

***Mimesis y pólis:*
sobre el silencio de Aristóteles
y el gesto político de su *Poética***

Mariana Castillo Merlo* **



83-104

Resumen

El objetivo principal de este trabajo es revisar la relación entre *mimesis* y *pólis* a partir de las consideraciones de la *Poética* de Aristóteles. En tal sentido, atenderé en primer lugar a los argumentos que se esgrimen en torno a los silencios de dicha obra y que conducirían a una eventual apoliticidad. En contra de esta posición, pretendo mostrar que en la *Poética*, Aristóteles sugiere un *gesto político*, al enfatizar el aprendizaje mimético del cual se pueden inferir implicancias para la vida en la *pólis*.

Abstract

The aim of this paper is to review the relationship between *mimesis* and *polis* from Aristotle's *Poetics*. First, I will deal with the arguments that were raised around the silences of this work and that would lead to an eventual apoliticity. Against this position, I will try to show that in the *Poetics*, Aristotle suggests a *political gesture* as he emphasized the mimetic learning, which implies consequences for life in the *polis*.

* UNComahue – CONICET. Correo electrónico: marianacastillomerlo@yahoo.com.ar

** Agradezco los comentarios y sugerencias de los árbitros de *Cuadernos del Sur*, cuyas observaciones me permitieron mejorar la primera versión de este trabajo.

Palabras clave

Aristóteles

Mimesis

Pólis

Keywords

Aristotle

Mimesis

Polis

Fecha de recepción

31 de agosto de 2014

Aceptado para su publicación

22 de noviembre de 2014

Una de las críticas más vehementes de Platón a la tragedia, en el libro X de su *República*, se centra 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 que muestren que su utilidad no se reduce al placer que genera, sino que también redunde en beneficios tanto para la organización política como para la vida humana (*Rep.* 607d 8-9, 1988: 477)¹. Aristóteles se hace eco de este desafío en su *Poética* y ofrece una salida 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 (*Poét.* 1448b 4-19, 1985: 135-136)².

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. Entiendo que la articulación que se forja entre *mimesis* y *máthesis* al interior de *Poética* 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 poioûntes manthánomen*) (*EN* II 1, 1103 a 32-33, 2000: 161)³.

El mayor inconveniente con el que se enfrenta esta propuesta es sortear el silencio aristotélico acerca de la conexión y el tránsito del plano individual al plano político. En *Poética*, el Estagirita omite la recurrencia a un vocabulario que ponga

¹ El argumento de *Rep.* X continúa la discusión iniciada en los libros II y III acerca de la función de la *mimesis* en la formación de los guardianes. Aunque claramente no pueda verse en la *Poética* una respuesta explícita a este reto, mi propia interpretación de la noción de *mimesis* aristotélica 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.

² Sigo la traducción de *Poética* de García Yebra (1985). En algunas ocasiones, he confrontado dicha traducción y la he modificado con vistas a aclarar el sentido que, a mi entender, tienen algunas expresiones. En todos los casos, se indican las modificaciones al texto.

³ Sigo la traducción de Pallí Bonet, 2000.

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, luego de examinar las críticas que se formulan en torno a dichos silencios y aportar elementos para su reevaluación.

De los silencios y sus consecuencias

Tomo como referente de la crítica a la falta de contextualidad y de relación entre la tragedia que se estudia en la *Poética* y la *pólis* democrática ateniense al trabajo de Hall (2003)⁴, publicado originalmente en 1996. La interpretación de Hall se ha convertido en una referencia obligada para quienes abordan la discusión sobre las implicancias políticas de la *Poética*, generando debates, a favor o en contra, en los últimos años⁵. En su artículo, la autora pone al descubierto una vez más las lagunas que atraviesan a la *Poética* y que han dado lugar a múltiples controversias. En esta ocasión, las omisiones y los silencios en los que incurre Aristóteles dan lugar a una lectura que subraya la *apoliticidad* de la *Poética* y de la concepción de la experiencia trágica que allí se expone, que se traduce en un divorcio entre *pólis* y tragedia al interior de las consideraciones aristotélicas sobre el arte dramático.

Según Hall, el Estagirita introduce en sus consideraciones una original innovación al despojar a la tragedia de toda marca ideológica, entendiendo por tales aquellas referencias al destino y a la autonomía humana, a la representación de la muerte,

⁴ Las traducciones de la bibliografía referida son propias.

