

La «politicidad» de la mimesis: una discusión en torno a la capacidad formativa de la tragedia griega

Lucas Agustín Pérez Picasso. Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Recibido 04/11/2023

Resumen

Este estudio se propone analizar el sentido político de la *mimesis* a razón del estudio de los efectos formativos del teatro y la tragedia griega en la polis. Para ello estaremos abordando, como ejemplo, la obra de Frínico: *La caída de Mileto*. A su vez, pondremos en conexión algunas cuestiones del corpus aristotélico referidas a la tragedia, la ficción, la *paideia* y la *kátharsis*. Y, de Hannah Arendt sobre el teatro, la autoformación, la identidad y el interés político del individuo, en relación con la lectura testimonial de esta misma obra.

Palabras clave: *mimesis*, tragedia, autoformación, ficción, política.

Abstract

The «Policity» of the Mimesis: A Discussion about the Formative Capacity of Tragedy

This study aims to analyze the political meaning of *mimesis* through the study of the formative effects of theater and Greek tragedy in the polis. For this we will be addressing, as an example, the work of Phrynicus: *The Fall of Miletus*. At the same time, we will connect some questions from the Aristotelian corpus referring to tragedy, fiction, the *paideia* and the *kátharsis*. And, by Hannah Arendt about theater, self-formation, identity and the political interest of the individual, in relation to the testimonial reading of this same work.

Key words: *Mimesis*, Tragedy, Self-formation, Fiction, Politics.

La «politicidad» de la mimesis: una discusión en torno a la capacidad formativa de la tragedia griega

Lucas Agustín Pérez Picasso. Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Recibido 04/11/2023

§ 1. Introducción: mimesis en Platón y Aristóteles y el advenimiento político del teatro

La obra teatral como artefacto textual, desde Hesíodo en adelante, ha servido para filósofos e historiadores como núcleo de comprensión de significado, sea político-social o, a la inversa, para comprender en sí misma la obra dramática desde su contexto. Las obras teatrales y, especialmente, las tragedias como fuente de análisis histórico presuponen cierto «efecto propio» que se enlaza fundamentalmente con aquellos factores socialmente significativos respecto a la trama que puntualmente presentan las obras. Según G. Gebauer y Ch. Wulf (1995) la representación trágica, con sus «cualidades visuales y tácticas» ha de expresar, por ejemplo, lo ético. Es decir, al percibir como imitación el hecho representado y la propia dramatización de la obra, el enlace que ha de darse entre lo que representa escénicamente la acción y como se la percibe puede producir, en su advenimiento, efectos socialmente significativos sobre el espectador. La representación trágica adquiere, entonces, «calidad ética» a partir de la identificación de su fundamento con lo «real» y en la comprensión de que se trata de una acción imitada, tal y como lo ha entendido Aristóteles en su *Poética* (1449a). De esta manera, el significado de los signos éticos expuestos en el lenguaje teatral debe ser copia de las manifestaciones sociales culturalmente establecidas. Es decir, el comportamiento social está mediado por la mimesis (Gebauer y Wulf, 1995: 53-61). O bien, la tragedia —desde las consideraciones de Aristóteles sobre el género— como «obra mimética» por excelencia, tiende a aunar sobre sí conceptos esencialmente políticos a partir de las situaciones más palpables y relevantes de la trama trágica (Aristóteles, 2004: 1449b).

Acercándonos a nuestro tiempo, el trabajo fundacional de Hannah Arendt en *La condición humana*, encuentra dos cuestiones sustanciales sobre las implicaciones trágicas de la política. Por un lado, su fundamento «ante-político» (Arendt, 1971: 132-137), es decir, la tragedia se presenta como una representación vivida de los caracteres humanos por excelencia y que tienden a ser sopesados posteriormente por lo político. Por otro lado, «ante-filosófico» (Arendt, 1971: 132-137), como la reducción del teatro a un «arte político» que tiende a transfigurar por igual arte y política, o bien, se transfigura la acción dramática y la acción política por igual. Estas dos consideraciones proponen aseverar que el teatro, como «acción imitativa», significa y es el resultado de la representación trágica revelada en una experiencia práctica, discursiva, actual, representativamente política y plural. En fin, lo que la tragedia imita es al «hombre social-político consigo mismo» (Castillo Merlo, 2013: 31-32) o, en otras palabras, al conjunto de relaciones plurales que hay en una sociedad. Esta constitución imitativa de las relaciones sociales es lo que ofrece a la tragedia o, en general, al teatro su «politicidad».

