

Mimesis y máthesis: acerca de sus conexiones en la *Poética* de Aristóteles*

[Mimesis and mathesis: about their connections in Aristotle's *Poetics*]

MARIANA CASTILLO MERLO

Universidad Nacional del Comahue

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

marianacastillomerlo@yahoo.com.ar

Resumen: El objetivo de este artículo es mostrar la relevancia de la *máthesis* para la concepción de la *mimesis* aristotélica. A partir de las observaciones de la *Poética*, delimitaré las características del aprendizaje tomando como eje su objeto, modalidad y consecuencias. Para ello analizaré, en primer lugar, el objeto sobre el que recae el aprendizaje mimético, esto es, los hombres que actúan. Luego examinaré la modalidad de presentación de sus acciones para que sea posible el aprendizaje, prestando especial atención al papel que desempeña el error trágico o *hamartía*. Finalmente, resaltaré los aspectos por los que, a mi entender, la *mimesis* tiene consecuencias éticas y políticas relevantes en el marco del proyecto educativo de Aristóteles, y que permiten pasar de una consideración de la *mimesis* en el plano individual a una consideración sobre su función en el ámbito político.

Palabras clave: paideía, actores, error trágico, formación ciudadana

Abstract: The aim of this paper is to show the relevance of *mathesis* for the Aristotelian concept of *mimesis*. From the framework of *Poetics*, I try to demarcate the characteristics of learning, taking into account its object, modality, and consequences. In order to do this, I will analyze, first, the object of mimetic learning, that is, men who act. Then, I will examine the modality of presentation of their actions that make learning possible, paying special attention to the role played by tragic mistake or *hamartía*. Finally, I will highlight the aspects on account of which, in my opinion, *mimesis* has relevant ethical and political consequences in the framework of Aristotle's educational project, and which allow passing from a consideration of *mimesis* on an individual level to a political level.

Key words: paideia, men in action, tragic mistake, learning

*Una versión anterior de este trabajo se presentó en el IX Taller de Filosofía Antigua, IIF-UNAM, mayo de 2015. Agradezco a los participantes de dicho taller por sus valiosos comentarios, así como al Dr. Salles, al Dr. Scheck y a los árbitros de *Diánoia* por la lectura atenta y las observaciones que me permitieron mejorar este trabajo.

1. Introducción

En *Poética* 1448b 5–17,¹ Aristóteles reivindica la *mímesis* como una forma de *máthesis* al afirmar que

el imitar [*tó mimeísthai*], en efecto, es connatural [*symphyton*] al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales [*tôn állon zóon*] en que es muy inclinado a la imitación [*mimetikótaton*] y por la imitación adquiere sus primeros aprendizajes² [*tás mathéseis poieítai diá miméseos tás prótas*] y también el que todos disfruten [*tò khaírein*] con las obras de imitación [*toís 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 más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa 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, disfrutan [*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 [*hoútos ekeínos*].

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 sostiene y, sin más preámbulos, propone un origen natural de la poesía con la posesión de una habilidad que permite su aprendizaje. Por ello, afirma, en primer lugar, que la poesía surge porque el hombre es un ser mimético por naturaleza en la medida en que está dotado de la *mímesis* como una habilidad o disposición desde el momento mismo de su nacimiento (*symphyton*, 1448b 5–6). Luego, reconoce que la *mímesis* 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 se caracteriza como el más mimético de todos (*mimetikótaton*, 1448b 7). Por último señala, desde una perspectiva teleológica, la finalidad de esta habilidad: permitir la adquisición de

¹ Sigo la traducción española de García Yebra 1985 (Aristóteles 1985) por considerarla un referente para los lectores de habla hispana. En algunos casos, que se indican oportunamente, he modificado la traducción y aclarado el sentido que, a mi entender, tienen algunas expresiones.

² García Yebra traduce *tás mathéseis* por “conocimientos” (García Yebra 1985 (Aristóteles 1985), p. 136). Aunque tal acepción también se registra entre los sentidos posibles de *máthesis*, considero que no denota claramente el aspecto procesual que Aristóteles enfatiza. Sobre las acepciones de *mantháno*, véase la nota 8.

conocimientos en la medida en que la *mímesis* promueve un aprendizaje (*manthánein*) basado en la observación y el reconocimiento (1448b 16–17).³

Pese a lo relevante de estas afirmaciones, Aristóteles no ofrece en el contexto de la *Poética* un desarrollo que explicita sus consecuencias. A mi entender, este silencio no constituye un impedimento para resaltar su importancia y desplegar las implicaciones de las tesis enunciadas. En general, los estudios ubican la discusión sobre la *máthesis* en la *Poética* como una cuestión subsidiaria a la del placer que genera dicho aprendizaje y coinciden en explicar, en la mayoría de los casos, el pasaje citado a la luz de *Poét.* 1451a 36–1451b 11, en el que se subraya el carácter universal de la poesía.⁴ A grandes rasgos, la discusión se dirime entre los que defienden una interpretación intelectualista del placer mimético y los que enfatizan su naturaleza emotiva.⁵

³ En *Problemas XXX* 6, 956a 11–14, Aristóteles reitera la vinculación entre *mímesis* y *máthesis* al preguntarse “¿Por qué hay que obedecer más al hombre que a otro animal? ¿Acaso, como Platón respondió a Neocles, porque es el único de los animales que sabe contar? ¿O porque es el único que cree en dioses? ¿O porque es el más capacitado para imitar? Pues por eso puede aprender [*hóti mimetikótaton; manthánein gàr dýnatai dià toúto*]”. Halliwell llama la atención sobre los términos elegidos para la disyunción. Matemáticas, religión y *mímesis* fundan en este contexto los rasgos distintivos del hombre que lo ubican en una posición de superioridad respecto de los otros seres de la naturaleza. Teniendo en cuenta la vinculación con el pasaje de la *Poética*, Halliwell afirma que “fue una verdadera convicción de Aristóteles el que la capacidad instintiva de la *mímesis* sea un componente importante de la naturaleza humana” y que, “desde Aristóteles la *mímesis* es vista como un medio por el cual la gente explora su propio mundo, distintivamente humano, mediante la simulación hipotética y la representación de algunas de sus posibilidades” (Halliwell 2001, pp. 87–88).

⁴ Varios estudiosos de la *Poética* comparten esta estrategia. *Cfr.* Else 1957, p. 132; Halliwell 1992, p. 249; Halliwell 1998, pp. 64–81; Halliwell 2001 pp. 95–98 y Halliwell 2002, p. 193; Trueba 2004, p. 82; Sifakis 2001, p. 50. Sobre las razones para cuestionar esta vinculación, véase Lucas 1968 (Aristóteles 1968), p. 73 y Tsitsiridis 2005, p. 439; Destrée 2012, pp. 103–104.