⁵ Me refiero particularmente a los artículos de P. J. Rhodes (2003), P. Donini (2003), C. W. Veloso (2005), M. Heath (2009), al capítulo que D. Barker (2009), le dedica a la cuestión, y a la discusión entre J. Hanink (2011) y J. Wise, (2008; 2013) publicada en *Arethusa*, por citar solo algunos ejemplos. En nuestro contexto, pueden verse los trabajos de V. Suñol (2009; 2012). A pesar de las diferencias manifiestas en el abordaje que cada uno de estos autores realiza de la cuestión, la discusión puede resumirse entre aquellos que aceptan y abonan con nuevos argumentos la posición de Hall respecto de los silencios, y aquellos que cuestionan esta interpretación, promoviendo una lectura más amplia de la obra de Aristóteles y en estrecha vinculación con sus obras de “filosofía práctica”. En el primer grupo se ubican Rhodes, Veloso, Wise y, pese a la discusión, también Hanink. En el segundo, Donini, Heath, Barker y Suñol.

a las reflexiones sobre la moralidad, las creencias religiosas y a la naturaleza política del contexto en el que se desarrolla la tragedia, entre otras. Todas estas variables “son aspectos ideológicos de las tragedias clásicas que el enfoque analítico y teleológico de Aristóteles excluye” (Hall, 2003: 296). Desde esta perspectiva, se asume que todos estos datos están presentes en las tragedias del período clásico y que hay un silencio llamativo e intencional acerca de tres puntos en particular, que limitarían una perspectiva política del enfoque de Aristóteles, a saber: la naturaleza política del contexto de representación, el “atenocentrismo” presente en el contenido de la mayoría de las obras y la función cívico-didáctica de la tragedia⁶.

Sobre el primero de los puntos, se cuestiona la ausencia de referencias en *Poética* y se especula con que el silencio acerca del contexto cívico en el que las obras eran llevadas a escena se deba, en primer lugar, a un interés por resaltar los aspectos “estéticos” en detrimento de los “cívico-políticos”, y en segundo lugar y aún más importante, a un intento por despojar el análisis del fenómeno dramático de aquellos elementos que pudieran acotar su sentido a condiciones espacio-temporales específicas. Así, pese a la recurrente presencia, en las obras trágicas, de referencias a la naturaleza política del contexto cívico de representación, “la *Poética* de Aristóteles no tiene absolutamente nada para decir” (Hall, 2003: 298) al respecto.

El segundo eje de análisis por parte de Hall, estrechamente ligado al anterior, se vincula a la ausencia de alusiones al espíritu “atenocéntrico” que impregnó buena parte de la producción de obras durante el período clásico de la tragedia, y a Atenas como la ciudad que representó política, ética e intelectualmente no solo el marco para la elaboración de las historias, sino también el referente frente al cual las otras ciudades eran consideradas. Al respecto, la crítica de Hall sugiere que el silencio de Aristóteles sobre esta cuestión tiene su origen en la distancia temporal que separa el período clásico de la tragedia y el momento en el que se escribe la *Poética*. Dicha distancia habría provocado un aminoramiento de ese “atenocentrismo”, reflejado en las obras que el Estagirita toma como ejemplos al teorizar sobre la tragedia (Hall, 2003: 299-300).

⁶ Con algunas variantes, los artículos de Wise (2008; 2013) y Hanink (2011) retoman estos puntos como ejes de su discusión. Mientras que Hanink intenta explicar la ausencia de un contexto político apelando a los cambios que se suceden en el momento en que Aristóteles escribe su *Poética* y al creciente “impulso exportador” de tragedias por parte de los atenienses (2011: 322), Wise cuestiona esta interpretación al asumir que el “impulso exportador” es una característica intrínseca a la tragedia ática. La autora sigue la línea interpretativa de Hall y asume que dichas ausencias están estrechamente ligadas a las modificaciones que afectan a la profesionalización de los actores, a la estructuración de las tramas en pos de garantizar el éxito en las competencias teatrales, y a la aparición de nuevos grupos de espectadores. Cfr. Wise (2008: 398 y 2013: 131-132).

