigación es que la *mimesis* trágica aristotélica puede ser pensada como una vía posible de resolución para la crisis política de la Atenas democrática. De algún modo, la insistencia de Aristóteles porque se escriban “buenas” tragedias, hace sospechar que lo “bueno” de ellas estaría vinculado a los efectos políticos que tuvieron durante el apogeo de la democracia. Es, en ese contexto, en el que la *mimesis* trágica va configurándose como una nueva forma de ver el mundo; es allí donde se erige como una práctica cultural que alienta a los espectadores a reflexionar sobre su propia situación, a partir de historias que tienen que ver con un pasado remoto, que trazan una distancia no sólo temporal, sino de sentidos, entre el héroe mitológico y el ciudadano democrático. En la Atenas del siglo V a.C., la *mimesis* trágica ocupó un lugar preponderante en la vida política. Varios factores se articularon para que ello sea posible. La importancia que la igualdad y la libertad de palabra tienen en el marco de la *pólis*, permite que la tragedia se ubique como un espacio público, una institución social, que refuerza un sentido de comunidad y de pertenencia, por el modo en que los hombres conviven en ese espacio y se ven afectados por la *mimesis*. Las fiestas dionisiacas no sólo son un tiempo para el ocio. Son fiestas con una fuerte impronta política, que contribuyen a formar una nueva subjetividad, la del hombre democrático. Y una de las claves para esa formación es la tragedia.

Sin embargo, cuando Aristóteles escribe su *Poética*, la *pólis* democrática se desmorona. Las fiestas siguieron llevándose a cabo, pero su significación cambió. Las guerras, el descuido de la educación, el interés individual en detrimento de los intereses de la *pólis*, hacen sospechar que ese espacio y ese tiempo de las fiestas sólo se conserva como una vieja costumbre, pero vacía de sentido. La situación de la política, los conflictos, la desidia no parecen ser motivos de celebración, y los hombres concurren al teatro como quien va al mercado. No sólo el espejo está roto, también lo está el hombre y el mundo tal y como lo conocía hasta entonces. El nuevo contexto genera temor e incertidumbre sobre el futuro. Pero no es un temor como el que genera la *mimesis* trágica, que mantiene a salvo a sus espectadores. Esta vez, el miedo lo atraviesa todo y no hay deliberación posible. No hay distancia que proteja. Ni siquiera es posible la compasión. El otro dejó de ser un amigo, es un peligro del cual resguardarse. Y Aristóteles insiste en que se escriban buenas tragedias. ¿Por qué el empeño en una práctica cultural que tuvo su momento de esplendor, pero que ahora no parece afectar a nadie? ¿Qué es lo que ve allí? ¿Qué es

lo que se esconde tras la *mímesis* trágica? Para Gorgias, la tragedia era un engaño, una ilusión que lograba hacer de aquel que aceptaba su juego, alguien más justo y más sabio porque se dejaba capturar por la magia del *lógos*. El sofista ve en la tragedia un arte que desenmascara ese poder de la palabra, esa ruptura entre lenguaje y realidad, del mismo modo que la retórica lo hace en el *ágora*. Para Platón, la tragedia es también un engaño, pero un engaño peligroso, que muestra eso que hay que controlar y esconder; que ofrece un espectáculo que desata las emociones y aleja la razón. La *mímesis* trágica atenta contra la formación de los ciudadanos, los vuelve maleables y hace fracasar la empresa demiúrgica de su proyecto político. El hombre se entrega a ese engaño y la magia del *lógos* condena su alma. Una concepción estricta del *lógos* y la *alétheia* expulsa a la *mímesis* trágica de la *pólis* ideal.

¿Por qué Aristóteles no siguió los pasos de su maestro? ¿Por qué volver a insistir con una práctica que ya había mostrado su peligrosidad? En el regreso a la *mímesis* se esconde la deuda de Aristóteles con los sofistas y con la tradición popular; una deuda que se vincula estrechamente con una concepción del hombre ligado al *lógos* y a la *pólis*. El hombre aristotélico es un ser indigente, que necesita de herramientas para darle sentido a su mundo y de los otros para alcanzar la felicidad. No es la obra de un demiurgo que le dice qué hacer o cómo actuar, que le imprime un carácter. El hombre se va constituyendo en la pluralidad y en la relación con los otros. Y la *mímesis* encuentra allí un espacio de privilegio. La insistencia en escribir buenas tragedias no es el pedido de un melancólico, que añora eso que una vez existió, pero que se ha escurrido. Es el pedido de un filósofo que, a pesar de la crisis a la que su contexto lo enfrenta, sigue confiando en el poder del hombre. La habilidad mimética descubre esa confianza. Desde esta perspectiva, aún cuando en la *Poética* no haya referencias explícitas a un vocabulario político, a un contexto puntual, a los efectos que la *mímesis* trágica pudiera tener en sus espectadores, esos “silencios” no son, al menos para mí, razones suficientes para suponer que esta práctica cultural puede despojarse de las implicancias ético-políticas. Si la tragedia logró convertirse en un fenómeno social de masas, que movilizaba a los miembros de la ciudad y promovía su formación ciudadana, es porque allí hay *algo más* que la fortuita coincidencia de un tiempo y un lugar para la *mímesis*.

La primera apuesta de Aristóteles es hacer de la *mímesis* una habilidad connatural. Al igual que la capacidad de lenguaje, la capacidad de gozar y deleitarse con el aprendizaje mimético es algo que el hombre realiza de manera natural. La cuestión es que, al igual que la virtud, la *mímesis* requiere práctica y experiencia. Si nada la estimula, es una pura potencialidad que nunca llegará a actualizarse. Para Aristóteles, la tragedia es una *mímesis* de la acción. No parece haber en esa definición nada radical. Los hombres que concurren al teatro saben claramente que Edipo no se sacó los ojos, que Penteo no fue descuartizado y que Medea no mató a sus hijos. Quienes concurren al teatro distinguen entre la *práxis* efectiva en el mundo y eso que ocurre miméticamente en el escenario. ¿Qué aporta, entonces, la tragedia? ¿Un

simple espectáculo con el que pasar un rato agradable, alejados de los problemas cotidianos? Si fuese sólo placer y la *mímesis* trágica no produjera “efectos secundarios”, no se entiende por qué Platón hizo tanto escándalo. La sospecha es que allí hay *algo más*. Y es ese *algo más* lo que hace que Aristóteles abra un espacio para la *mímesis* en la discusión ética y política.

Ante la crisis de la *pólis*, ante la falta de interés y sentido de la política, Aristóteles insiste en la elaboración de buenas tragedias. ¿Por qué? Porque ve en la *mímesis* trágica un potencial aprendizaje para la ciudadanía; porque ve en ella la capacidad de suscitar la deliberación, la capacidad de juicio y la prudencia, requisitos fundamentales para la vida democrática. Porque descubre que ese aprendizaje mimético puede erigirse en una herramienta para darle un nuevo sentido a la comunidad; porque allí los hombres encuentran un espacio de reflexión, de preparación y de ejercitación en el juicio, en la deliberación, y en la práctica de la *phrónesis*, la virtud que apuesta al futuro de la *pólis*, a las decisiones que pueden hacer de ella un lugar mejor. Pero la insistencia de Aristóteles en la *mímesis* trágica no supo llegar a tiempo. La *pólis* griega desapareció y los silencios de la *Poética* se convirtieron en los silencios de la *mímesis*.