⁵ La primera posición, es decir, la intelectualista (o cognitivista), sostiene un vínculo estrecho entre *mímesis* y conocimiento, aunque en este grupo puedan distinguirse algunos matices relativos a si se trata de un verdadero conocimiento, de un reconocimiento o de un simulacro de conocimiento. La idea fundamental que destacan los partidarios de esta posición se encuentra en el proceso de razonamiento y el conocimiento que propicia la *mímesis*, según se establece en *Poét.* 1448b. Entre quienes se agrupan en esta posición puede señalarse a De Montmollin 1951 (Aristóteles 1951), Else 1957, Golden 1962, Lucas 1968 (Aristóteles 1968), Halliwell 1992, Halliwell 1998, Halliwell 2001, Halliwell 2002, Sifakis 2001, Veloso 2004, Tsitsiridis 2005 y Donini 2012. Por su parte, los defensores de una interpreta-

Aunque la cuestión resulta trillada,⁶ considero que dichas interpretaciones no se adentran en las características, contenido e implicaciones que genera un aprendizaje como el propuesto por Aristóteles, más allá de los límites de la cuestión del placer. En tal sentido, el objetivo de mi artículo es mostrar, desde otra perspectiva, la relevancia de la *máthesis* para la concepción de la *mímesis* aristotélica. A partir de las observaciones de la *Poética*, delimitaré las características del aprendizaje tomando como eje su objeto, modalidad y consecuencias. Para ello analizaré, en primer lugar, el objeto sobre el que recae el aprendizaje mimético, esto es, los hombres que actúan.⁷ Luego examinaré la modalidad de presentación de esas acciones para que sea posible el aprendizaje, prestando especial atención al papel que desempeña el error trágico o *hamartía*. Finalmente, resaltaré los aspectos por los que, a mi entender, la *mímesis* tiene consecuencias éticas y políticas relevantes en el marco del proyecto educativo del filósofo de Estagira, y que permiten pasar de una consideración de la *mímesis* en el plano individual a una consideración sobre su función en el ámbito político.

ción emotivista subrayan el vínculo entre *mímesis* y placer y las emociones que ello suscita. Cabe destacar que, a partir de estos vínculos, algunos autores recuperan el papel cognitivo de las emociones (Trueba 2009). En esta línea se puede ubicar a Nussbaum 1995, Ferrari 1999, Heath 2001, Klimis 2003, Destrée 2012. Agradezco a los árbitros de *Diánoia* por sus comentarios sobre esta discusión en la filosofía aristotélica.

⁶ Al respecto, Suñol advierte que “la cuestión de la naturaleza cognitiva de la *mímesis* y de las artes miméticas es uno de los problemas más importantes que plantea la interpretación de la *Poética*, y en el que se centra uno de los ejes de disputa de los comentaristas” (Suñol 2012, p. 84).

⁷ Entiendo que al señalar como objeto de la *mímesis* a los “hombres que actúan” (*práttontas*, 1448a 1), Aristóteles subsume en ellos tanto el carácter como las pasiones y las acciones, elementos centrales para determinar la cualidad moral de los personajes. Al respecto, sirva como ejemplo el pasaje de 1449b 36–1450a 3 en el que se advierte que la tragedia “es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan [*práttonton*], que necesariamente serán tales o cuales por el carácter y el pensamiento [*tò êthos kai tèn diánoian*] (por éstos, en efecto, decimos también que las acciones [*tàs práxeis*] son tales o cuales), dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos”.

En un sentido similar, puede leerse unas líneas más adelante que “los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones” (*Poét.* 1450a 19–22). Agradezco a los árbitros de *Diánoia* por sus observaciones al respecto.

2. Sobre el qué del aprendizaje: hombres, acción y mimesis

La primera cuestión a resolver es la del papel general del aprendizaje en Aristóteles, para determinar luego en qué sentido la *mimesis* puede configurarse como una forma de éste. Para justificar esta primera aproximación analizaré las características del aprendizaje, y examinaré después las condiciones que debe cumplir el objeto de la *mimesis* para que dicho aprendizaje sea posible.

El verbo *mantháno*, del que se deriva el sustantivo *máthesis*, significó, desde su origen, tanto aprender algo por práctica o estudio como acostumbrarse o habituarse a algo.⁸ Siguiendo las tesis en *Poética* 1448b, se podría objetar que la posesión de una habilidad connatural no implica necesariamente su desarrollo o su práctica, de modo tal que la *mimesis* podría no ejercitarse y no convertirse en una fuente de aprendizaje.⁹ El razonamiento de Aristóteles que conjuga *mimesis* y *máthesis* supone la existencia de un deseo que promueve el ejercicio de la *mimesis* 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

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

⁸ Chantraine 1977, p. 664. En un sentido similar, Lledó 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 refleja “un deseo o voluntad de captar o aproximarse o posibilitar esa experiencia”, y por el cual el verbo comienza a significar “aprender” y deja de ser un mero “ejercitarse” (Lledó 1996, pp. 126–128). En esta línea se ubica la aclaración que el propio Estagirita ofrece en *Sobre las refutaciones sofisticas* al afirmar que conocer (*tò manthánein*) es “tanto comprender aplicando el conocimiento que ya se tiene [*tó khrómenon tê episteme*] como adquirir por primera vez tal conocimiento [*tò lambánein epistémen*]” (165b 32–34).

⁹ En *EN* II 1, 1103a 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 energeías*]. 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 usado. [...] Y éste es el caso de las demás artes [*tôn állon tekhnôn*], pues lo que hay que hacer después de haber aprendido [*à gàr deí máthóntas poieîn*], lo aprendemos haciéndolo [*taúta poioúntes manthánomen*]”.

una imitación [*tó mīmóúmenon*], como la escritura, la escultura, la poesía y todo lo que está bien imitado [*eú memimeménon*], 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 [*toúto ekeíno*], de suerte que termina por aprenderse algo [*manthánein ti*]. (*Ret.* I 11, 1371b 4–10)¹⁰

Reconocer cierto origen hedonista del aprendizaje¹¹ implica la necesidad de regularlo, y la forma de hacerlo es a través de un programa educativo en el que se inculque el ejercicio de la capacidad de juzgar.¹²

¹⁰ Unas líneas antes del pasaje citado, Aristóteles señala 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 *Ret.* I 11, 1371a 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 epithymeín matheín*] —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*]”. Luego afirma que “por la misma razón que es placentero lo que sirve para hacer un bien [*dià dè tò hedý eínai tò eipoietikón*], es igualmente placentero a los hombres corregir a sus semejantes y completar lo que está incompleto [*kai tò epanorthoún hedý toís anthrópois estín tous plesíon, kai tò tà ellipè epiteleín*]” (*Ret.* I 11, 1371b 2–4). En esta línea pueden ubicarse también los pasajes de *Física* y *Protréptico* en los cuales Aristóteles plantea un trabajo cooperativo entre el arte y la naturaleza. En tal sentido afirma que “el arte lleva a cabo/completa [*epiteleí*] aquellas cosas que la naturaleza es incapaz de realizar [*adynateí apergásasthai*] y, además imita la naturaleza [*tà dè mimeítai*]” (*Fís.* II 8, 199a 15–17) y que “la naturaleza no imita al arte, sino éste a la naturaleza [*mimeítai gàr ou tèn tékhnen he phýsis all'autè*] y existe para auxiliar a la naturaleza y suplir sus deficiencias [*kai éstin epì tò boetheín kai tà paraleipímena tês phýseos anapleroún*]” (*Protr.* B 13). 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 (*Cfr. Pol.* VII 13, 1332a 40 y *EN* X 9, 1179b 20–21). A mi juicio, la *mímesis* trágica tiene la capacidad 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 colabora con el *télos* del hombre, con la felicidad que éste sea capaz de alcanzar en el marco de una comunidad política.