Acerca del tercer punto señalado, Hall cuestiona la ausencia de un vocabulario político alusivo a la ciudadanía y a la *pólis* como institución democrática, y muestra, a través de un rastreo lexicográfico, la omisión de términos con connotaciones políticas. En tal sentido, advierte que “Aristóteles explícitamente corta el cordón umbilical que ataba a la poesía tan fuertemente con la ciudad-estado en la crítica literaria previa” (Hall, 2003: 302). E incluso reconoce que esta exclusión de toda idea de ciudadanía y *pólis* debió significar un considerable esfuerzo intelectual. En este mismo sentido, la autora había cuestionado la posibilidad de que Aristóteles le asignase 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 de las consecuencias de la *kátharsis* anularía toda interpretación en este sentido. Con relación a la audiencia, Hall pone en tela de juicio que al afirmar, en 1448 b 12-14, que el aprendizaje mimético les resulta placentero no solo a los filósofos sino igualmente “a los demás [hombres]” (*toîs állois homoíois*), Aristóteles ofrezca una referencia concreta a los espectadores del teatro ático (Hall, 2003: 295).

En las conclusiones de su artículo, Hall afirma el divorcio entre la tragedia y la *pólis* democrática ateniense, y le adjudica a Aristóteles un rol central en esta tarea, al haber dado un primer paso en su *Poética*, al delinear “el incipiente y futuro status de la tragedia como una forma de arte internacional” (Hall, 2003: 305). Desde esta perspectiva, la ausencia de una dimensión política en la *Poética* constituye una innovación que responde a los cambios que afectan a la tragedia en el momento en que se escribe la obra y que se vinculan con la política expansionista macedónica. 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 enfatizaría un sentido *trans-histórico* y *apolítico*⁷, 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, 2003: 305)⁸.

⁷ Peter John 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. J. Rhodes, “el drama ático es el reflejo de una *pólis* en general antes que de una *pólis* democrática particular”. Cfr. Rhodes (2003: 104-105 y 119).

⁸ El énfasis pertenece al original.

Una relectura de los silencios o sobre cómo inclinar nuevamente la balanza

Como señalé anteriormente, 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 esta sea la única dirección que la obra anunciaba o requería” (Aubenque, 1994: 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 solo 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” (*Poét.* 1447a 8-10, 1985: 126). 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 *mimesis* trágica desempeñaba en el marco de la *pólis*⁹. *La indagación empírica le proveyó a Aristóteles 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*¹⁰. *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,*

⁹ Esta lectura es compartida por Barker, 2009: 55; Donini, 2003: 436-439; Halliwell, 1998: 233-237; Heath, 2009: 470; Salkever, 1986: 275-276; Suñol, 2009: 207; Taminioux, 1995: 40, entre otros.

¹⁰ Según registra 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 *Didascalías*, 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. Cfr. Jaeger (1946: 372-377); Hardy (1952: 13-14); Lucas (1968: xiii); Barnes (1999a: 20-21); Düring (2005: 207) y Halliwell (1998: 324-328).

sino caracterizar una *tekhné* y ampliar el conocimiento de las ciencias poiéticas. En palabras de Jonathan Barnes, “su objetivo no es decirnos cómo juzgar una obra de arte, sino cómo producir una” (1999a: 139).

Otra 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 Hall, que subraya un silencio “ideológico”, las numerosas referencias de Aristóteles no solo a los poetas trágicos clásicos, sino también a aquellos que por su época llevaban a escena 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” (1920, cit. en Lesky, 1989: 600)¹¹. 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 particular¹². La referencia a un “nosotros” (*hemeis*) como

¹¹ Una de las premisas del argumento de la apoliticidad de la *Poética* se funda en la pérdida del monopolio ático de las representaciones trágicas. Hall apunta a 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. Cfr. Heath (2009: 472). No hay indicios que permitan sostener que en algún momento Aristóteles haya supuesto el monopolio ático y que, al escribir la *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. Cfr. *Poét.* 1448a 29- 1448 b 2 (1985: 134). 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. Cfr. Winnington-Ingram (1990: 313-327), Easterling y Knox (1990: 327-373).

¹² Entre dichos registros destacan los usos en 1448a 18: “[La comedia] tiende a imitarlos peores, y aquella [la tragedia], mejores que los hombres reales (*boúletai tôn nûn*)” (1985: 132); 1449a 12: “[Los cantos fálicos que dieron origen a la comedia] todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades (*ha éti kai nûn en pollaís tôn póleos diaménei nomizómēna*)” (1985: 139); 1450b 8: “[L]os antiguos, en efecto, hacían hablar a sus personajes en tono político (*politikôs epoíoun légontas*), y los de ahora, en lenguaje retórico (*hoi dè nûn retorikôs*)” (1985: 150); 1453a 18: “Al principio, en efecto, los poetas versificaban cualquier fábula; pero ahora las

parámetro con el cual comparar la cualidad moral de los actuantes (1448a 4 y 1454b 9, 1985: 131 y 181) o la familiaridad con determinados vocablos (1457b 6, 1985: 204) tampoco va en la dirección que pretende subrayar Hall. Por último, la expresa preocupación de Aristóteles por resolver los problemas y dificultades que en su época se planteaban a los poetas (1460 b 6-1461b 25, 1985: 225-234) 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*¹³.