Ahora bien, cabe destacar sobre estas consideraciones la disputa platónico-aristotélica y la eventual crisis política ateniense entre los siglos V y IV y, con ello, abrir una pregunta que confiere a la «politicidad» de la experiencia trágica. A decir, en qué términos podemos hablar de esta como fundamento, a razón de que tan bien sea «imitada la acción» o como la *mímesis* trágica se configura en la política.

Tanto Platón como Aristóteles han utilizado buena parte de sus argumentos filosóficos para definir que entendemos por producción poética o *póiesis*. En Platón encontramos que el arte poético es entendido como *mímeseos en ontos*. A lo largo de su obra divisamos una mirada negativa acerca de la *mímesis* y su efecto «falsamente reproductivo» conforme a su «teoría de las formas» y, también, que la poesía afecta negativamente al conjunto de la polis y las actividades que se gestan dentro de ella, en especial, a la *paideia*¹. En definitiva, *mímeseos en ontos* lleva la iniciativa de recuperar a

¹ En Platón hay una relación compleja entre justicia y educación que se ve transmitida directamente a la capacidad pedagógica del arte, en principal, la poesía. Esta relación compleja se determina a partir de la fundamental construcción de un Estado «sano» la buena educación de los «jóvenes guardianes [...]». Desde una perspectiva política, Platón repara en la necesidad de modificar la *paideia*, esto es, la formación en un sentido amplio, afectando tanto a quienes se ocupan de ella como a su contenido y forma de transmisión. Sin embargo, modificar la educación no implica necesariamente abolir por completo la anterior». (Castillo Merlo, 2013: 70).

la «audiencia» de la pérdida ontológica que presupone la poética o el arte en general frente a la verdad indiscutible del *Eidos*².

Ahora, una de las cuestiones más recurrentes al abordar las críticas de Aristóteles a Platón es este abordaje «antipolítico» que resulta de las cavilaciones platónicas sobre los poetas trágicos y su posterior expulsión de la *polis* y, que se resumen en Aristóteles en su propuesta de entender la tragedia o el arte trágico desde su sentido práctico o, precisamente, como *mimesis práxeos* (Castillo Merlo, 2011: 37). En efecto, contrario a Platón que colocaba el efecto poético sobre la episteme para posteriormente suprimirlo por ser perjudicial para el individuo, lo cual elimina cualquier resonancia política en la «verdadera política platónica», es decir, la de *República*; Aristóteles coloca a la tragedia en el terreno de la *praxis* o de la «imitación de la acción» (2004: 49b). Es así que la obra trágica en Aristóteles abre un conjunto de disposiciones para el terreno de lo práctico y, con ello, de la política.

La pregunta que anteriormente habíamos enunciado concuerda ahora con el problema agonístico entre estos dos autores, es decir, sobre la «función» de la *mimesis* «en» la política en el caso de Platón y sobre la *mimesis práxeos* de Aristóteles que encuentra efectos esencialmente prácticos en ella.