¹¹ Mouza subraya que “el objetivo de la tragedia es suscitar el placer [de naturaleza intelectual], *vía* estas emociones [de compasión y temor], es decir que el objetivo de la tragedia es, en un principio, *hedonista*” (Mouza 2003, p. 488; énfasis en el original).

¹² Esa facultad de juzgar que la *mímesis* promueve cimienta la *paideía* aristotélica. Dicha capacidad se distingue del conocimiento científico de los objetos del mundo y supone un campo de aplicación más amplio. En tal sentido, cabe recor-

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 lypeísthai oís deí*], pues en esto radica la buena educación [*orthè paidéia*]” (*EN* II 3, 1104b 11–13). Al igual que Platón, Aristóteles reconoce que la educación (*paidéia*) 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, después, con la formación de los ciudadanos. Desde esta perspectiva, la *mímesis* puede verse como un aprendizaje que se ordena con el 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, es una manera de contribuir a la educación de la *pólis*, a la formación de la ciudadanía.¹³

Pese a la importancia que adquiere en términos ético-políticos la inclusión de la *mímesis* en la *paidéia* aristotélica hay una cuestión histórica que se impone y resulta difícil de obviar. Para cuando Aristóteles escribe su *Poética* y resume cuáles son los mecanismos por los cuales es posible crear buenas tragedias, la tragedia como género no gozaba del prestigio que la caracterizó en el siglo V a.e.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”.¹⁴ En este sentido, resulta difícil conciliar un propósito educativo con una práctica que ha dejado de tener la impronta que conoció otrora. Mi interpretación es que el interés de Aristóteles por reseñar los aspectos técnicos de las tragedias se explica, en parte, por

dar la distinción formulada al inicio de *Partes de los animales* I 1, 639a 4–12, en donde Aristóteles diferencia la ciencia del objeto (*tèn epistémén toú prágmatos*) de una especie de cultura (*tèn d’hoíon paidéian tiná*). Allí afirma que “es propio de un hombre educado convenientemente el poder juzgar de forma certera si el que habla expone bien o no. Tal persona es la que precisamente creemos que está bien instruida, y el tener cultura es poder hacer lo antes dicho. Aparte, consideramos que esa persona por sí sola es capaz de juzgar sobre todos los temas, por decirlo así, y en cambio, otra únicamente sobre un tema determinado, pues podría haber algún otro dispuesto de la misma manera que el antes citado sólo sobre un aspecto particular”. Los énfasis son míos.

¹³ En un sentido similar, 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” (Lord 1989, p. 206).

¹⁴ Jaeger 2001, p. 385.

esta aparente pérdida de poder del género dramático. Las fiestas cívicas siguen marcando el calendario de la *pólis* pero, a diferencia de lo que ocurría durante el periodo 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 un “poeta creador” (*gónimon poietèn*) y “distinguido” (*poetou dexiôû*), aquel que sea capaz de pronunciar una palabra noble (*rêma gennaïon*) y frases arriesgadas (*parakekindyneuménon*).¹⁵

Con este panorama histórico en mente, cabría preguntarse por qué otros géneros u otras prácticas culturales no pudieron colocarse en la escena pública con una impronta semejante a la de la tragedia, ni asumir la tarea que socialmente se le asignó a ésta. Tales interrogantes conducen, en última instancia, a indagar sobre la especificidad de la poesía trágica y el aprendizaje que es capaz de transmitir. Una vía de acceso a dicha especificidad se encuentra en 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.e.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 adquiriera la sabiduría con el sufrimiento [*tòn páthei máthos*]”.¹⁶ El placer que se

¹⁵ Cfr. *Ranas*, 71–102. El propio Aristóteles reconoce, en *Poét.* 1456a 3–7, la crítica excesiva a 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 sykophantôusin toûs poietás*]; pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte [*kath’hekaston méros agáthôn poietôn*], se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno [*hekastou tou idiou agathou axiôusi tòn hêna hyperballein*]”. Else advierte que la utilización del verbo *sykophantôusin* daría cuenta de que Aristóteles no está del todo de acuerdo con la forma en que se expresa esta exigencia, aunque hay un reconocimiento de su existencia y de la necesidad de responder a ella (Else 1957, p. 535).

¹⁶ 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 (Segal 1993, p. 233).

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 las acciones que se experimentan.¹⁷

En este sentido, la búsqueda del conocimiento se impone y el dolor surge como un camino posible para acceder a él.¹⁸ 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*]” (*Ret.* III 11, 1412b 23–25). La tragedia cumple con estas dos condiciones. Le ofrece al espectador la posibilidad de ubicarse frente a un espectáculo que pone el conflicto en la escena, que lidia con la contradicción, que envuelve a las relaciones humanas y lo hace de una manera completa, entera y con 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 (*Poét.* 1450b 24–51a 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 surge 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,¹⁹ y eso es lo que sirve

¹⁷ El sustantivo *páthos* designa “todo lo que uno experimenta o siente”. En su comentario a *Poet.* 1452 b 10, Lucas señala que, en este contexto, el término se cubre de un carácter técnico que lo ubica al mismo nivel que la *peripecia* y la *anagnórisis*, y que por ello puede traducirse 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* (Lucas 1968 (Aristóteles 1968), pp. 134–135).

¹⁸ Esta conjunción de conocimiento y dolor recuerda, según Jaeger, la inscripción del templo délfico con su exhortación “conócete a ti mismo [*gnôthi seautón*]” como un reconocimiento de los límites de lo humano (Jaeger 2001, p. 239).

¹⁹ Sherman afirma que tanto la música como la tragedia “garantizan la transmisión de una base común de valores culturales y sociales y, por ello, extienden la formación moral más allá de la familia a la ciudad. Por otra parte, el énfasis en los valores culturales compartidos sugiere que la determinación de lo que es apropiado

de aprendizaje pues, de igual modo, “el vivir [τὸ ζῆν] parece consistir principalmente en sentir y pensar [τὸ αἰσθάνεσθαι ἐ νοεῖν]” (EN IX 9, 1170a 19).