Las implicancias que en el mundo griego eran manifiestas fueron acallándose, y esos silencios de Aristóteles hicieron que la *mímesis* quede confinada al ámbito de la estética y la crítica literaria. En esos espacios, la *mímesis* logró constituirse en uno de los pilares fundamentales de la filosofía clásica del arte. A mediados del siglo XX, se produjo un regreso a la *mímesis* y desde entonces, el concepto griego despertó un renovado interés, que la ubica en las más variadas discusiones. En ese marco, me interesa subrayar la recuperación de H. Arendt y P. Ricoeur. Considero que, a pesar de sus divergencias, ambos coinciden en retomar esos “silencios” de Aristóteles y, desde nuevos escenarios, permiten que la *mímesis* trágica pueda desplegar los alcances ético-políticos que insinuó en la *Poética*.

En *La Condición Humana* (1958), Arendt incluye la noción de *mímesis* en el capítulo quinto, dedicado al tratamiento de la acción, condición irreductible de lo político. En dicho contexto, se reapropia de la noción de *mímesis* aristotélica y la convierte en una forma de relato, que puede resultar útil para pensar la cuestión de la identidad y la revelación del agente. La dinámica que recubre a la *mímesis* deviene el componente esencial para transfigurar la acción y volverla tangible y perdurable. En consonancia con una concepción fenoménica del arte, Arendt concibe a la *mímesis*, en tanto imitación de la acción, como la única vía para mantener “el flujo vivo de actuar y hablar”.

Aunque el contenido y el significado de las historias y las acciones pueden adoptar diferentes formas, sólo podrán poner de manifiesto su lógica esencial si se representan “mediante una especie de repetición, de imitación o *mímesis*” (2005, p. 211). El teatro, afirma allí, “es el arte político por excelencia”, el espacio que logra transponer la esfera política de la vida humana y mostrar al hombre en su relación

con los demás. Esta es la única referencia textual a la *mimesis* trágica en la obra de Arendt. Sin embargo, poner a jugar la noción aristotélica en el marco de sus reflexiones sobre la acción sugiere más de lo que dice y obliga a revisar los alcances de la conjunción *mimesis-praxis* y las ventajas que podría reportar la inclusión de la noción griega en una teoría de la acción política.

El objetivo de *La Condición Humana* es, según su autora, muy sencillo: “nada más que pensar en lo que hacemos” (2005, p. 18). La sencillez con la que enuncia su objetivo no logra esconder la complejidad de la tarea propuesta, una tarea que atraviesa buena parte del pensamiento político occidental y que Arendt articula en torno a tres actividades: labor, trabajo y acción. A partir de esta clasificación, pretende pronunciar la distinción entre *teoría* y *práctica*; distinción que, a su entender, constituye un legado de la antigüedad con importantes consecuencias sobre el pensamiento político contemporáneo (1995, pp.141-142). En este sentido, el énfasis puesto en la *vita activa* debe ser entendido como un intento por revertir la primacía que la tradición occidental le ha otorgado a la contemplación por sobre la acción.

La acción y el discurso son los elementos que permiten a los hombres revelar activamente su “única y personal identidad” en el espacio público, primero como iguales, en tanto miembros de un mismo mundo humano, pero inmediatamente como seres distintos, condición *sine qua non* para la pluralidad. De esta manera, acción y discurso permiten que el hombre instaure una novedad y revele al mundo como un “espacio habitable”. Esta articulación es lo que, a mi juicio, posibilita la *mimesis* trágica y lo que descubre la potencialidad del concepto aristotélico para el pensamiento político. Arendt vuelve su mirada a la experiencia de la *polis* griega, un espacio político que se constituyó como un remedio, la solución que los griegos ensayaron para vivir juntos y para combatir la fragilidad de las acciones y discursos.

Desde una posición que asume que las experiencias del pasado aún son capaces de aportar claves para las discusiones contemporáneas, Arendt transita la brecha entre pasado y futuro y busca en el mundo griego los orígenes de los conceptos para “destilar de ellos otra vez su espíritu tradicional, que tan infortunadamente se evaporó de las propias palabras del lenguaje político” (1996, p. 21). En este marco, rehabilita el carácter dinámico de la noción de *mimesis* aristotélica y deja entrever sus potencialidades para pensar la acción política. La representación teatral de los problemas, de los valores en disputa resultó, para la cultura griega, una manera indispensable para la vida en común, para la escenificación de los conflictos y para la comprensión de ellos. Los griegos aprendieron allí a comprender como individuos, a mirar el mismo mundo desde un número infinito de posiciones, a ver lo mismo bajo aspectos distintos, y en ocasiones, opuestos.

En tal sentido, la reapropiación de la *mimesis* trágica y del teatro se lleva a cabo en el marco de una búsqueda de modelos para lo político. No son modélicos,

aclara Arendt, porque puedan copiarse, sino porque aportan claves para seguir pensando lo político, aún en una época en la que esa experiencia aparece negada (cf. 1997, p. 71). La irrupción de la noción de *mimesis* en la teoría contemporánea de la acción cobra un nuevo sentido. Ubicar a la *mimesis* trágica en una discusión política permite volver la mirada sobre la vida misma y, a partir de la reflexión que se abre al comparar la *mimesis* con la *praxis*, cuestionar y criticar nuestra acción efectiva sobre el mundo. El arte y la política son fenómenos del espacio público y están estrechamente vinculados. Por ello, frente a la crisis de legitimidad de los espacios públicos, de la ciudadanía y la democracia, la *mimesis* trágica y el teatro ofrecen una nueva perspectiva, capaz de trazar una distancia que permita revelar el sentido de lo político.

En otro escenario, Ricoeur apela a la noción aristotélica de *mimesis*, primero en *La Métaphore Vive* (1975) y luego en *Temps et Récit* (1985), para discutir la dimensión representacional del lenguaje histórico y ficcional. La *mimesis* emerge como una salida al problema del lenguaje, a los modos de representar las acciones y experiencias humanas a través de los discursos, gracias a la puesta en práctica de una nueva forma de inteligibilidad. Una de las primeras estrategias interpretativas de Ricoeur es subrayar el trinomio que la *mimesis* conforma junto a la *kátharsis* y el *mûthos*. Esta lectura es central para la noción de representación histórica y se alza como un elemento clave en la propia configuración de la teoría ricœuriana de la narratividad. En tal sentido, la *mimesis* se erige como una herramienta conceptual para repensar las formas de transponer la acción en un relato histórico por su particular modo de articular *praxis* y *lógos*.