Con respecto a Aristóteles, hay una problemática siempre presente en la *Poética* que actúa en detrimento de la interpretación política de la obra trágica. Es cierto que en Aristóteles hay un «silencio» por la ocupación vinculante entre teatro, por un lado, y contexto local, histórico y político, por el otro. En la *Poética* hay una omisión de los conceptos políticos y ontológicos que hacen a la totalidad de su obra como también, los que determinaron su actualidad y que podrían haber actuado como encuadre teórico para sus reflexiones sobre el género. La presuposición más acuciante ante este silencio es la marca «atemporal» que les cede a sus reflexiones tanto en la *Poética* como en la *Retórica* y que, quizás, las más importantes en este sentido sean aquellas que le da a la poesía respecto de los conceptos de necesidad, universalidad y verosimilitud;

² Platón, ya con una metafísica madura y desarrollada en lo que académicamente se llama «teoría de las formas», nos encontramos con un concepto de *mimesis* que se dirige a lo sensible representándolo como «apariencia». En *El sofista* es llamada como «técnica simulativa» (Platón, 1966: 798b). Sin embargo, en los ampliamente citados pasajes del libro X de la *República*, hay un rechazo de que el arte imite lo que es «real», ya que sus productos son «copias de otras copias», como también, que aquel que imita es el que «produce cosas irreales», por lo tanto, en ellos, no hay un camino seguro hacia la «verdad» (Platón, 1969: 599d).

o, en resumen, en las relaciones conceptuales que se establecen entre *mimesis-mûthos-alétheia*³. En definitiva, lo que Aristóteles se proponía era diferenciar a la escritura poética de la escritura histórica como dos prácticas diferentes, no sólo por el objeto que tratan, sino en cuanto a su rigor disciplinar.

El historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa [pues se podrían poner en verso las cosas referidas por Heródoto, y no menos sería la verdadera historia en verso que sin verso]; sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; más la segunda las refiere en particular. [Aristóteles, 2004: 51b]

Sin embargo, la *Poética* —como todo tratado aristotélico— responde a ciertas cuestiones que no eran ajenas a él y que formaban parte de su entorno académico. Así como el propósito de la *Ética nicomáquea* era la reflexión sobre la «buena» *praxis* que ocupa la excelencia política y la construcción de leyes, costumbres y motivaciones que debían configurar el recto camino de la *polis* y el hombre hacia la «vida buena» (2010: 1129b); la *mimesis trágica* expuesta en la *Poética* puede ser entendida como parte de esta *praxis* que vincula el teatro con la política. Naturalmente la respuesta no es a todas luces evidente, pero puede ser interpretada, a partir de lo que hemos dejado entrever en nuestro análisis, como una respuesta a las consideraciones platónicas sobre la poesía. Estas últimas, con toda validez, tienen una impronta política significativa, lo cual hace pensar que Aristóteles podría haber tenido en mente las mismas preocupaciones respecto del teatro.

³ Señalaremos dos pasajes en donde esta relación se ve explícitamente en Aristóteles: «Contar fábulas con visos de verdad, lo que viene a ser paralogismo, creyendo vulgarmente los hombres que, dada o hecha esta cosa, resulta ordinariamente esa otra; y si la última existe, también debió existir o hacerse la primera [...]. En todo caso, más vale elegir cosas naturalmente imposibles, con tal que parezcan verosímiles, que no las posibles, si parecen increíbles. Ni menos se han de componer las fábulas de partes chocantes a la razón; antes se ha de poner grandísimo cuidado en que ninguna sea tal; y a no poder más, supóngase fuera de la representación». Y, «Trataremos de la *Poética* y de sus especies, según es cada una; y del modo de ordenar las fábulas [*synístasthai tous mýthous*], para que la poesía salga perfecta; y asimismo del número y calidad de sus partes, como también de las demás cosas concernientes a este arte; empezando por el orden natural, primero de las primeras. En general, la épica y la tragedia, igualmente que la comedia y la ditirámica, y por la mayor parte la música de instrumentos, *todas vienen a ser imitaciones*». (2004: 61b-47a, corchetes, énfasis y cita en griego más).

Más allá de las motivaciones personales de Aristóteles, cierto es que las preocupaciones contextuales ético-políticas que abarcaba la *polis* griega fueron las que con anterioridad identifico Platón con la «crisis» política ateniense ente los siglos V y IV. Esta tiene su diagnóstico y descripción en un tópico central expuesto en *Las leyes*: la *theatrokratía* (Platón, 1998: 701a).