Para que la tragedia pueda cumplir su cometido es preciso que el poeta imponga ciertas condiciones a 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.²⁰ Una primera advertencia la encontramos en 1448a 1, donde se afirma que los que hacen *mímesis* (*hoi mimoúmenoι*) 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, 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.²¹ En tal sentido, es preciso distinguir la acción como mera actividad física o

y bueno [*hós deí*] para el *phrónimos* será constituido por las convicciones morales y las sensibilidades de una sociedad con necesidades e intereses particulares” (Sherman 1982, p. 152). En la misma línea, Reeve señala que “al provocar respuestas emocionales poderosas en los ciudadanos, la tragedia no sólo les permitió explorar esos temores en una forma imaginativa y esclarecedora, sino también experimentar los valores comunes y compartidos en una forma sostenida y tranquilizadora. Cada miembro del auditorio sintió compasión y temor ante lo que presencié en el escenario, pero —ayudado por la forma del anfiteatro— cada uno también vio a sus conciudadanos, ricos y pobres, sentir también. El papel educativo y político de la tragedia, que operaba al mismo tiempo tanto cognitiva como afectivamente, consistió en gran medida en su capacidad para facilitar este logro comunal por parte de la audiencia” (Reeve 1998, p. 61).

²⁰ Respecto del uso del término “héroe” para el personaje de la tragedia, es preciso hacer algunas aclaraciones. Según advierte 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 de autores italianos del siglo XVI. En este contexto, el significado de “héroe” se amplió y aplicó no sólo a las figuras de las edades heroicas —que son usualmente los personajes de las tragedias—, sino al hombre notable, personaje de cualquier obra (Lucas 1968 (Aristóteles 1968), p. 140).

²¹ Esta relación se torna explícita en el análisis del uso del término *práttontas* y sus variantes, que revela una pertinencia casi exclusiva a los tratados aristotélicos destinados al estudio de la conducta humana. Un análisis cuantitativo de los registros del término parece confirmar esto, pues fuera de la *Poética* el término aparece sólo en *Ética eudemia*, *Ética nicomáquea*, *Política* y *Retórica*. En la mayoría de estos casos, el término se acompaña de algún adverbio o modificador que precisa la cualidad de la acción (justa, buena, correcta, conforme a las normas, deliberada, etc.). Para un análisis de esto en detalle, véase Barbero 2004, pp. 78–79.

cinética, de la que designa el infinitivo *práttein*, en el sentido de hacer algo de una determinada cualidad con vistas a un propósito particular y deliberado.²² Esta idea de tomar a los hombres fundamentalmente como “actuantes” 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.* 603c 4–7; el énfasis es mío).

La novedad del Estagirita reside en acentuar el carácter activo de esos personajes; son hombres que actúan de manera consciente y deliberada, que hacen de sus acciones el objetivo y el principio de sus vidas.²³ Mientras que en Platón el énfasis se pone en la cualidad de los sujetos y supone la autosuficiencia racional del hombre para alcanzar la plenitud de una vida buena,²⁴ en Aristóteles son las acciones las que determinan el carácter de los hombres y las que resultan fundamentales para establecer la *eudaimonía*.²⁵ El tránsito de las acciones al carácter se justifica por el precepto según el cual la realización de determinado

²² Kannicht advierte que “como verbo transitivo, *práttein* designa, desde Homero, 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” (Kannicht 1976, citado en Barbero 2004, p. 79).

²³ En un sentido similar, en su comentario al pasaje de 1448a, 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” (Halliwell 1987 (Aristóteles 1987), p. 75). De manera análoga, Else 1957, p. 73 y Lucas 1968 (Aristóteles 1968), p. 96.

²⁴ En *Rep.* III, 387d–e, Platón señala como características del “hombre razonable” (*ho epieikès anèr*) el ser “el que más se baste a sí mismo para vivir bien [*ho toioùtos málista autos hautò autárkes pròs tò eù zên*]; y que se diferencia de los demás en que es quien menos necesita de otro [*daipheróntos tôn állon hékista héterou prosdeítai*]”.

²⁵ Nussbaum señala que en este punto Aristóteles discute expresamente con los filósofos de su tiempo y, en particular, con Platón. En el marco de esta polémica, “Aristóteles responde a uno y otro indicando diversas formas en las que alguien bueno puede verse privado de la plena *eudaimonía* por efecto de sucesos que no está en su mano controlar”. Luego recuerda que “en las grandes tramas trágicas se explora la diferencia entre bondad y el buen vivir, entre lo que somos (nuestro carácter, intenciones, aspiraciones y valores) y lo humanamente bien que discurre nuestra existencia [...] Si se piensa que dicha diferencia no existe o es trivial, se llega a la conclusión de que también la tragedia es intrascendente y falsa, y que no merece ocupar un puesto de honor en los planes de la educación pública. La opinión aristotélica de que esa diferencia es, no sólo real, sino de enorme impor-

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 dè sóphrona sóphrones*], y practicando la virilidad, viriles [*tà d'andreîa andreîoi*]” (EN II 1, 1103a 34–b2).

La clasificación de los modos de ser de los actuantes que Aristóteles plantea en el contexto de 1448a sigue, a primera vista, una lógica binaria. Es por ello que, al tomarlos como objetos para la creación poética, necesariamente deben distinguirse los que son honestos de los que no lo son, los que resultan esforzados (*spoudaíous*) de los que tienen baja calidad (*phaúlous*, *Poét.* 1448a 2). Esta oposición de caracteres aparece en reiteradas ocasiones en las obras que conciernen a la filosofía práctica de Aristóteles y refleja, como advierte Else, cierta simpatía de Aristóteles por el antiguo ideal aristocrático de la virtud que se remonta hasta Homero. Su corazón, afirma parafraseando a Jaeger, “permanece fiel a ese antiguo ideal” (Else 1957, p. 75 y Else 1986, p. 82).²⁶

La primera categoría a la que recurre el Estagirita, el término *spoudaíous*, se 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*. Así, 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 [*hoíon apò tês aretês ho spoudaíous*]: en efecto, el honesto se llama así *por tener* virtud [*tô gàr aretèn ékhein spoudaíous légetai*], pero no parónimamente a partir de la virtud [*tês aretes*]” (*Cat.* 8, 10b 7–9).²⁷ Aunque a primera vista el pasaje pueda parecer un mero tecnicismo gramatical, e incluso

tancia, aclara su tesis antiplatónica de que la acción trágica es fuente de auténtico aprendizaje” (Nussbaum 1995, pp. 472–474).

²⁶ 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” (Jaeger 2001, p. 27). Por su parte, Lucas advierte en su comentario a *Poét.* 1448 a 2 que los términos *spoudaíous* y *phaúlos* indican los dos fines de la escala griega de valores, fundada en una concepción aristocrática (Lucas 1968 (Aristóteles 1968), p. 63).