Ricoeur da un paso más allá de Aristóteles, al ubicar a la *mimesis* en una discusión sobre el tiempo y la historia que son elementos extraños o, incluso, criticados en *Poética*. Con relación al tiempo, es el carácter temporal intrínseco a la acción humana lo que habilita la estrategia interpretativa de Ricoeur y descubre la posibilidad de pensar a la *mimesis* con una “función de unión” entre el campo del obrar humano y el de la creación poética. El “silencio” aristotélico sobre la temporalidad se convierte en un silencio *liberador*. La *mimesis* es vista, en este nuevo contexto, como una clave para transformar el tiempo humano, propio de la acción, en un tiempo narrado, propio del relato. Con relación a la historia, Ricoeur considera que la universalidad que Aristóteles reclama para la poesía puede ser también aplicada a sus discursos, pues el hecho de “tomar juntos” acontecimientos singulares, de pensar un vínculo de causalidad entre ellos, es ya universalizar. Lo importante de esta acción es que la actividad mimética no se reduce exclusivamente a mostrar lo universal, sino que lo hace surgir al componer la acción. En tal sentido, *mimesis* y universales pueden ser aplicados a la historia de los historiadores.

En este nuevo contexto, la historia y la poesía se cruzan. La historia pone en juego la misma *inteligencia narrativa* que despliega la poesía al elaborar un poema. Una inteligencia, próxima a la sabiduría práctica y al juicio moral, que se revela

como el rasgo más fecundo de la *mímesis*, en tanto permite mediar entre acontecimientos e historia, nos hace competentes para seguir una historia y conserva el aspecto temporal de la narración. Una inteligencia que permite trasponer “el mundo vivido en un mundo narrado” y que permitiría hablar de la *mímesis* como “un proceso a la vez revelador y transformador de la *práxis* cotidiana” (1990, p. 38).

Ricoeur da cuenta de esta riqueza y la vuelca para repensar su teoría de la historia. Su reapropiación no sólo se extiende a la forma de escribir la historia, una preocupación interna a la disciplina; sino que, principalmente, apunta a poner en cuestión la tarea ética y política que le caben a la historia y al historiador en el ámbito público. La inteligibilidad narrativa que promueve la *mímesis* muestra que la historiografía, al igual que la tragedia, intenta “poner lucidez donde hay perplejidad”, logra sacarnos de nosotros mismos, para revisar nuestras acciones desde una perspectiva crítica. En tal sentido, los retos de la práctica historiográfica plantean nuevos desafíos para la *mímesis*.

La rehabilitación de Arendt y Ricoeur muestra el renovado interés por la noción aristotélica y enfatiza la versatilidad de la *mímesis* para repensar lo ético y lo político. En el marco de nuevas discusiones, la *mímesis* cobra una nueva potencialidad heurística para responder a los cuestionamientos e interrogantes que el contexto contemporáneo deja planteados cuando se proclama una crisis de la subjetividad y de la racionalidad política. Dicha crisis interpela, una vez más, a nuestra propia experiencia de lo humano y a nuestra capacidad de elaborar herramientas que permitan pensarnos.

Hay un cuento de Borges con el que quisiera cerrar estas páginas. Se llama *La busca de Averroes*, e ilustra hasta qué punto la *mímesis* trágica puede quedar silenciada y volverse extraña. En el relato se presenta al filósofo árabe preocupado por la traducción de dos términos de la *Poética*: tragedia y comedia. Averroes no puede traducirlos porque no entiende ni la *mímesis* ni el teatro. Esas dos nociones se han vuelto extrañas para él; él no podía, afirma Borges, imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro. La dificultad de Averroes es la dificultad que plantea la distancia histórica y que se impone toda vez que tratamos de interpretar un mundo que nos es ajeno. Sin embargo, en lugar de acentuar la brecha que nos separa de ese universo, nuestro esfuerzo por comprender la *mímesis* traza un puente que nos permite seguir dialogando con los griegos. Si volvemos la mirada sobre nuestras propias vidas, sobre nuestras deliberaciones y decisiones, sobre el modo en que actuamos en el espacio público, la manera en que ejercemos nuestra ciudadanía, la *mímesis* trágica vuelve a aparecer, como una constante en el horizonte que nos recuerda nuestra propia vulnerabilidad. Como intenté mostrar, la *mímesis* no es una receta mágica, no dice como resolver la crisis, sólo es la excusa justa para seguir pensando. La actualidad de la *mímesis* muestra la urgencia que tenemos por ensayar claves para comprender y combatir la fragilidad de nuestra acción.

Bibliografía

Ediciones, traducciones y comentarios de la *Poética*

- Aristote, 1951, *La Poétique d'Aristote*. Texte primitif et additions ultérieures par D. de Montmollin, Nuechattel, Meiseller.
- Aristote, 1952, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres.
- Aristóteles, 1948, *El Arte Poética*, traducción directa del griego, prólogo y notas de J. Goya y Muniain, Bs. As., Espasa Calpe.
- Aristóteles, 1977, *Poética*, texto, introducción, traducción y notas de J. Alsina Clota, Barcelona, Bosch
- Aristóteles, 1977, *Poética*, traducción y notas de E. Schlesinger. Nota preliminar de José María Estrada, Bs.As., Barlovento editora.
- Aristóteles, 1985, *Poética*, ed. trilingüe a cargo de V. García Yebra, Madrid, Gredos.
- Aristóteles, 1998, *Poética*, Introducción, traducción del griego y notas de A. Capelletti, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Aristóteles, 2002, *Poética*, prólogo, traducción, y notas de A. López Eire, Madrid, Istmo.
- Aristóteles, 2004, *Poética*, traducción, notas e introducción E. Sinnott, Bs. As., Colihue, 2004.
- Aristotle, 1968, *Poetics*, introduction, commentary and appendixes D.W. Lucas, Oxford, Clarendon Press.
- Aristotle, 1987, *The Poetics of Aristotle*, translation and commentary by S. Halliwell, London, Duckworth.
- Aristotle, 2002, *Poetics*, translated by S. Benardete and M. Davis with an introduction by M. Davis, Indiana, St. Augustine's Press,
- Aristotle, 2012, *Poetics*, translated with an introduction by G. Else, Michigan, The University of Michigan Press.

Otros textos de Aristóteles consultados:

- Aristóteles, 1970, *Metafísica*, ed. trilingüe a cargo de V. García Yebra, Madrid, Gredos, Vol. I. y II.
- Aristóteles, 1982, *Tratados de Lógica (Órganon) I: Categorías, Tópicos, Sobre las refutaciones sofistas*, introducciones, traducciones y notas de M. Candel San Martín, Madrid, Gredos.
- Aristóteles, 1989, *Política*, ed. bilingüe y trad. de J. Marías y M. Araujo, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- Aristóteles, 1993, *Física I-II*. Traducción, introducción y comentario de Marcelo Boeri. Bs. As., Biblos.
- Aristóteles, 1993, *Protréptico*, Bs. As., Cultura et Labor.
- Aristóteles, 1994, *Retórica*, Introducción, traducción y notas por Q. Racionero, Madrid, Gredos.
- Aristóteles, 1995, *Tratados de Lógica (Órganon) II: Sobre la interpretación, Analíticos Primeros, Analíticos Segundos*, introducciones, traducciones y notas de M. Candel San Martín, Madrid, Gredos.
- Aristóteles, 1998, *Acerca del Alma*, traducción y notas de T. Calvo Martínez, Barcelona, Planeta De Agostini.
- Aristóteles, 2000, *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, intr. de E. Lledó Iñigo y trad. y notas de J. Pallí Bonet, Madrid, Gredos.
- Aristóteles, 2005, *Constitución de los Atenenses*. Introducción traducción y notas de A. Bernabé, Madrid, Abada Editores.
- Aristóteles, 2007, *Política*, introducción, traducción y notas de. C. García Gual y A. Pérez Jimenez, Madrid, Alianza

- Aristóteles, 2008, *Constitución de los Atenienses*. Económicos. Introducción traducción y notas de M. García Valdés, Madrid, Gredos.
- Aristóteles, 2010, *Ética Nicomáquea*, traducción, notas e introducción de E. Sinnott, Bs. As., Colihue.
- Aristóteles, 2010, *Retórica*, introducción, traducción y notas de A. Ramirez Trejo, México, UNAM.
- Aristóteles, 2011, *Política*, introducción, versión y notas de A. Gómez Robledo, México, UNAM.
- Aristotle, 1991, *Complete Works*, edited by J. Barnes, Princeton, Princeton University Press.