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 Aristóteles¹⁴. En tal sentido, no debe perderse de vista que las representaciones trágicas, al igual que cualquier otra práctica cultural o cualquier otra actividad humana, solo cobran sentido en el marco de una *pólis*. En *Ética Nicomáquea* I 2, 1094 b 4-7, Aristóteles afirma expresamente que

mejores tragedias se componen en torno a pocas familias (*nûn dè peri olígas oikías hai kallistai tragodíai syntíthentai*)" (1985: 171); 1456a 5: "[H]ay 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 nûn sykphantóusin tous poietás*)" (1985: 192); y 1462a 10: "[N]o todo movimiento debe reprobarse [...] sino el de los malos actores, que es lo que se reprochaba a Calpídes, y *ahora* a otros (*kai nûn állois*), diciendo que imitan (*mimouménon*) a mujeres vulgares" (1985: 236).

¹³ J. Barnes critica la estrechez de la 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)". Cfr. Barnes (1999 a: 140). En el mismo sentido se expresa en Barnes (1999 b: 284-285).

¹⁴ Sigo en este punto la propuesta de Donini (2003: 437). En contra de esta lectura, Veloso cuestiona la posibilidad de ver en este pasaje de *EN* I 2 un plan de organización de las actividades y los conocimientos. En tal sentido, afirma que "no está del todo claro en qué sentido la *Ética* a *Nicomáco* sería política [...]. Por el hecho de su carácter teórico la "filosofía política" no es asimilable a la "ciencia política de la que se trata en *EN* I 2", (Veloso, 2005: 128). La tesis del autor ubica a la *Poética* en una posición más próxima a las "obras psicológicas" que a la "filosofía de las cosas humanas", aunque ambas quedan subsumidas, a su juicio, en el *Organon* (2005: 146).

[...] puesto que la política se sirve (*khroméne*) de las demás ciencias y prescribe (*nomothetoúses*), 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*) (1094b 4-7, 2000: 133).

La definición de la política como una ciencia arquitectónica, en la cual se deben enrollar las diferentes ciencias y actividades humanas, no solo 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, aun cuando Aristóteles no refiera 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*¹⁵. 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” (Heath, 2009: 470)¹⁶.

Considero que hay una razón más fuerte para desbaratar el argumento de la apoliticidad y que se vincula a la tríada *mimesis-prâxis-lógos* que se formula al interior de la *Poética* y que permite trazar una fuerte conexión con la *Política* de Aristóteles. En la *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*)¹⁷. El pensamiento es definido, en este contexto, como uno de los objetos sobre los que, indirectamente, versará la *mimesis* trágica.

¹⁵ Aristóteles es explícito al respecto y en *Pol. I 2*, 1253 a 3-4 (1989: 3), afirma que el hombre fuera de la *pólis* (*ho ápolis*) es “o un mal hombre (*phaûlos*) o más que hombre (*kreítton è ánthropos*)”. Sigo, en todos los casos, la traducción de J. Marías y M Araujo, 1989. En un sentido similar, P. Donini subraya la filiación política de la *Poética* al afirmar que “dado que la poesía es una forma de *mimesis* y que el objeto de la *mimesis* 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 a 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” (2003: 437).

¹⁶ Énfasis en el original.

¹⁷ D. W. Lucas señala que la *diánoia* está íntimamente relacionada con la *léxis*, esto es, con el *lógos* en el cual se expresa (Aristóteles, 1968: 195).