²⁷ Como sugiere Araiza, “el parónimo del nombre *areté*, la virtud, podría ser en griego *aretaíos* 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 parónimo de *areté* usaban el adjetivo *spoudaíous*” (Araiza 1999, pp. 60–61). Agradezco al autor por sus comentarios sobre esta cuestión.

que 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* se define como el que tiene virtud, el que vive y actúa conforme a la *areté*.²⁸ 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 (*akólasía*), haciendo del vicio (*kakía*) el rasgo principal de su modo de ser.²⁹

Esta distinción bipartita del carácter de los hombres se fundamenta en la oposición entre la virtud y el 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*]” (1448a 2–4). Sin embargo, esta división se hace más compleja en el momento en el que Aristóteles se refiere a las posibilidades que el artista tiene para realizar la imitación. Así, sólo dos líneas después de trazar la distinción entre “mejores y peores”, entre los “esforzados” y los de “baja calidad”, el Estagirita introduce una tercera posibilidad, la de los “iguales” (*toioútous*). Trazar una división genérica entre los hombres le permite a Aristóteles sostener una supremacía moral de la tragedia, dado que es la que se ocupa de imitar a los hombres “mejores que los hombres reales” (*beltíous mimeísthai bouúletai tôn nûn*), en detrimento de la comedia, que los imitará “peores” (*kheírous*, 1448a 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

²⁸ 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 [*tò mèn oîn 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 phaínetai*)” III 4, 1113a 25–31). Por su parte, en *Magna Moralia* afirma que “ser hombre de bien equivale a tener virtudes [*tò dè spoudaïon eînaí esti tò tàs aretàs ékhein*]” I 1, 1182a 29).

²⁹ Luego de describir al hombre de bien en *EN* III 4, 1113a 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, 1145b 12–13, caracteriza al incontinente (*ho akratès*) como aquel que “sabe que obra mal movido por la pasión [*phaûla práttei dià páthos*]”.

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.³⁰

La introducción de una tercera opción conlleva un problema interpretativo.³¹ Aristóteles se refiere a una tercera posibilidad que indica una cuestión de hecho, pues existen artistas, como Dionisio y Cleofonte,³² 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

³⁰ El razonamiento que sigue el Estagirita se fundamenta en premisas de tipo general 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 que son o bien esforzados/elevados (*spoudaîos*) o bien de baja calidad/inferiores (*phaûlos*). 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 marcar una distinción clara entre la comedia y la tragedia al afirmar que la primera quiere imitar los “peores” (*kheírous*), mientras que la tragedia a los “mejores [*beltious*] que los hombres reales” (1448 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 Rodríguez Adrados y Veloso, se preguntan por las razones que motivan a seguir manteniendo la posición aristotélica. Para el primero, la distinción debería fundarse en el resultado 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” (Rodríguez Adrados 1972, p. 24). Por su parte, Veloso procura mostrar que la propuesta de la *Poética* parece contradecir la propia posición aristotélica sobre la constitución de los géneros expuesta en otros pasajes del *corpus* (*Cat.* 11, 14a 15–20; *Met.* X 9, 1058a 9–11), y concluye que no hay razones que permitan sostener que el par de opuestos morales *spoudaîos-phaûlos* constituyen un género en particular que permita, por analogía, extrapolarse a las especies poéticas de la tragedia y la comedia (Veloso 2004, p. 102).

³¹ Entre los estudiosos de la *Poética* (de Montmollin 1951 (Aristóteles 1951), pp. 25–29; Else 1957, pp. 88–89; Halliwell 1987 (Aristóteles 1987), pp. 75–77; Cilliers-Theron 1989, pp. 476–478) subsiste la discusión sobre la división bipartita/tripartita del objeto de la *mimesis*. Una opción para salvar la aparente incongruencia del Estagirita es suponer, como hace Suñol siguiendo a Else, que se refiere a dos cuestiones diversas: en primer lugar, a los caracteres de los actuantes y, en segundo término, a los posibles modos de representación (Else 1957, p. 80; Suñol 2012, p. 59).

³² Aristóteles se refiere aquí al poeta Dionisio de Colofón de fines del siglo v y comienzos del iv a.e.c., a quien se conocía como “pintor de hombres” (*anthropográphos*), por centrarse en una estirpe de hombres “comunes”, ni mejores ni peores.

que esta introducción sea fortuita o, como suponen algunos intérpretes, que Aristóteles no deje ningún lugar para esta tercera opción.³³ Por el contrario, esta introducción resultará a mi juicio crucial en el momento en que Aristóteles contemple las características que se deben atribuir al personaje principal de la tragedia y, al mismo tiempo, marca un criterio para evaluar las representaciones que se realizan de los *práttontas*.

3. Sobre cómo exponer las acciones para que sea posible el aprendizaje

Las consideraciones sobre el objeto de la *mímesis* dejan abiertos interrogantes en la *Poética* que atañen a la modalidad de la presentación de los sujetos que actúan para que el aprendizaje sea posible. En esta sección indagaré la articulación entre las características de los actuantes y las situaciones que tienen lugar en la tragedia, pues entiendo que es a partir de dicha articulación que se propicia el aprendizaje mimético.

La polaridad de caracteres expuesta en la sección anterior plantea la posibilidad, dado que se trata de opuestos que no se predicán con necesidad del hombre, de que haya una posición intermedia que corresponda con quienes no son ni buenos ni malos, ni justos ni injustos (*Cat.* 10, 12a 24–25). La cuestión es: ¿buenos, malos o semejantes respecto de qué? Aristóteles acota el universo de posibles referentes al introducir la expresión pronominal *kath'hemâs* (1448a 4) y el adverbio *nûn* (1448a 18). Ambos sitúan temporal y espacialmente la representación de los actuantes a la que Aristóteles se refiere tomando como parámetros un “nosotros” (*kath'hemâs*) y un “ahora” (*nûn*). Al preguntarse por el referente del “semejante”, pero también del “superior” y del “inferior”, Aristóteles responde desde su 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 Suñol, tácitamente “como grupo de pertenencia ético, social y político” (Suñol 2012, p. 60). Los actuantes son, según el género en el que se representen, mejores, peores o iguales que los 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.³⁴

³³ Ésta es la conclusión que alcanzan De Montmollin 1951 (Aristóteles 1951), pp. 139–142; Else 1957, pp. 77–82 y Lucas 1968 (Aristóteles 1968), p. 64. Los dos primeros ponen en duda que la referencia a una tercera opción sea original de Aristóteles.

³⁴ 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

Sin 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 pragμάτων σύστασις*]; porque la tragedia es imitación [*mímesis*], no de personas [*anthrôpon*], sino de una acción [*práxeon*] y de una vida [*bíou*], y la felicidad [*eudaimonía*] y su contrario³⁵ 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. (*Poét.* 1450a 16–20)

A mi juicio, el pasaje citado pone de relieve 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 1451b al distinguir la historia de la poesía; y, finalmente, que la felicidad, como ya señalé, no es una característica que

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 aporta la crítica” (Halliwell 1987 (Aristóteles 1987), p. 75, énfasis mío). En esta misma línea pueden ubicarse las consideraciones de Vernant acerca de lo arraigada que se encuentra la tragedia en la realidad social, no porque sea un reflejo de ésta, sino por la distancia que entabla con ella, produciendo un efecto crítico: “el mundo de la ciudad se ve, a la vez, cuestionado y contestado a través del debate en sus valores fundamentales” (Vernant y Vidal-Naquet 1987, p. 27). Atendiendo uno de los comentarios de los árbitros de este artículo, cabe resaltar la distancia (no sólo temporal) que media entre la elaboración de las tragedias denominadas “clásicas” y su puesta en escena ante los espectadores contemporáneos de Aristóteles. En tal sentido, mientras que las primeras representaciones trágicas se realizaron bajo un régimen aristocrático y permitieron luego consolidar a la democracia y sus instituciones, en el momento en el que Aristóteles escribe su *Poética* la ciudadanía se enfrenta a un clima de crisis política, de formas de gobierno y también de valores y costumbres que pone en discusión el contenido de dichas representaciones desde una nueva perspectiva.