Ediciones de los textos griegos

- Bekker, I., 1831, *Aristotelis opera*, vol. 2, Berlin, Reimer.
- Bywater, I., 1894, *Aristotelis ethica Nicomachea*, Oxford, Clarendon Press.
- Düring, I., 1961, *Aristotle's protrepticus*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- Kassel, R., 1965, *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford, Clarendon Press.
- Minio-Paluello, L., 1949, *Aristotelis categoriae et liber de interpretatione*, Oxford, Clarendon Press.
- Oppermann, H., 1928, *Aristotelis Athenian Politeia*, Leipzig, Teubner.
- Ross, W.D., 1957, *Aristotelis politica*, Oxford, Clarendon Press.
- Ross, W.R., 1950, *Aristotelis physica*, Oxford, Clarendon Press.
- Ross, W.R., 1955, *Aristotle. Parva naturalia*, Oxford, Clarendon Press.
- Ross, W.R., 1958, *Aristotelis topica et sophistic elenchi*, Oxford, Clarendon Press.
- Ross, W.R., 1961, *Aristotle. De anima*, Oxford, Clarendon Press.
- Ross, W.R., 1924, *Aristotle's metaphysics*, 2 vols, Oxford, Clarendon Press.
- Ross, W.R., 1959, *Aristotelis ars rhetorica*, Oxford, Clarendon Press.
- Susemihl, F., 1884, *Aristotelis ethica Eudemia*, Leipzig, Teubner.

Bibliografía Complementaria

- AA. VV., 1993, *La tragedia griega*, Bs. As., Plus Ultra.
- AA. VV., 2012, *Rethinking Mimesis. Concepts and practices of literary representation*, Cambridge, CSP.
- Andersen, O. y Haarberg, J. (eds.). 2001, *Making sense of Aristotle. Essays in Poetics*, London, Duckworth.
- Arendt, H., 1995, *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós.
- Arendt, H., 1996, *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona, Ediciones Península.
- Arendt, H., 1997, *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós.
- Arendt, H., 2002, *La vida del espíritu*, Barcelona, Paidós.
- Arendt, H., 2005, *La condición humana*, Bs. As. Paidós.
- Asmis, E., 1992, "Plato on poetic creativity" en Kraut, R., *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 338-364.
- Aspe Armella, V., 1993, *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, México, FCE.
- Aspe Armella, V., 2005, "Nuevos sentidos de *mimesis* en la *Poética* de Aristóteles", *Tópicos* N°28, pp. 201-234.
- Aspe Armella, V., 2005, *Perennidad y apertura de Aristóteles*, México, Publicaciones Cruz.
- Aubenque, P., 1981, *El problema del ser en Aristóteles*, Madrid, Taurus.
- Aubenque, P., 1994, "Sí y no" en Cassin, B. (comp.), *Nuestros griegos y sus modernos*, Bs. As., Manantial, pp. 33-71.
- Aubenque, P., 2010, *La prudencia en Aristóteles*, prólogo de I. Costa, Bs.As., Las Cuarenta.
- Auerbach, E., 2002, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE.

- Baldry, H.C., 1957, "The interpretation of 'Poetics' ch, IX" en *Phronesis*, Año 2, Vol 1, pp. 41-45.
- Balot, R., 2006, *Greek political thought*, Malden, Blackwell Publishing.
- Barbero, S., 2004, *La noción de mimesis en Aristóteles*, Córdoba, Ediciones del Copista.
- Barker, D.W.M., 2009, *Tragedy and Citizenship*, New York, University of New York Press.
- Barker, E., 2009, *The political thought of Plato and Aristotle*, New York, Dover Publications.
- Barnes, J., 1999 a, *Aristóteles*, Madrid, Cátedra.
- Barnes, J., 1999 b, *The Cambridge companion to Aristotle*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Barthes, R., 1986, "El teatro griego" en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, pp. 69-92.
- Bauzá, H.F., 2012, *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*, Bs. As., FCE.
- Beiner, R., 1987, *El juicio político*, México, FCE.
- Belfiore, E., 1974, "A Theory of Imitation in Plato's Republic" en *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 114, pp. 121-146.
- Benveniste, E., 1969, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Berti, E., 1997, *Guida ad Aristotele*, Bari, editori Laterza.
- Berti, E., 2008, *Las razones de Aristóteles*, Bs. As., Oinos
- Berti, E., 2011, *Ser y Tiempo en Aristóteles*, Bs. As., Biblos.
- Bieda, E., 2008, *Aristóteles y la tragedia. Una concepción trágica de la felicidad*, Bs.As., Altamira.
- Blumenberg, H., 1999, *Las realidades en que vivimos*, Barcelona, Paidós.
- Bobes, C.; Baamonde, G.; Cueto, M., 1995, *Historia de la Teoría Literaria. Vol. I: La antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos.
- Bodéüs, R., 1982, *Le philosophe et la cité: Recherches sur les rapports entre morale et politique dans la pensée d'Aristote*, Paris, Belles Lettres.
- Bodeüs, R., 1993, *The political dimensions of Aristotle's Ethics*, New York, SUNY.
- Boeri, M., 2007 a, *Apariencia y realidad en el pensamiento griego: investigaciones sobre aspectos epistemológicos, éticos y de teoría de la acción en algunas teorías de la Antigüedad*, Bs. As., Colihue.
- Boeri, M., 2007 b, "¿Es el objeto de la 'episthμη' aristotélica sólo lo necesario? Reflexiones sobre el valor de lo 'ω' ἐπι: το: πολυ" en *Méthexis XX*, pp. 29-49.
- Borsari, A. (a cura di), 2003, *Politiche della mimesis. Antropologia, rappresentazioni, performatività*, Milano, Mimesis.
- Bowie, E.L., 1993, "Lies, fiction and slander in early Greek poetry" en Gill, C., Wiseman, T. P. (eds.), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Austin, University of Texas Press, pp.1-37.
- Bowra, C. M., 1983, *Historia de la literatura griega*, México, FCE.
- Bozal, V., 1987, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor-La balsa de Medusa.
- Brioso Sánchez, M., 2003, "El público del teatro griego antiguo" en *Teatro: revista de estudios teatrales*, N° 19, págs. 9-55.
- Brioso Sánchez, M., 2005, "Las mujeres, ¿espectadoras del teatro clásico griego?" en *Habis*, N°36, págs. 77-98.
- Cacciari, M., 2000, *El dios que baila*, Bs.As., Paidós.
- Calvo Martínez, T., 2003, "¿Por qué y cómo educar? Paideía y política en Aristóteles" en *Daimon. Revista de Filosofía*, n° 30, pp. 9-21.
- Cappelletti, A., 1989, "Kátharsis trágica y nous poietikós en Aristóteles" en *Revista Venezolana de Filosofía*, N° 25, pp. 47-58.
- Cartledge, P., 1997, "'Deep Plays': Theatre as process in Greek civic life" en Easterling, P.E., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 3-35.
- Cartledge, P., 2007, "Democracy, Origins of. Contribution to a Debate" en Raaflaub, K., Ober, J., Wallace, R., *Origins of Democracy in Ancient Greece*, California, California University Press, pp. 155-169