Platón identifica el problema de Atenas con una degeneración de la *aristokratia* hacia una «dominación masiva del público de teatro» o «teatrocracia». Este tópico platónico también se encuentra en la reconstrucción histórica de Tucídides respecto de las quejas de Cleón hacia la política ateniense, cuyo desenlace era una conversión hacia la teatralización. Cleón afirma que la tendencia de los atenienses a llevar las decisiones políticas al ámbito de los «grandes discursos» forma un «mundo distinto» que en el que en realidad vivimos (Tucídides, 1989: 123). Este «mundo distinto», enunciado por Cleón, es el que Platón señaló con el nombre de «teatrocracia» y que se compone de los pletóricos discursos teatrales en los cuales el «entretenimiento», la «distracción» y la «exaltación de las pasiones» son los elementos activos que transfiguran la realidad en la que vivimos hacia aquel mundo virtualmente político de los grandes discursos. Es así que la propuesta platónica lleva la nota distintiva de que la manifestación de la realidad se evalúa «teatralmente» (Menke, 2011: 351). Es decir, la teatrocracia significa condicionar el discurso político al juicio al que se somete la crítica teatral o, en definitiva, y como dice Aristóteles, que se despliega totalmente en el terreno de la *praxis*.

§ 2. Polis y teatro: reconstrucción y articulación del problema

En este apartado indagaremos en todos aquellos motivos históricos que hicieron a la *polis* ateniense a partir del fenómeno del teatro y la tragedia y, a su vez, como se reúnen estos elementos en la *Poética* aristotélica desde el análisis de la tragedia, sus efectos y su aproximación al concepto de *paideia* y política.

Desde un principio el esplendor de la tragedia griega se inscribe directamente en los crecientes cultos primaverales «dionisiacos».

La evolución de la tragedia, desde el ditirambo a Eurípides, ha olvidado, sino desdeñarlo, esta permanente fuente manadora de lo dionisiaco en la tragedia; piensa que la tragedia en algún

momento de su desarrollo fue abandonada por su dios Dioniso, se desacralizó. Todo esto no se condice, como hemos señalado, con la permanente presencia del altar de Dioniso ante el teatro, la continuidad del coro, los dioses en los textos, el sacrificio ritual del héroe trágico, la manifestación del dios en el agitado ritmo a la hora de los sacrificios y la misma palabra *kátharsis*. [García Álvarez, 2017: 354]

Estos tenían como principal característica rasgos y motivos que llevaban a la *polis* hacia su alejamiento aristocrático y, con ello, los principios políticos y morales que constituían a la vieja Atenas iban desvaneciéndose hacia una nueva representación política del *demos*⁴. En efecto, las celebraciones en donde se desarrollaban las tragedias eran repudiadas por las esferas conservadoras ya que en ellas se promovía una exaltación de la *hýbris* ciudadana en detrimento de las normas y deberes que constituían, tanto individual como colectivamente, a la *polis* y su diferenciación de castas. Aquello conllevaba un alejamiento de lo establecido y una liberación desmesurada de las pasiones. Desde un enfoque religioso, para esa época, Dionisio se había transformado en una figura tan relevante como Apolo y, si se entiende a las facciones políticas que constituían a Atenas en conjunto con el enfrentamiento entre cultos religiosos que tenían su expresión en las artes, la representación de ambas figuras míticas y con ello sus cultos, demostraban una clara separación de ideologías (Castillo Merlo, 2013: 36-37). Es decir, bajo la influencia de la democracia naciente en Atenas, las celebraciones a Dioniso van encontrando en lo popular una especie, no sólo de *kátharsis* como señala García Álvarez, sino también de *dikaiosyne*, o bien, en cierta forma de justicia⁵ social. De este modo la tragedia en las celebraciones tenía como