³⁵ García Yebra traduce por “la infelicidad” el término *kakodaimonía*. Sin embargo, la introducción de *kakodaimonía* presenta un inconveniente y hay comentaristas que aducen que no es original de Aristóteles, pues la única referencia se encuentra en la *Poética*. Lucas supone que se trata de un claro caso de haplografía (Lucas 1968 (Aristóteles 1968), p. 102). Benardete y Davis también llaman la atención sobre este término y sobre su ausencia en el resto del *corpus* aristotélico (Benardete y Davis 2002 (Aristóteles 2002), p. 20, n. 58). En esta misma línea, véase el comentario de Nussbaum 1995, p. 470.

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, el argumento de Aristóteles hace depender la importancia que reviste el *mûthos* y la lógica que se impone en su elaboración 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, aun 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 las 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 de la *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, 1098a 16–18).³⁶

Aristóteles impone su perspectiva ética y se aleja de la posición de Platón, quien demandaba que la *mímesis* fuera sólo de las características loables de las personas nobles. Para Aristóteles, la tragedia no debe priorizar el carácter, sino las acciones, pues son éstas las que conducen a la felicidad y a su contrario. Al subrayar la importancia de las acciones sobre los caracteres de los personajes, Aristóteles no los opone ni prefiere unas en detrimento de los otros.³⁷ Desde su perspectiva, las 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” (*Poet.* 1450a 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 incom-

³⁶ En un sentido similar en *EE* II 1, 1219a 38–1219b 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*].”

³⁷ Aristóteles exagera su posición al afirmar que “sin acción [*práxeos*] no puede haber tragedia, pero sin caracteres [*ethôn*], sí” (1450a 23–25). Claramente esta afirmación no puede tomarse en su sentido literal, 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.

pleta. 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 mismo” (Nussbaum 1995, p. 410).

Mediante estas consideraciones, la tragedia se define como un género en el que el poeta realiza una operación configurante que sintetiza y estructura las acciones para 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, aun cuando se acentúe que la tragedia es una *mímesis* de la acción y no de las personas, esa acción necesariamente supone “algunos que actúan” (*tinôn prattónton*) (1449b 37). Aristóteles vuelve a referirse a las características de los *práttontas*, 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 (*toùs epieikeís ándras*, 1452b 34). Aunque sobresalen por su virtud y justicia, y por ello 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 (*metabolé*) 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*, 1452b 36). En este punto, las consideraciones de Aristóteles no resultan del todo claras pues, en principio, parecen contradecir lo que afirma en 1448a. En dicho pasaje, el Estagirita privilegió como objeto de la *mímesis* trágica a los *spoudaîos*, a aquellos hombres elevados y mejores.³⁸ 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.

³⁸ En este contexto, Aristóteles parece sugerir que la excelencia del objeto de la *mímesis* trágica depende de la cualidad de la representación que logre el poeta y no que sea algo que se derive del objeto. El poeta debe lograr que el personaje trágico, aun cuando sea un semejante o un intermedio, se represente lo mejor posible. En tal sentido, en 1454b 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

Tampoco son una opción para ocupar el lugar protagónico los hombres miserables o malvados (*mokhtheroùs*) 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.³⁹ Las dificultades para determinar las características del personaje trágico ponen de manifiesto una vez más la complejidad de 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 morales, Aristóteles introduce al personaje intermedio (*ho metaxù*), 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*)” (1453a 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 ser el preferido por el Estagirita: el que marca el tránsito de la dicha al 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. Una vez más, la relevancia de la carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes [*ékhontas epì tôn ethôn toioútous óntas epieikeís poieîn*].

³⁹ 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 Lucas, este sentimiento aparece por primera vez en este contexto, sin mayores preámbulos ni explicaciones que aclaren su alcance. Probablemente su inclusión, conjetura el intérprete, se deba al deseo de una “justicia poética” que se oponga a la dicha del malvado y al infortunio del hombre noble (Lucas 1968 (Aristóteles 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 1456a 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*, 1155a 16–20 y *Ret. II 13*, 1390a 19; para el segundo, *Pol. II 5*, 1263b 15–16.

acción se torna evidente, en esta ocasión para determinar el carácter de los *práttontas*, quienes se considerarán buenos o malos de acuerdo con las decisiones que tomen pues, como aclara Aristóteles, “las palabras [*lógos*] y las acciones [*práxis*] manifiestan una decisión cualquiera que sea [*proaíresin tina*]; y será bueno, si es buena [*khrestòn dè èàn khrestén*]” (*Poét.* 1454a 18–19).⁴⁰

4. Acerca del error como fuente de aprendizaje

En esta sección me interesa resaltar el papel que cumple la noción de *hamartía* en el aprendizaje que propicia la *mímesis*. En las consideraciones de la *Poética*, la *hamartía* se torna condición de posibilidad para desencadenar el destino trágico del personaje y se complementa, de esta manera, con las características de los *práttontas* y las modalidades de presentación de las acciones para alcanzar el fin de la tragedia.

Lo analizado hasta aquí permite afirmar la importancia que tienen las decisiones de los actuantes en el contexto de la tragedia. Ello se deriva de la posibilidad de decidir como un rasgo distintivo del género humano. Para Aristóteles, 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 [*aiskhrá*] e, igualmente, el no hacerlo, y en esto radicaba el ser buenos o malos [*tò agathoís kai kakoís*], estará en nuestro poder el ser virtuosos o viciosos [*tò epieikés kai phaúlois*]. (*EN* III 5, 1113b 7–14)⁴¹

⁴⁰ En este mismo sentido, Taminioux señala que “el imitador trágico, en el sentido aristotélico, no podría ser el sosias 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, 1254a 7)” (Taminioux 1995, p. 42).

⁴¹ En un sentido similar, Aristóteles afirma, en *EE* II 7, 1223a 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 [*anánces*], suerte [*týkhes*] o naturaleza [*phýseos*], sino todo aquello de lo que somos nosotros la causa [*aítioi*], 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 [*aítios kai arkhè práxeos*]”.