- Cartledge, P., 2009, *Ancient Greek political thought in practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cassin, B. (Comp), 1994, *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Bs. As., Manantial.
- Cassin, B., 2008, *El efecto sofístico*, Bs. As., FCE.
- Castillo Merlo, M., 2008, "La noción de *mimesis* en Aristóteles o sobre las claves para entender uno de los pilares de la filosofía clásica del arte", *Cuadernos de Filosofía*, N° 51, pp. 91-102, Instituto de Filosofía, Universidad de Buenos Aires.
- Castillo Merlo, M., 2011, "Paul Ricœur, lector de Aristóteles: un cruce entre *mimesis* e historia", *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Fahce, UNLP, Vol. 42, pp. 33-47. <http://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/view/RFPn42a02>
- Castillo Merlo, M., 2012, "La paradoja del sujeto y la función lógica de la *mimesis*: apuntes en torno al arte y la política", *Revista Anacronismo e Irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna*, Instituto Gino Germani, FSOC-UBA, Vol. 2, N° 3, pp. 160-180, <http://revistasigga.sociales.uba.ar/index.php/anacronismo/article/view/312/272>
- Castoriadis, C., 2006, *Lo que hace a Grecia: de Homero a Heráclito*, Bs. As., FCE.
- Castoriadis, C., 2012, *La ciudad y las leyes. Lo que hace a Grecia 2*, Bs. As. FCE.
- Chichi, G. M. y Suñol, V., 2008, "La *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles: sus puntos de confluencia", *Diánoia*, LIII (60), pp. 79-111.
- Cilliers-Theron, L., "The Bipartite/Tripartite Object of Imitation in Aristotle's 'Poetics' c. 2" en *Mnemosyne*, ser.4, Vol. 42, fascículo 3/4, 1989, pp. 476-478.
- Cleary, J. J. "Poesía y Paideia en *República* de Platón" conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Traducción a cargo de María Soledad Basile, inédito.
- Collins, S., 2006, *Aristotle and the Rediscovery of Citizenship*, New York, Cambridge University Press.
- Corso, L. E., 1992, "Justificación de la sociabilidad natural del hombre. Un examen del *corpus* aristotélico y del tomista" en *Philosophica*, XV, Valparaíso (Chile), pp.169-179.
- De Romilly, J., 1973, "Gorgias et le pouvoir de la poésie" en *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 93, pp. 155-162.
- De Romilly, J., 2002, *The great Sophists in the Periclean Athens*, Oxford, Clarendon Press.
- De Ste. Croix, G. E. M., 1992, *Aristotle on History and Poetry*, en Rorty, A. O., (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 23-31.
- Derrida, J., 2008, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Destrée, P., 2003, « Education morale et catharsis tragique » en *Les Etudes Philosophiques*, N° 67, pp. 518-540.
- Detienne, M., 1983, *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus.
- Di Camillo, S., 2012, *Aristóteles historiador. El examen crítico de la teoría platónica de las Ideas*, Bs. As., EFFyL-UBA.
- Dodds, E.R., 1989, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza.
- Donini, P., 1999, «La tragedia, senza la catarsi», *Phronesis*, N° XLIII, pp. 26-41.
- Donini, P., 2003, « Mimesis tragique et apprentissage de la *phronesis* » en *Les Etudes Philosophiques*, N° 67, pp. 436-450.
- Düring, I., 2005, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, México, UNAM.
- Easterling, P. E. y Knox, M.W. (eds.), 1990, *Historia de la Literatura Clásica. Literatura Griega*, Madrid, Gredos.
- Easterling, P.E., "Weeping, Witnessing, and the Tragic Audience: Response To Segal" En Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and beyond* Oxford, Clarendon Press, pp. 173-181.

- Eco, U., "De Aristóteles a Poe", en Cassin, B. (Comp), *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, traducción Irene Agoff, Bs. As., Manantial, 1994, pp. 205-218.
- Eliade, M., 1967, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Else, G., 1957, *Aristotle's Poetics: The argument*, E.J.Brill, The Sate University of Iowa.
- Else, G., 1958, "'Imitation' in the Fifth Century" en *Classical Philology*, Vol. 53, N° 2, pp. 73-90.
- Else, G., 1986, *Plato and Aristotle on Poetry*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Enaudeau, C., 1999, *La paradoja de la representación*, traducción de Jorge Piatigorsky, Bs. As., Paidós.
- Euben, J.P., 1986, *Greek Tragedy and Political Theory*, California, University of California Press.
- Ferrari, G.R.F., 2007, *The Cambridge Companion to Plato's "Republic"*, Cambridge, Cambridge University press.
- Finley, M. I., 2000, *La Grecia antigua. Economía y sociedad*, Barcelona, Crítica.
- Finley, M., 1974, *La economía en la Antigüedad*, México, FCE.
- Foucault, M., 2006, *La arqueología del saber*, Bs.As., Siglo XXI.
- Frede, D., 1992, "Necessity, Chance and "What happens form the most part" en Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 197-219.
- Gadamer, H.-G., 1985, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos.
- Gadamer, H.-G., 1993, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
- Gallego, J., 1996, "Aristóteles, la ciudad-estado y la Asamblea democrática. Reflexiones en torno al libro III de *Política*", *Gerión*, N° 14, Madrid, Universidad Complutense, pp. 143-182
- Gallego, J., 2003, *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*, Bs. As., Miño y Dávila.
- Gallego, J., 2009, "El envés de un agotamiento político. Epifanías de Dioniso en el teatro ateniense de fines de siglo V" en Campagno, M., Gallego, J., García Mac Gaw, C. (Comp.), *Política y religión en el Mediterraneo Antiguo. Egipto, Grecia y Roma*, Bs. As., Miño y Dávila, pp. 257-272.
- Gallego, J., Iriarte, A., 2009, "La tragedia ática: política y emotividad" en Sancho Rocher, L. (Coord.), *Filosofía y democracia en la Grecia antigua*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, pp.103-126.
- García Bacca, J.D. (Comp.), 1979, *Los presocráticos*, México, FCE.
- García Berrio, A., Hernández Fernandez, T., 1990, *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis.
- García Gual, C., 2006, "Los sofistas y Sócrates", en Camps, V. (ed.), *Historia de la ética. De los griegos al Renacimiento*, Barcelona, Crítica, pp. 35-79.
- Gernet, L., 1980, *Antropología de la Grecia Antigua*, Madrid, Taurus.
- Gill, C., Wiseman, T. P. (eds.), 1993, *Lies and Fiction in the Ancient World*, Austin, University of Texas Press.
- Gioia, F., 2004, "La forma dialógica y su nueva función en las *Leyes* de Platón" en Santa Cruz, M.I., Marcos, G., Di Camillo, S. (comp.), *Diálogo con los griegos. Estudios sobre Platón, Aristóteles y Plotino*, Bs. As., Colihue. pp. 131-145.
- Goldhill, O., 1990, "The Great Dionysia and Civic ideology" en Winkler, J.J. & Zeitlin, F.I. (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, Princeton University Press, pp. 97-129.
- Gould, J., 1990, "La representación de la tragedia" en Easterling, P. E. y Knox, M.W. (eds.), *Historia de la Literatura Clásica. Literatura Griega*, Madrid, Gredos, pp. 293-313.
- Gould, J., 2003, "Tragedy and collective experience" en Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and beyond* Oxford, Clarendon Press, pp. 217-243.