⁴ Según Jean Pierre Vernant puede atribuirse que el género trágico tiene origen al final del siglo VI a. C., cuando el mito —y toda conexión que tiene con el *Lógos* griego— empieza a diluirse de la relación concreta que tiene con la realidad política de la ciudad. La esfera trágica, de esta manera, aparece en la ambivalencia cultural entre el pasado y el presente de la *polis*. Por un lado, el mito se encapsula como un avatar que tiene como enlace un «tiempo remoto», es decir, se haya depositado en la memoria colectiva como un valor cultural. Por otra parte, aparecen rápidamente nuevos valores políticos, éticos, y culturales desarrollados por los nuevos gobiernos en las *polis* de Pisístrato, Clístenes, Temístocles, Pendes, y los certámenes trágicos son, también, parte de sus advenimientos políticos. La tragedia se inviste así de la «expresión del triunfo de los valores colectivos impuestos por la nueva ciudad democrática» (Vernant y Vidal-Naquet, 2002: 12).

⁵ Aristóteles en su *Política* señala que las condiciones ciudadanas se definen tanto en la justicia como en las asambleas populares, en la cual la vida en común es una decisión en favor de la autarquía [*autarkeia*]. Es así que los espacios públicos de las festividades se presentan, no sólo como escenarios de *opsis*, sino también, de *dike* porque en ellos se refuerza el valor de la vida comunitaria y sus aspectos sociales, morales y políticos (2004: 127a–128b).

principal efecto, el efecto político que iba desde una unificación del *demos* hasta la representación de las nuevas formas políticas que se estaban constituyendo en ese momento en Atenas. Estrictamente, la obra trágica en esas épocas anudaba pasado con novedad constituyendo así al género. La indexación de estos dos momentos históricos de la *polis* y la ciudadanía ateniense se aceleraba y colisionaba en los certámenes trágicos constituyendo esa unión, entre el relato épico y las nuevas formas sociales, entre mitología y politicidad, entre el pasado y el futuro de la *polis*.

Ahora bien, como características específicas de la tragedia y que hacen de ella misma su anudamiento político, como hemos mencionado brevemente, la tragedia no tiene como función meramente el entretenimiento y el sosiego, sino que posee un propósito altamente político, esto es la *paideia*⁶. Es decir, las obras trágicas embarcan a la ciudadanía a «ejercitar» nuevos compromisos y formas políticas. Las obras trágicas eran principalmente actividades públicas en las que participaban todas las partes de la ciudadanía que pretendían ser educadas, llegando a edificarse como una «institución social» en comparación con otros órganos políticos de la *polis*. Debido a su masividad, los concursos trágicos lograron concretarse como «espacios públicos» donde se representaban cuestiones «comunes» para toda la ciudadanía, llegando a ser un símil con el *ágora* y su constituyente *ekklesia* como verdadera forma democrática.

241

eikasía
N.º 120
Marzo-abril
2024

[La tragedia] se amalgama al entramado institucional de la *pólis* no sólo por su importancia sino también por el espacio que ocupa, es decir, porque logra consolidarse como un espacio público más, en el que los atenienses podían escenificar las cuestiones de interés común. El *ágora* es el otro espacio público en el que el *dêmos*, reunido en Asamblea. [Castillo Merlo, 2013: 37]

Ambas estructuras tenían la característica de «ser el pueblo» el agente principal del cuerpo político y no una representación del mismo. O, en palabras de J.-P. Vernant «la ciudad se hace teatro» (Vernant y Vidal-Naquet, 1987: 26) y...

⁶ Aristóteles en la *Ética nicomáquea* expone que la *paideia* constituye una cuestión de simetría ética-política que es excitada a lo largo de la vida todo individuo, en un primer lugar, con la educación de los infantes y llegada a la edad adulta, con la formación ciudadana (2010: 1104b). A su vez, en *Política*, señala que las artes constituyen, dentro de todos sus efectos como la *diagogé* o diversión, una ayuda —dado que el arte se vincula directamente con la educación— a la edificar la integridad del individuo, dado que este parte entendiéndolo como un ser que es precario por naturaleza en tanto que sufre de diferencias naturales. (1994: 1341b).