Este pasaje plantea un problema para los lectores de tragedias, pues supone que el hombre es siempre el responsable de su fortuna y, en este 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. Desde luego 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 *hamartía*.⁴² 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 estudiosos del texto aristotélico.⁴³

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. En este sentido, quien comete un error no puede ser juzgado, ya que sus actos no son voluntarios, sino que responden a las fuerzas divinas. En un segundo momento, estos

⁴² Aunque, como señalo más adelante, el término *hamartía* no tiene un sentido técnico estricto en la *Poética* ni tampoco es posible encontrar allí elementos que permitan determinar su alcance semántico preciso, prefiero traducir *hamartía* por “error trágico” y no por “yerro”, por considerarlo más apropiado para su contexto. En tal sentido, el término “error trágico” se restringe, en primer lugar, a los errores que dan lugar a una trama compleja y se siguen de *anagnórisis* y *peripecia* (*Poét.* 1453a 10). En segundo lugar, y en conexión estrecha con lo anterior, considero que el término permite dar cuenta de la participación activa del personaje de la tragedia en la determinación de su propio destino, distinguiéndose así de los hechos infortunados o de las injusticias que pudieran intervenir en el desarrollo de la trama trágica. Agradezco a los árbitros de *Diánoia* por sus observaciones sobre este punto.

⁴³ Hay una multiplicidad de posturas respecto a las implicaciones del error trágico. Trueba ofrece una reseña de las más relevantes cuando afirma que “algunos consideran que la fuente de falta trágica es un defecto del carácter del personaje y una infatuación fatal (Rodríguez Adrados); otros atribuyen el error práctico del personaje a la ignorancia (Halliwell); otros más, suponen que el error entraña cierta negligencia de parte del agente y entraña cierta responsabilidad o culpa (Kitto). Para otros, en cambio, la *hamartía* trágica resulta de la intervención de la divinidad (Bowra y Bremer)” (Trueba 2004, pp. 104–105). En un sentido similar pueden verse las extensas referencias de Lucas en el apéndice IV —*Hamartía*— de su edición de la *Poética* (Lucas 1968 (Aristóteles 1968), pp. 299–307).

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 del que comete de manera *intencional* un acto reprochable. Desde finales del siglo IV a.e.c., el verbo y sus derivados ampliaron 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.⁴⁴

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 los 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, 1374b 7–8 y *EN* III 1, 1111a 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, 1135b 12–17). El héroe 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 de manera inevitable a obrar de una manera equivocada. Según enfatiza Sherman, “la *hamartía* trágica se focaliza en la agencia” (Sherman 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

⁴⁴ Cfr. Chantraine 1977, p. 71. Para un tratamiento general de los sentidos de *hamartía* en la cultura griega, véase Gernet 1917, en especial el capítulo primero de la tercera parte dedicado al “Étude du mot *hamartánein*”, pp. 305–310.

poco, el personaje trágico se despoja de los influjos míticos y religiosos y adquiere una posición más autónoma en 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 con 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 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 distintos como para oponerse; pero es preciso también que no dejen de aparecer como inseparables” (Vernant y Vidal-Naquet 1987, p. 41).

Desde esta perspectiva, una posición nueva del hombre en el mundo social exige una reflexión ética nueva. A ello apunta, a mi entender, el aporte que realiza Aristóteles 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 justificarse racionalmente y que señala 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 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. En tal sentido, el núcleo central de la trama lo compone el personaje frente a unas 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.

5. *Traspassando los límites del teatro*

En un escenario que ubica en primer plano las acciones del hombre, las decisiones y el conocimiento necesario para que puedan realizarse de manera adecuada resultan 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 poste-

rior al que signa el error del héroe, es decir, 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 aun contra lo esperado (*peripéteia*).

Éstos 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 en 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 del pesar y del arrepentimiento, pueden generar compasión y temor en quien las contempla (*EN* III 1, 1111a 1–2 y 1111a 19–21; V 8, 1135b 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 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 convertir en espectáculo 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 es posible la práctica de esa virtud, qué condicionantes existen 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*, las 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 este sentido, la insistencia en rehabilitar su función en la escena pública se inscribe en una línea que busca evitar que los hombres actúen por “incultura” (*apaideusía*, *EE I 6*, 1217a 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. Los alcances de esa reflexión no se limitan al espectador, sino que se reflejarán al salir del teatro y volver a la *pólis*. En el marco de la comunidad política, la experiencia trágica descubre la importancia del aprendizaje mimético, de la contemplación de otras vidas y de la importancia de las buenas decisiones para la propia vida.

6. Consideraciones finales

He intentado mostrar de qué manera la articulación de la *mímesis* y la *máthesis* permite explicar los efectos que la primera genera en el plano individual y, a su vez, como ello invita a transitar de forma paulatina hacia el plano político. La mayor objeción a mi interpretación puede fundarse en el silencio del Estagirita sobre esta conexión, pues Aristóteles no traza explícitamente en la *Poética* el camino que conduce del plano individual al plano político. Allí, el filósofo no recurre a un vocabulario que ponga al descubierto la función que el aprendizaje mimético cumplía efectivamente en la *pólis* o que podría llegar a cumplir. Sin embargo, la articulación entre el objeto de la *mímesis*, la modalidad de presentación de las acciones, la función del error y las consecuencias del aprendizaje más allá de los límites de la tragedia, permiten colmar el vacío que Aristóteles deja y habilita ensayar conexiones viables y fecundas. Desde esta perspectiva, el aprendizaje mimético no es un aprendizaje en el sentido común del término, si se entiende como la adquisición de determinados conocimientos. Lo que la *mímesis* pone en juego es la práctica de una capacidad de juzgar acciones y situaciones y, de esta manera, la formación que promueve no se limita al individuo que contempla la tragedia, sino que se

traduce en habilidades para la vida política. El aprendizaje mimético puede llevarse 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.

BIBLIOGRAFÍA

- Araiza, 1999, “Ética y poética en Aristóteles”, *Nova Tellvs. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, vol. 17, no. 2, pp. 55–64.
- Aristófanes, 2001, *Las Nubes, Ranas, Pluto*, trad. F. Rodríguez Adrados, Cátedra, Madrid.
- Aristóteles, 1951, *La Poétique d’Aristote*, texto primitivo y añadidos ulteriores D. de Montmollin, Meiseller, Neuchâtel.
- , 1968, *Poetics*, introd., comentarios y apéndices D.W. Lucas, Clarendon Press, Oxford.
- , 1970, *Metafísica*, ed. trilingüe V. García Yebra, vols. I. y II, Gredos, Madrid.
- , 1982, *Tratados de lógica (Órganon) I: Categorías, Tópicos, Sobre las refutaciones sofistas*, introd., trad. y notas M. Candel Sanmartín, Gredos, Madrid.
- , 1985, *Poética*, ed. trilingüe V. García Yebra, Madrid, Gredos.
- , 1987, *The Poetics of Aristotle*, trad. y comentario S. Halliwell, Duckworth, Londres.
- , 1993, *Física I–II*, trad., introd. y comentarios M. Boeri, Biblos, Buenos Aires.
- , 1994, *Retórica*, introd., trad. y notas Q. Racionero, Gredos, Madrid.
- , 1995, *Poetics*, ed. y trad. S. Halliwell, Harvard University Press, Cambridge/Londres.
- , 1995, *Tratados de lógica (Órganon) II: Sobre la interpretación, Analíticos primeros, Analíticos segundos*, introd., trad. y notas M. Candel Sanmartín, Gredos, Madrid.
- , 2000, *Ética nicomáquea. Ética eudemia*, introd. E. Lledó Iñigo, trad. y notas J. Pallí Bonet, Gredos, Madrid.
- , 2000, *Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales*, introd., trad. y notas E. Jiménez Sánchez-Escariche y A. Alonso Miguel, Gredos, Madrid.
- , 2002, *Poetics*, trad. S. Benardete y M. Davis, introd. M. Davis, St. Augustine’s Press, Indiana.
- , 2004, *Problemas*, introd., trad. y notas E. Sánchez Millán, Gredos, Madrid.