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 enóntha*) y lo que hace al caso (*tà harmóttonta*)” (1450b 4-7, 1985: 150)¹⁸; una habilidad que se evidencia en aquellos “que demuestran (*apodeiknúousi*) que algo es o no es, o en general manifiestan algo (*ti apopháinontai*)” (1450b 12-13, 1985: 151). La tragedia aparece, desde 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]” (1456a 36-1456b 2, 1985: 196)¹⁹. 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,

¹⁸ G. Else señala que las expresiones *tà enóntha* y *tà harmóttonta* refieren a 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 (Else, 1957: 267-268 y Taminiaux, 1995: 47). En este sentido, resultan significativas las consideraciones sobre los tipos de espectadores que Aristóteles presenta en la *Política* VIII 7 (1342a 16-22, 1989: 163) donde se describe la composición de las audiencias y se distinguen dos clases de espectadores (*theatès*): un grupo “libre y educado” (*ho eleútheros kai pepaideuménos*), y otro grupo “vulgar” (*phortikòs*), compuesto por “obreros manuales, campesinos y gente semejante”. En *Poética* (1462a 2-4, 1985: 236), Aristóteles recoge una opinión común que afirma que mientras la imitación épica es para “espectadores distinguidos” (*pròs theatàs epieikeis*), la tragedia es para “ineptos/ de baja calidad” (*pròs phaulous*). En ambos contextos, el Estagirita reconoce la pluralidad como un rasgo de las audiencias, y da cuenta de las consecuencias que ello tiene para la interpretación de las tragedias. Al respecto, Halliwell advierte un doble movimiento en Aristóteles, quien que pese a reconocer una naturaleza humana constitutiva (que posee ciertas habilidades como la *mimesis*) es consciente de la imposibilidad de predicar una “condición humana global”, en tanto cada tipo de audiencia es capaz de leer la tragedia de diferentes modos (Halliwell, 2001: 103). Agradezco las sugerencias de los árbitros de *Cuadernos del Sur* sobre este punto.

¹⁹ Aristóteles aclara su concepción de *diánoia* al afirmar que es “todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso” (*hupò tou lógou deí paraskeuasthènai*) (1456a 36-37, 1985: 196). La importancia del discurso para la expresión del pensamiento es lo que fundamenta el reenvío a la *Retórica* (1456a 34-35, 1985: 195). 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 (1992: 155-175).

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 Taminiaux, 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 (Taminiaux, 1995: 47)²⁰.

Por su parte, la elocución (*léxis*)²¹ 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 toútois gàr poioúntai tèn mímesin*) (1449b: 31-34, 1985: 145-146).

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; solo que en esta ocasión, se trata de “la composición misma de los versos” (*tôn métron sýnthesin*) (1449b 34-35, 1985: 146) y de “la expresión mediante las palabras” (*tèn dià tés onomasías hermeneían*) (1450b: 13-15, 1985: 151). 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 (*hoía ên è éstin*), como se dice o parecen que son (*hoía phasin kai dokeí*) o como deben ser (*hoía einai deí*)” (1460b 10-11, 1985: 225). 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

²⁰ De igual modo, 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” (1957: 565).

²¹ No existe un acuerdo sobre la traducción del término griego *léxis*. Cfr. Liddell, Scott y Jones (1940) *ad locum* y Chantraine (1977: 625). Las distintas traducciones de la *Poética* optan por “lenguaje” (1977b: 54; 1977a: 239, 1998: 8), “expresión lingüística” (2004: 52), “estilo” (1968: 109, 1987: 38), “dicción” (Else, 1957: 274) y “elocución” (1952: 37, 1985: 146, 2002a: 49). En su comentario a *Poét.* 1450b 13, Lucas advierte que si bien *léxis* puede traducirse por “estilo”, debe advertirse que “cubre todo el proceso de combinar palabras en una secuencia inteligible” (1968: 109). Sobre las dificultades de la traducción, véase Ricœur, 1977: 22 y Chichi y Suñol, 2008: 93.

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 (*glôttai*), la metáfora y muchas alteraciones (*pollá páthe*) del lenguaje” (1460b 12, 1985: 225-226). Mientras que, en otro contexto, estas alteraciones podrían ser objeto de crítica y censura, Aristóteles admite que “estas, en efecto, se las permitimos (*dídomen*) a los poetas” (1460b 13, 1985: 226)²². 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 *mímema*, pues la relación entre la actividad mimética y la realidad “se da por acción y efecto de la *léxis*” (Barbero, 2004: 128).

En su doble valencia de pensamiento y elocución, el *lógos* se convierte en *Poética* no solo 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, se pregunta cuál sería el *érgon* –la función propia del personaje que habla (*toû légontos*)– si las cosas simplemente se manifestasen atractivas (*phaínoito hedéa*) en sí mismas sin necesidad del discurso (*mè dià tòn lógon*), Aristóteles hace explícito el papel que el *lógos* viene a desempeñar en la tragedia: solo a través de él es posible que aparezcan el pensamiento y la acción²³. P. Aubenque señala, con referencia a este pasaje, que frente a la imposibilidad de acceder a las cosas mismas, el hombre posee

²² 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” (1460b 13-15, 1985: 226). La importancia de este pasaje reside, según 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 este “no solo 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” (1960: 155-156).