La tragedia se tiñe de implicaciones políticas, al igual que las demás instituciones democráticas, ya que acuden a contemplarla la comunidad en su conjunto y su público está compuesto no sólo por aquellos que votaban en la Asamblea, sino por la mayoría de los habitantes de la *polis*. [Castillo Merlo, 2013: 37]

Otro de los puntos de vinculación refiere a la alta participación gubernamental en los certámenes trágicos y las celebraciones dionisiacas. El gobierno ateniense al incurrir en la organización de estos eventos aseguraba, por un lado, la asistencia multitudinaria de los ciudadanos e individuos ajenos a la *polis* y, por otro lado, las cuestiones económicas que hacían al evento en su totalidad. Sobre esto último, Aristóteles cuenta que los arcontes seleccionaban a los más acaudalados miembros de la *polis* ateniense para hacer de depositarios para el manejo de los costos de las festividades (Aristóteles, 1997: art. 56.3). Con estos elementos, políticos, económicos y sociales, los certámenes trágicos adquieren un valor cultural sin precedentes en los cuales la *polis* en su totalidad colabora para el estreno de las obras trágicas en tiempo y lugar.

Ahora bien, la otra cara de la moneda era es que las festividades también traían aparejado ciertas consecuencias legales y prohibitivas de acuerdo a los efectos que tenían las tramas de las obras sobre la *hýbris* de los ciudadanos atenienses. Es por ello que los arcontes también se ocupaban de la selección y observación previa de las tragedias. Estas se rechazaban o aprobaban para su posterior escenificación.

Este valor consignado a los arcontes y el hecho de prejuzgar las obras señalan con claridad la preocupación por los efectos moralizantes de la tragedia y la constitución propia del ciudadano ateniense luego de las celebraciones (Castillo Merlo, 2013: 39). Sobre este rasgo debemos detenernos ya que implica mencionar estos efectos políticos de la tragedia ateniense.

En primer lugar, y es algo que hemos dado a entender con antelación, es la destinación por las cuales se procuraban los certámenes, esto es, lo cultural y lo sagrado referido a las divinidades. El elemento mítico y el político se entrelazan en la «ficcionalización»⁷ total de la *polis* como un gran teatro y, a su vez, para la creación de

⁷ Sobre ello, Vernant se refiere al «momento trágico» que, a través del espectáculo público, se concatenan los elementos ficcionales y políticos de la tragedia abriendo paso a nuevas idiosincrasias y cosmovisiones al nivel de la *polis*. La «publicidad» de la tragedia permite, como dice Vernant, «el

grandes espectáculos que transmitían en su propia conjunción valores morales y políticos enlazados a las tramas ficcionales sobre eventos históricos. El efecto político de la tragedia se amalgama así con las creencias, lo artístico, la historia y lo ficcional de sus tramas. Todos estos elementos encausaban la presentación de las obras como eventos sagrados y de asimilación educativa. Es así que la política se consagra como parte productora y enaltecedora de las ficciones trágicas cuya principal preocupación se situaba sobre la *paideia*. En segundo lugar, los eventos fungían en los poetas trágicos, como si se tratasen de las festividades olímpicas, la competitividad por sus triunfos y sus fracasos. Las celebraciones dionisiacas eran un campo de disputa entre los trágicos para ser premiados por sus obras. Este hecho conflictivo y auspiciado por la *polis* ateniense entre los poetas, muestra dos cuestiones relevantes a ser mencionadas. Por un lado, la creciente innovación y perfeccionamiento de las puestas en escena, fue uno de los hechos actuantes para la popularización y masiva recepción de las obras. Por otro, la apropiación política insuflaba la identidad político-ciudadana de los trágicos como parte relevante para la organización de la ciudad.