- Gray, V., 1987, "Mimesis in Greek Historical Theory" en *The American Journal of Philology*, Vol. 108, N° 3, pp. 467-486.
- Guariglia, O., 1997, *La ética en Aristóteles o la moral de la virtud*. Bs. As, Eudeba.
- Guthrie, W. K. C., 1988-1999, *Historia de la filosofía griega*, Vol. I-VI, Madrid, Gredos.
- Hall, E., 1989, *Inventing the barbarian. Greek self-definition through tragedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Hall, E., 1996, "Is there a Polis in Aristotle's *Poetics*?" En Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and beyond* Oxford, Clarendon Press, pp. 295-309.
- Halliwell, S., 1990, "Aristotelian Mimesis Reevaluated" en *Journal of the History of Philosophy*, Año 28, Vol. 4, pp. 487-510.
- Halliwell, S., 1992, "Review: The Ancient Quarrel between Poetry and Philosophy by Thomas Gould" en *Classical Philology*, Vol. 87, No. 3, pp. 263-269
- Halliwell, S., 1998, *Aristotle's Poetics*, Chicago, University of Chicago Press.
- Halliwell, S., 2001, "Aristotelian mimesis and human understanding", en Andersen, O. y Haarberg, J. (eds.). *Making sense of Aristotle. Essays in Poetics*, London, Duckworth, pp. 87-107.
- Halliwell, S., 2002, *The aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*, Princeton, Princeton University press.
- Halliwell, S., 2003, « La psychologie morale de la catharsis. Un essai de reconstruction » en *Les Etudes Philosophiques*, N° 67, pp. 499-517.
- Hansen, M. H., 1987, *The Athenian assembly in the age of Demosthenes*, Oxford, Oxford University Press.
- Havelock, E., 1963, *Preface to Plato*, Harvard, Harvard University Press.
- Heath, M., "The Universality of Poetry in Aristotle's *Poetics*", en Gerson, Lloyd (ed.), *Aristotle's Critical Assessments*, vol. IV, London, Routledge, 1999, pp. 356-373.
- Hegel, G.W.F., 1995, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, México, FCE.
- Iriarte, A., 1996; *Democracia y tragedia: La era de Pericles*, Barcelona, Akal
- Jaeger, W., 1947, *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, versión de José Gaos, México, FCE.
- Jaeger, W., 2001, *Paideía: los ideales de la cultura griega*, México, FCE.
- Janko, R., 1992, "From catharsis to the Aristotelian mean" en Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 341-358.
- Janko, R., 1997, *Aristotle. Poetics I, with the Tractatus Coislinianus, a hypothetical reconstruction of Poetics II, the fragments of the On Poets*, translated with notes, Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- Jay, M., 2008, *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.
- Kennedy, G. A., 1999, *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 1: *Classical Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kirk, G.S., 2002, *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Paidós.
- Klimis, S., 2003, « Voir, regarder, contempler : le plaisir de la reconnaissance de l'human » en *Les Etudes Philosophiques*, N° 67, pp. 466-482.
- Lacoue-Labarthe, P., 2002, *La ficción de lo político*, Madrid, Arena Libros.
- Lacoue-Labarthe, P., 2010, *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*, Bs. As., Ediciones La Cebra.
- Lain Entralgo, P., 1958, *La curación por la palabra en la Antigüedad Clásica*, Madrid, Revista de Occidente.
- Lanza, D. 1988, "Les temps de l'émotion tragique: malaise et soulagement" en *Metis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Vol. 3, pp. 15-39.

- Lear, J., 1992, "Katharsis" en Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 315-340.
- Lesky, A., 1989, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.
- Levin, S., 2001, *The ancient quarrel between philosophy and poetry revisited. Plato and the Greek Literary tradition*, New York, Oxford University Press.
- Lledó, E., 1961, *El concepto de 'poiesis' en la filosofía griega*, Madrid, Consejo superior de Investigaciones Científicas.
- Lledó, E., 1988, "Aristóteles y la ética de la *pólis*" en Camps, V., *Historia de la Ética. De los griegos al Renacimiento*, Barcelona, Crítica, pp. 136-207.
- Lledó, E., 1996, *Lenguaje e Historia*, Madrid, Taurus.
- Lloyd, G.E.R., 2008, *Aristóteles. Desarrollo y estructura de su pensamiento*, Bs.As., Prometeo.
- Lomba Fuentes, J., 1989, *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, Anthropos.
- Longo, O., 1990, "The theater of the *polis*", en Winkler, J.J. & Zeitlin, F.I. (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, Princeton University Press, pp.12-19.
- López Farjeat, L. X., *Teorías aristotélicas del discurso*, Pamplona, Eunsa, 2002.
- Loroux, N. and P., 1991, «L'Athênaiôn Politeia avec et sans Athéniens. Esquisse d'un débat », en *Rue Descartes* No. 1/2, Des Grecs (Avril), pp. 57-79.
- Loroux, N., 1999, *La voix endeuillé. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard.
- Loroux, N., 2008, *La ciudad dividida. El olvido en la memoria de Atenas*, Bs.As., Katz editores
- Lord, C., 1982, *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Ithaca, Cornell University Press.
- Lord, C., 1989, "Politics and Education in Aristotle's *Politics*", en Patzig, G. (ed.), *XI Symposium aristotelicum: Studien zur Politik des Aristoteles*, Göttingen, Friedrichshafen/Bodensee, pp. 202-215.
- Louis, P., 1955, "Le mot 'istoria' chez Aristote" en *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, ser. 3, 29, cap.81, pp. 39-44.
- MacIntyre, A., 1992, *Historia de la Ética*, Bs. As., Paidós, 1992
- MacIntyre, A., 2001, *Tras la virtud*, Barcelona, Crítica.
- Marcos, G., 2006, "La crítica platónica a oradores, poetas y sofistas. Hitos en la conceptualización de la mimesis" en *Estudios de Filosofía*, Medellín, vol. 34, pp. 9-27.
- Martineau, E., 1976, "Mimèsis dans la 'Poétique': pour une solution phénoménologique (a propos d'un livre récent)", *Revue Métaphysique et Morale*, 1976, 81, N° 4, pp. 438-466.
- Martinez Lorca, A., 1993, "La concepción de la historia de la filosofía en Aristóteles", en *Endoxa*, Series Filosóficas, N° 1, Madrid, UNED, pp. 21-36.
- Martinez Marzoa, F., 2006, *El decir griego*, Madrid, Visor-La balsa de Medusa.
- Mondolfo, R., 1960, *El genio helénico. Formación y caracteres*, Bs. As. Columba.
- Mondolfo, R., 1978, *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, Bs.As., Eudeba
- Montoya, J., 2007, "Lo verosímil en la ética de Aristóteles: una aporía en el vocabulario filosófico griego" en *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, N° 37, pp. 177-184.
- Mossé, C., 1987, *Historia de la una democracia: Atenas*, Madrid, Akal.
- Muñoz, E., 2005, "Poner ante los ojos (*Poética* 1455 a 22-35)" en *Alcances. Revista de estudiantes de Filosofía*, Vol. 1, N° 1, pp. 91-99.
- Murray, G., 1974, *Eurípides y su tiempo*, México, FCE.
- Nagy, G., 1989, *Poetry as performance. Homer and beyond*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Naugrette, C., 2004, *Estética del teatro*, Bs. As., Ediciones Artes del Sur.
- Nehamas, A., 2003, "Sobre la imitación y la poesía en *República X*" en Santa Cruz, M.I., Di Camillo, S., (Comp.), *Lecturas sobre Platón y Aristóteles VI*, Bs.As., FFyL-UBA, pp. 5-33.
- Nietzsche, F., 2011, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza

- Nussbaum, M. C., 1995, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor-La balsa de Medusa.
- Nussbaum, M., 1997, *Justicia Poética. La imaginación literaria y la vida pública*, Santiago de Chile, Andres Bello.
- Paglialunga, E., 2002, "Mímesis, emoción y placer" en Cabrero, M.C., Garelli, M., Iglesias, N. (Coords) *Arva Veritatem. Trabajos en homenaje a Antonio Camarero*, Universidad Nacional del sur, Bahía Blanca, pp. 71-82.
- Petit, A., 1997, "L'art imite la nature: les fins de l'art et les fins de la nature", en Morel, P. M. (ed.), *Aristote et la notion de nature*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 35-43.
- Pickard-Cambridge, A.W., 1968, *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford, Clarendon Press.
- Potolsky, M., 2006, *Mimesis*, New York & London, Routledge.
- Presas, M., 1997, *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto.
- Presas, M., 2009, *Del ser a la palabra: ensayos sobre estética, fenomenología y hermenéutica*, Bs. As., Biblos.
- Prunes, A. J., 1987, *Tres cuestiones en Poética de Aristóteles*, Bs. As., Biblos.
- Pucci, P., 1977, *Hesiod and the language of poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press
- Puchner, M., 2010, *The drama of Ideas. Platonic provocations in Theater and Philosophy*, Oxford, Oxford University Press.
- Rabotnikof, N., 2005, *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*, México, UNAM-III.
- Rancière, J., 2011, *El espectador emancipado*, Bs. As., Manantial
- Rey Puente, F., 2001, *Os sentidos do tempo em Aristóteles*, São Pablo, Edições Loyola.
- Rhodes, P. J., 2003, "Nothing to do with democracy: Athenian drama and the polis" en *Journal of Hellenic Studies* N° 123, pp. 104-19.
- Ricœur, P., 1977, *La metáfora viva*, Bs. As., Ediciones Magápolis.
- Ricœur, P., 1982, "Mímesis et représentation" en *Actes du XVIII Congrès des Sociétés de Philosophie de langue française*, Strasbourg, Faculté de Philosophie. Université des Sciences Humaines de Strasbourg, pp. 51-63.
- Ricœur, P., 1990, "Mímesis, référence et refiguration dans *Temps et Récit*" en *Études Phénoménologiques*, N° 11, pp. 29-40.
- Ricœur, P., 1994, "Una Reaprehensión de la Poética de Aristóteles" en Cassin, B., *Nuestros griegos y sus modernos*, Bs. As., ed. Manantial, pp. 219-230.
- Ricœur, P., 1995, *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI.
- Ricœur, P., 1996, *Si mismo como otro*, México, Siglo XXI.
- Rinesi, E., 2005, *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*, Bs. As., Colihue.
- Roberts, D. H., 1992, "Outside the drama: The limits of tragedy in Aristotle's Poetics" en Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 133-153.
- Rodríguez Adrados, F., 1972, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes del teatro*, Barcelona, Planeta.
- Rodríguez Adrados, F., 1988, *La democracia ateniense*, Madrid, Alianza.
- Rodríguez Adrados, F., 1995, *Sociedad, amor y poesía en la Grecia Antigua*, Madrid, Alianza
- Rorty, A. (ed.), 1992, *Essays on Aristotle's Poetics*, New Jersey, Princeton University Press.
- Rorty, A.O., 1992, "The Psychology of Aristotelian Tragedy" en Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 1-22.
- Ross, W.D., 1957, *Aristóteles*, Bs. As., Editorial Sudamericana.