²³ El verbo *phaíno* significa “mostrar”, “aparecer”, “sacar a la luz”, “manifestar”, “revelar” y “presentar”, entre otros. Cfr. Liddell-Scott-Jones (1940) *ad locum* y Chantraine (1977: 1170-1172). Hay discrepancias sobre el objeto de ese “aparecer”. Mientras que García Yebra adopta la traducción árabe que reemplaza *he déoi* por *hedéa*, Hardy introduce como objeto a *he diánoia*. Este 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*” (2008: 272, énfasis mío).

una capacidad, la del *lógos*, que le permite establecer una relación significativa con el mundo y con los otros hombres (1981: 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 social [político] por naturaleza (*ho ánthropos phýsei politikòn zôon*)” (*Pol.* I 2, 1253a 2-3, 1989: 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 solo 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 (*politikòn ho ánthropos zôon*)]²⁴ 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 zôon*). 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 hombre²⁵, frente a los demás animales, el tener, él solo, el sentido del bien (*agathou*) y del mal (*kakoû*), 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 poieî oikían kai pólin*) (*Pol.* 1253a 7-18, 1989: 4)²⁶.

²⁴ 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” (2005: 37-41).

²⁵ Aristóteles confirma la exclusividad del *lógos* en el hombre en *Reproducción de los animales*, 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 khrêsthai mónous tôn zôon*) y que “la voz es la materia de la palabra” (*toû lógou hýlen éinai tèn phonén*) (786b 19-21, 1994b: 311-312).

²⁶ En *EN IX 9*, 1170b 10-14 (2000: 372-373), Aristóteles reitera la importancia de esta comunidad para la convivencia humana, que se define por “la comunicación de palabras y pensamientos” (*koinoneîn lógon kai díanoías*) y no por vivir en un mismo espacio físico, “como en el caso del ganado, por paecer en el mismo lugar”.

La centralidad que adquiere la posesión del *lógos*, el hecho de que el hombre sea un *zōon lōgon 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 aretè perì hedonàs kai lýpas*)” (*EN* II 3, 1105a 13-14, 2000: 166)²⁷. 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 felices²⁸. 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

²⁷ En *Ret.* I 2, 1369b 33-35 (1994a: 263), Aristóteles define al placer (*hedonèn*) como “[...] cierto movimiento del alma (*kinesín tina tês 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.* 1448 b 18, las artes miméticas producen placer como imitación (*hê mímema poiései tèn hedonèn*). En el libro VIII de *Política*, Aristóteles advierte que la finalidad de la música no solo es generar placer sino que esta también permite “hacer un buen uso del ocio” (*skholázein dýnasthai kalôs*), (*Pol.* VIII 3, 1337 b 31-32, 1989: 151). La introducción del ocio (*skholé*) 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” (*arkhè pánton*), pues el trabajo y las demás ocupaciones se realizan en vista de disponer de ese tiempo y, como principio, promueve no solo el placer (*tèn hedonèn*) sino también “la felicidad y la vida bienaventurada” (*tèn eudaimonían kai tò zèn makaríos*), (*Pol.* VIII 3, 1338a 1-3, 1989: 151-152 y *EN* X 7, 1177b 4, 2000: 395). 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, 1293a 6-7, 1989: 179). En el marco de esas políticas tendientes a garantizar la igualdad en el disfrute del ocio se inscribe la concurrencia de los miembros de la *pólis* a las fiestas dionisiacas, ámbito en el cual se llevan a cabo los concursos trágicos.

²⁸ En *EN* I 4, 1095a 17-22, Aristóteles advierte que “sobre su nombre (*onómati*) casi todo el mundo está de acuerdo [...]. Pero sobre lo que es la felicidad (*perì dè tês eudaimonías, ti estín*), discuten y no lo explican del mismo modo el vulgo y los sabios” (2000: 134-135).

intenciones y los sentidos que se ponen en juego toda vez que alguien juzga una acción en términos morales²⁹.

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, 1167a 26-28, 2000: 363). 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 dirige 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” (Balot, 2006: 240).