- Aristóteles, 2006, *Protréptico*, introd., trad. y notas C. Megino Rodríguez, Abada, Madrid.
- Barbero, S., 2004, *La noción de mimesis en Aristóteles*, Ediciones del Copista, Córdoba.
- Bywater, I., 1894, *Aristotelis ethica nicomachea*, Clarendon Press, Oxford.
- Cilliers-Theron, L., 1989, "The Bipartite/Tripartite Object of Imitation in Aristotle's 'Poetics' c. 2", *Mnemosyne*, serie 4, vol. 42, fasc. 3–4, pp. 476–478.
- Destrée, P., 2012, "Le plaisir 'propre' de la tragédie est-il intellectuel?", *Méthexis*, vol. XXV, pp. 93–108.
- Donini, P., 2012, "Le piacere cognitivo e la funzione della tragedia in Aristotele", *Méthexis*, vol. XXV, pp. 109–130.
- Else, G., 1957, *Aristotle's Poetics: The Argument*, E.J. Brill, The State University of Iowa.
- , 1986, *Plato and Aristotle on Poetry*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Esquilo, 1993, *Agamenón*, introd. M. Fernández-Galiano, trad. y notas B. Perea Morales, Gredos, Madrid.
- Ferrari, G.R.F., 1999, "Aristotle's Literary Aesthetics", *Phronesis*, vol. 44, no. 3, pp. 181–198.
- Gernet, L., 1917, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce. (Étude sémantique)*, Ernest Leroux, París.
- Golden, L., 1962, "Katharsis", *Transactions of the American Philological Association*, vol. 43, pp. 51–60.
- Halliwell, S., 1992, "Pleasure, Understanding and Emotion in Aristotle's *Poetics*", en A.O. Rorty (comp.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Princeton, pp. 241–260.
- , 1998, *Aristotle's Poetics*, University of Chicago Press, Chicago.
- , 2001, "Aristotelian Mimesis and Human Understanding", en Ø. Andersen y J. Haarberg (comps.), *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*, Duckworth, Londres.
- , 2002, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton.
- Heath, M., 2001, "Aristotle and the Pleasures of Tragedy", en Ø. Andersen y J. Haarberg (comps.), *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*, Duckworth, Londres, pp. 7–23.
- Jaeger, W., 2001, *Paidéia: los ideales de la cultura griega*, FCE, México.
- Kannicht, R., 1976, "Handlung als Grundbegriff der Aristotelischen Theorie des Dramas", *Poetica*, no. 8, pp. 326–336.
- Kassel, R., 1965, *Aristotelis de arte poetica liber*, Clarendon Press, Oxford.
- Klimis, S., 2003, "Voir, regarder, contempler: le plaisir de la reconnaissance de l'humain", *Les Études Philosophiques*, vol. 4, no. 67, pp. 466–482.
- Lledó, E., 1996, *Lenguaje e historia*, Taurus, Madrid.
- Lord, C., 1989, "Politics and Education in Aristotle's *Politics*", en G. Patzig (comp.), *XI Symposium aristotelicum: Studien zur Politik des Aristoteles*, Friedrichshafen/Bodensee, Gotinga, pp. 202–215.

- Minio-Paluello, L. (ed.), 1949, *Aristotelis categoriae et liber de interpretatione*, Clarendon Press, Oxford.
- Mouza, L., 2003, “Se connaître soi-même: tragédie, bonheur et contingence”, *Les études philosophiques*, vol. 4, no. 67, pp. 483–498.
- Nussbaum, M.C., 1995, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Visor/La balsa de Medusa, Madrid.
- Platón, 1988, *Diálogos IV. República*, introd., trad. y notas C. Eggers Lan, Gredos, Madrid.
- Reeve, C.D.C., 1998, “Aristotelian Education”, en A.O. Rorty (comp.), *Philosophers on Education. Historical Perspectives*, Routledge, Londres/Nueva York, pp. 49–63.
- Rodríguez Adrados, F., 1972, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes del teatro*, Planeta, Barcelona.
- Ross, W.D., 1950, *Aristotelis physica*, Clarendon Press, Oxford.
- , 1955, *Aristotle. Parva naturalia*, Clarendon Press, Oxford.
- , 1957, *Aristotelis politica*, Clarendon Press, Oxford.
- , 1958, *Aristotelis topica et sophistic elenchi*, Clarendon Press, Oxford.
- , 1959, *Aristotelis ars rhetorica*, Clarendon Press, Oxford.
- Segal, Ch., 1993, “El espectador y el oyente”, en J.-P. Vernant (comp.), *El hombre griego*, Alianza, Madrid, pp. 213–246.
- Sherman, N., 1982, *Aristotle’s Theory of Moral Education*, tesis de doctorado, Harvard University, Cambridge.
- , 1992, “Hamartia and Virtue”, en A.O. Rorty (comp.), *Essays on Aristotle’s Poetics*, Princeton University Press, Princeton, pp. 177–196.
- Sifakis, G.M., 2001, *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, Crete University Press, Atenas.
- Suñol, V., 2012, *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*, EDULP, La Plata.
- Susemihl, F., 1884, *Aristotelis ethica Eudemia*, Teubner, Leipzig.
- Taminiaux, J., 1995, *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l’être, l’action*, Jérôme Million, Grenoble.
- Trueba, C., 2004, *Ética y tragedia en Aristóteles*, UAM-Anthropos, México.
- , “La teoría aristotélica de las emociones”, *Signos filosóficos*, vol. XI, no. 22, pp. 147–170.
- Tsitsiridis, S., 2005, “Mimesis and Understanding: An Interpretation of Aristotle’s *Poetics* 4. 1448b 4–19”, *The Classical Quarterly*, vol. 55, no. 2, pp. 435–446.
- Veloso, C.W., 2004, *Aristóteles mimético*, Discurso Editorial, São Paulo.
- Vernant, J.-P y P. Vidal-Naquet, 1987, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, vol. I, Taurus, Madrid.

Recursos instrumentales

- Chantraine, P., 1977, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Les Editions Klincksieck, París.
- Liddell, H.G., R. Scott y H.S. Jones, 1940, *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford.

Pantelia, M. (ed.), *Thesaurus Linguae Graecae*, University of California Irvine, Irvine. [Disponible en: <<http://www.tlg.uci.edu>>.]
Radice, R. (ed.), 2005, *Lexicon III Aristoteles*, Biblia, Milán.