- Rossi, M.A., 2007, "Aristóteles, Cicerón y Agustín: la emergencia del pensamiento que afloran en épocas de crisis socio-históricas cruciales" en Rossi, M.A. (Comp.), *Ecos del pensamiento político clásico*, Bs.As., Prometeo.
- Rowe, C., 1979, *Introducción a la ética griega*, México, FCE.
- Salkever, S. G., 1986, "Tragedy and The Education of the *Dêmos*: Aristotle's Response to Plato" en Euben, J.P., *Greek tragedy and political theory*, California, University of California Press, pp. 274-303.
- Sancho Rocher, L., 2009, "Entre "tradición" y "revolución": la "fundación" de la democracia, en Sancho Rocher, L. (Coord.), *Filosofía y democracia en la Grecia antigua*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.15-39.
- Santa Cruz, M. I., 2004, Marcos, G. E., Di Camillo, S. (Comp.), *Diálogo con los griegos: Estudios sobre Platón, Aristóteles y Plotino*, Bs. As., Colihue.
- Schlesinger, E., 2006, *El Edipo rey de Sófocles*, La Plata, UNLP.
- Schuhl, P.-M., 1933, *Platon et l'art de son temps*, Paris, Librairie Félix Alcan,
- Scullion, S., 2005, "Tragedy and Religion: The Problem of Origins" en Gregory, J. (ed.), *A companion to Greek tragedy*, Oxford, Blackwell Publishing, pp. 32-37
- Segal, Ch., 1962, "Gorgias and the Psychology of the Logos" en *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 66, pp. 99-155
- Segal, Ch., 1993, "El espectador y el oyente" en Vernant, J.-P. (Comp.), *El hombre griego*, Madrid, Alianza, pp. 213-246.
- Segal, Ch., 2003, "Catharsis, Audience, and Closure in Greek Tragedy" en Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and beyond* Oxford, Clarendon Press, pp. 149-172.
- Sherman, N., 1992, "Hamartia and Virtue" en Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 177-196.
- Sifakis, G., 2001, *Aristotle on The function of tragic poetry*, Hellas, Crete University Press
- Silk, M.S. (ed.), 2003, *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and beyond* Oxford, Clarendon Press.
- Simpson, P., "Aristotle on Poetry and Imitation" en *Hermes*, 116, 1988, pp. 279-291.
- Soares, L., 2004, "El rol del poeta legislador en *Leyes* y su antecedente en la figura del poeta guardián en *República*" en Santa Cruz, M.I., Marcos, G., Di Camillo, S. (comp.), *Diálogo con los griegos. Estudios sobre Platón, Aristóteles y Plotino*, Bs. As., Colihue, pp. 159-179.
- Somville, P., "Poética" en Brunschwig, J., Lloyd, G. (Comp.), *El saber griego. Diccionario crítico*, Madrid, Akal, 2000, pp. 345-353.
- Sorabji, R., 2003, *Necesidad, causa y culpa. Perspectivas sobre la teoría de Aristóteles*, México, IIF-UNAM.
- Suñol, V., 2004, *Aprendizaje y placer mimético en la Poética de Aristóteles*, La Plata, UNLP, Disponible en: <http://www.sedici.unlp.edu.ar>
- Suñol, V., 2009, "La dimensión política de las artes miméticas en Aristóteles: asimetría entre la *Poética* y la *Política*", *Circe de Clásicos y Modernos 13*, pp. 199-212.
- Suñol, V., 2012, *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*, La Plata, EDULP.
- Taminiaux, J., 1995, *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action*, Grenoble, Jérôme Millon.
- Tatarkiewicz, W., 2001, *Historia de la estética. I: La estética antigua*, Madrid, Akal.
- Tatarkiewicz, W., 1997, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.
- Tate, J., 1928, "'Imitation' in Plato's Republic" en *Classical Quarterly*, N° 22, pp. 16-23
- Tate, J., 1932, "Plato and 'imitation'" en *Classical Quarterly*, N°26, pp. 161-169.
- Taylor, Ch., 1990, "La filosofía y sus historia" en Rorty, R., Schneewind, J.B., Skinner (Comp.), *La Filosofía en la historia. Ensayos de historiografía de la Filosofía*, Barcelona, Paidós, pp. 31-47.
- Thiebaut, C., 1988, *Cabe Aristóteles*, Madrid, Visor-La balsa de Medusa

- Tovar, A, 1961, "La decadencia de la pólis griega" en *Problemas del mundo helenístico*, Cuadernos de la Fundación Pastor, N°2, pp. 11- 36.
- Trueba Atienza, C., 2004, *Ética y tragedia en Aristóteles*, México, UAM-Anthropos.
- Trueba Atienza, C., 2006, "Phronesis y verdad práctica" en Santiago, T., Trueba Atienza, C. (Coord.), *De acciones, deseos y razón práctica*, México, UAM, pp. 69-87.
- Van Noorden, H., 2010, "'Hesiod's races and your own': Socrates' 'Hesiodic' project" en Boys-Stones, G.R., Haubold, J.H., *Plato & Hesiod*, Oxford, Oxford University Press, pp. 176-199.
- Veloso, C. W., 2000, "Il problema dell'imitare in Aristotele", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, N°65, vol. 2, pp. 63-97.
- Veloso, C. W., 2004, *Aristóteles Mimético*, São Paulo, Discurso Editorial.
- Veloso, C. W., 2005, "Crítica del paradigma interpretativo 'ético-político' de la Poética de Aristóteles", *Iztapalapa* N° 58 (26), pp. 117-150.
- Verdenius, W.J., 1949, *Mimesis: Plato doctrine of artistic imitation and its meaning to us*, Leiden, Brill.
- Vernant, J.-P. 1992, "Myth and Tragedy" en Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 33-50.
- Vernant, J.-P. y Vidal-Naquet, P., 1987, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Vol. I, Madrid, Taurus.
- Vernant, J.P. y Vidal-Naquet, P., 2002, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Vol. II, Barcelona, Paidós.
- Vernant, J.-P., 2003, *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, Madrid, Siglo XXI.
- Vernant, J.-P., 2007, *Œuvres complètes*, Vol. I et II, Paris, Editions du Seuil.
- Vidal Naquet, P., 2004, *El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Antigua Grecia*, Madrid, Abada.
- Wallace, R. W., 2007, "Revolutions and a New Order in Solonian Athens and Archaic Greece", pp. 49-82.
- Walton, K., 1990, *Mimesis as Make-Believe. On the foundations of the representational arts*. Cambridge, Harvard University Press.
- Wardy, R., 1996, *The birth of Rhetoric: Gorgias, Plato and their successors*, New York, Routledge
- Whitlock Blundell, M., 1992, "Éthos and dianoia reconsidered", en Rorty, A. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 155-175.
- Wiles, D., 1999, *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Will, F., "Aristotle and the Source of the Art-work", en *Phronesis*, Vol. 5, N° 2, 1960, pp. 152-168.
- Winkler, J.J. & Zeitlin, F.I. (eds.), 1990, *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, Princeton University Press.
- Winnington-Ingram, R. P., 1990, "Esquilo" en Easterling, P. E. y Knox, M.W. (eds.), *Historia de la Literatura Clásica. Literatura Griega*, Madrid, Gredos, pp. 313-327.
- Woodruff, P., 1992, "Aristotle on Mimesis" en Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 73-95.
- Woodruff, P., 2008, *The Necessity of Theatre. The Art of Watching and Being Watched*, Oxford, Oxford University Press.
- Worthington, I., 1994, *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London and New York, Routledge.
- Zagal, H., 1999, "Sýnesis, euphyía y anchinoia en Aristóteles. Algunas habilidades para el conocimiento del singular" en *Anuario Filosófico*, N°32, pp. 129-145.
- Zambrano, M., 1996, *Filosofía y poesía*, México, FCE.

Recursos instrumentales

- Bailly, A., 1967, *Dictionnaire grec français*, Paris, Hachette.
- Berenguer Amenós, J., 1967, *Gramática Griega*, Barcelona, Bosch.
- Brandenstein, W., 1964, *Lingüística griega*, Madrid, Gredos.
- Chantraine, P., 1977, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Les Editions Klincksieck.
- Crane, G. (ed.). *Perseus Digital Library*, Massachusetts, Tufts University, Disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu>
- Lalande, A., 1951, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Laplanche, J. & Pontalis, J.B., 2001, *Diccionario de psicoanálisis*, Bs. As., Paidós.
- Liddell, H.G., Scott, R., Jones, H.S., 1940, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press.
- Pabón de Urbina, J., 1993, *Diccionario manual griego-español*, Barcelona, Vox.
- Pantelia, M. (dir.). *Thesaurus Linguae Graecae (TLG)*. Irvine, University of California Irvine. Disponible en: <http://www.tlg.uci.edu>
- Radice, R. (ed.), 2005, *Lexicon III Aristoteles*, Milano, Biblia.
- Rodríguez Adrados, F., 1990, *Nueva sintaxis del griego antiguo*, Madrid, Gredos.
- Rodríguez Adrados, F., 1999, *Historia de la lengua griega. De los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Gredos.