Consideraciones Finales

Teniendo en cuenta estas consideraciones, y frente a la pregunta por el aporte que la *mimesis* 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 *mimesis* aparece como una habilidad connatural en el hombre y en

²⁹ En *Poét.* 1454a 16-19 (1985: 179), 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 (*proairesis*), 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 parámetros desde los cuales podría evaluarse. En *Tópicos*, 108a 18-26 (1982: 118-119), 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 pregunte si no construyera el argumento con relación a esto”.

cuya práctica este descubre una fuente de placer no solo 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 (*exakriboi*), duraderas (*khroniotéras*) y mejores (*beltious*)” (EN X 5, 1175b 13-15, 2000: 389), debe aceptarse que el placer generado por la *mimesis* opera en dos niveles y provoca un perfeccionamiento de la percepción sensorial y, aún más importante, un perfeccionamiento de la actividad más propia del hombre, esto es, su pensamiento. A nivel de operación, la *mimesis* se define como actividad, como una *poésis* 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 *mimesis* se une a la *prâxis* y, al hacerlo, permite que en la escena aparezca lo más propio del hombre, su *lógos*. Las acciones 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 solo 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 pueden ser desarrolladas y este 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 *mimesis*, al compartir un tiempo y un lugar expresamente destinados al arte dramático.

La *mimesis* 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 *mimesis* 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, 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 hay observación pasiva, porque el espectador también actúa: observa, selecciona, compara e interpreta; une 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 "este 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. Ese es, a mi entender, el principal *gesto político* de su *Poética*: apelar a la acción de un otro que en escena pondrá de manifiesto su ser político, y en esa *mímesis* promoverá un aprendizaje con consecuencias para el ámbito de la *pólis*. Más allá de sus silencios, considero que sobre esta cuestión la *Poética* de Aristóteles aún tiene mucho para decir.

Bibliografía

Fuentes

Aristóteles (1948), *El Arte Poética*, Buenos Aires, Espasa Calpe, [traducción directa del griego, prólogo y notas de Jose Goya y Munian].

----- (1951), *La Poétique d'Aristote*, Nuechatel, Meiseller [texte primitif et additions ultérieures par Daniel de Montmollin].

----- (1952), *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, [texte établi et traduit par J. Hardy].

----- (1968), *Poetics*, Oxford, Clarendon Press, [introduction, commentary and appendixes D. W. Lucas].

----- (1977a), *Poética*, Barcelona, Bosch, [texto, introducción, traducción y notas de José Alsina Clota].

----- (1977b), *Poética*, Buenos Aires, Barlovento editora, [traducción y notas de E. Schlesinger. Nota preliminar de José María Estrada].

- (1982), *Tratados de Lógica (Órganon) I: Categorías, Tópicos, Sobre las refutaciones sofistas*, Madrid, Gredos, [introducciones, traducciones y notas de Miguel Candel San Martín].
- (1985), *Poética*, Madrid, Gredos [edición trilingüe a cargo de V. García Yebra].
- (1987), *The Poetics of Aristotle*, London, Duckworth, [translation and commentary by S. Halliwell].
- (1989), *Política*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, [edición bilingüe y traducción de J. Marías y M. Araujo].
- (1991), *Complete Works*, Princeton, Princeton University Press, [edited by Jonathan Barnes].
- (1994a), *Retórica*, Madrid, Gredos, [introducción, traducción y notas por Q. Racionero].
- (1994b), *Reproducción de los animales*, Madrid, Gredos [introducción, traducción y notas de Ester Sánchez].
- (1998), *Poética*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, [introducción, traducción del griego y notas de A. Cappelletti].
- (2000), *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Madrid, Gredos, [introducción de E. Lledó Iñigo y traducción y notas de J. Pallí Bonet].
- (2002a), *Poética*, Madrid, Istmo, [prólogo, traducción y notas de A. López Eire].
- (2002b), *Poetics*, Indiana, St. Augustine's Press, [translated by S. Benardete and M. Davis with an introduction by M. Davis].
- (2004), *Poética*, Buenos Aires, Colihue, [traducción, notas e introducción de E. Sinnott].
- (2012), *Poetics*, Michigan, The University of Michigan Press, [translated with an introduction by G. Else].
- Platón (1988), *Diálogos IV. República*, Madrid, Gredos, [introducción, traducción y notas de C. Eggers Lan].

Bibliografía referida

- Arendt, Hannah (2005), *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós.
- Aubenque, Pierre (1981), *El problema del ser en Aristóteles*, Madrid, Taurus.
- (1994), "Sí y no", en Cassin, Bárbara (comp.), *Nuestros griegos y sus modernos*, Buenos Aires, Manantial, pp. 33-71.
- Balot, Ryan (2006), *Greek political thought*, Malden, Blackwell Publishing.
- Barbero, Santiago (2004), *La noción de mimesis en Aristóteles*, Córdoba, Ediciones del Copista.
- Barker, Derek (2009), *Tragedy and Citizenship*, New York, University of New York Press.
- Barnes, Jonathan (1999a), *Aristóteles*, Madrid, Cátedra.
- (1999b), *The Cambridge companion to Aristotle*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Chantraine, Pierre (1977), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Les Editions Klincksieck.
- Chichi, Graciela y Suñol, Viviana (2008), "La Retórica y la Poética de Aristóteles: sus puntos de confluencia", *Diánoia*, vol. LIII, nº 60, pp. 79-111.
- Derrida, Jacques (2008), *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Donini, Pierluigi (2003), "Mimesis tragique et apprentissage de la *phrónesis*", *Les Etudes Philosophiques*, nº 67, pp. 436-450.
- Düring, Ingemar (2005), *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, México, UNAM.
- Easterling, Patricia Elizabeth y Knox, Bernard (eds.) (1990), *Historia de la Literatura Clásica. Literatura Griega*, Madrid, Gredos, [versión española de F. Zaragosa Alberich].
- Else, Gerald (1957), *Aristotle's Poetics: The argument*, Cambridge, Harvard University Press.

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

Hall, Edith (2003), "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, [1996].

Halliwell, Stephen (1998), *Aristotle's Poetics*, Chicago, University of Chicago Press.

----- (2001), "Aristotelian Mimesis and Human Understanding", en Andersen, Øivind y Haarberg, Jon (eds.), *Making sense of Aristotle. Essays in Poetics*, London, Duckworth, pp. 87-107.

Hanink, Johanna (2011), "Aristotle and the tragic theatre in the fourth century B.C.: A response to Jennifer Wise", *Arethusa*, vol. 43, pp. 311-328.

Heath, Malcolm (2009), "Should there have been a *polis* in Aristotle's *Poetics*?", *The Classical Quarterly*, n° 59, pp. 468-485.

Jaeger, Werner (1946), *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, México, FCE.

Lesky, Albin (1989), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.

Liddell, Henry George, Scott, Robert y Jones, Henry Stuart (1940), *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press.

Rhodes, Peter John (2003), "Nothing to do with democracy: Athenian drama and the *polis*", *Journal of Hellenic Studies*, n° 123, pp. 104-119.

Ricœur, Paul (1977), *La metáfora viva*, Buenos Aires, Ediciones Megápolis, [traducción de G. Baravalle].

Salkever, Stephen (1986), "Tragedy and The Education of the *Dêmos*: Aristotle's Response to Plato", en Euben, J. Peter, *Greek tragedy and political theory*, California, University of California Press, pp. 274-303.

Suñol, Viviana (2009), "La dimensión política de las artes miméticas en Aristóteles: asimetría entre la *Poética* y la *Política*", en *Circe de Clásicos y Modernos*, n° 13, pp. 199-212.

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

Taminiaux, Jacques (1995), *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action*, Grenoble, Jérôme Millon.

Veloso, Claudio (2005), "Crítica del paradigma interpretativo 'ético-político' de la Poética de Aristóteles", *Iztapalapa*, nº 58, pp. 117-150.

Whitlock Blundell, Mary (1992), "Éthos and *dianoia* reconsidered", en Rorty, Amélie Oksenberg (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 155-175.

Will, Frederic (1960), "Aristotle and the Source of the Art-work", *Phronesis*, vol. 5, nº 2, pp. 152-168.

Winnington-Ingram, Reginald P. (1990), "Esquilo", en Easterling, P. E. y Knox, M.W. (eds.), *Historia de la Literatura Clásica. Literatura Griega*, Madrid, Gredos, pp. 313-327, [versión española de F. Zaragoza Alberich].

Wise, Jennifer (2008), "Tragedy as 'An Augury of a happy life'", *Arethusa*, vol. 41, pp. 381-410.

----- (2013), "Aristotle, actors, and tragic endings: a counter-response to Johanna Hanink", *Arethusa*, vol. 46, pp. 117-139.