En tercer lugar, dentro de las cuestiones que impregnan a la tragedia su compromiso político, en referencia a todos estos tópicos que venimos exponiendo, es su necesidad de escenificar frente a una audiencia. Aristóteles en su *Poética* (2004: 1449b) menciona la *ópsis* como una parte esencial de la tragedia. Es decir, la escenificación forma parte de la propia estructura de la tragedia al constituirse parte de sus seis componentes rectores que hacen a la *mimesis-trágica*. Sin embargo, Aristóteles mismo menciona que entre *mythos*, *êthê*, *diánoia*, *lexis*, *melopoiia* (*ib.*: 1450a), es la *ópsis* la más insignificante entre todas ellas, dado que la tragedia puede «existir» sin su *agón* (representación).

El espectáculo, aunque una atracción, es lo menos artístico de todas las partes, y tiene escasa relación con el arte de la poesía. El efecto trágico es por completo posible sin una función pública y

pensamiento jurídico y político, por un lado, las tradiciones míticas y heroicas por el otro, se esbocen claramente las oposiciones; pero lo bastante leve a la vez para que los conflictos de valor se sientan todavía dolorosamente [...] sin tardar mucho se verían las consecuencias de tales ficciones sobre las relaciones entre los ciudadanos» (Vernant y Vidal-Naquet, 1987: 21). Esto permite que el trágico continúe escribiendo obras sobre las grandes temáticas de la Antigüedad, pero la tragedia ha creado, al mismo tiempo, una «fisura» entre la realidad y la ficción, lo que se evocan son los grandes valores nacientes de la nueva polis ensamblados a las tramas heroicas y míticas de antaño.

sin actores, y además la puesta en escena del espectáculo es más un problema de la técnica escenográfica que de los poetas. [*Ib.*: 1450b]

Aquí hay una cuestión que moviliza la disputa entre dos elementos singulares de la tragedia y que, a simple vista, parece ser uno la causa del otro; lo cual es cierto, sólo que Aristóteles no es tan explícito a partir de todos los espacios vacíos que deja su argumentación en algún sentido fragmentaria de la *Poética*. Estos dos elementos son, en efecto, la *mimesis* y la *kátharsis*⁸.

A grandes rasgos la *mimesis* de Aristóteles siempre estará signada por el hecho representativo, porque la *ópsis* es la que permite que se lleve a cabo la imitación de la acción. En cambio, la *kátharsis* como el efecto fundamental de la tragedia o bien su *érgon* —pretende Aristóteles— extender sus efectos a toda recepción de una tragedia, es decir, la purgación propia de la tragedia puede suceder al ser leída, oída o reflexionada sin necesidad de la representación actoral debido a que es la trama misma o el *mythos* (Vernant y Vidal-Naquet, 1987: 32) de la tragedia de donde nace la *kátharsis*. Esta «abstracción» de la tragedia por parte de Aristóteles de su elemento material, es decir, ese aspecto más vinculado con la *diánoia*, conlleva a la pregunta que nos hacíamos anteriormente respecto de las implicancias políticas de la *mimesis* aristotélica.

Aristóteles comprendía bien el hecho de representar una tragedia y su importancia. Por un lado, claramente las anotaciones sobre las emociones que propugna el espectáculo y que están a la base de la *mimesis-trágica*, como lo son *phobos* y *eleos* (Aristóteles, 2004: 1449b), son relevantes. En la imitación actoral o en la escenificación es en donde se dan y expresan esas emociones, lo cual demuestra la importancia de la *ópsis*. Por otro lado, más allá de que la *Poética* puede o debe ser tomado como un tratado estético, también varios segmentos determinan su carácter de «manual» para el buen

⁸ Aristóteles distingue la comedia, como aquella que «quiere representar hombres inferiores», de la tragedia, que «quiere representarlos superiores a los hombres reales» (2004: 1448a). Como hemos mencionado, Aristóteles al clasificar a las artes poéticas según su objeto, desplaza a la comedia, que tiene como tarea *representar* al sujeto moralmente inferior (*mimesis phaulotéron*) (*ib.*: 1449a), y enaltece a la tragedia, definida como *mimesis* de una acción elevada y completa (*mimesis práxeos*) (*idem*). La *catarsis* se logra principalmente a través de la organización de la *trama trágica* y sus elementos. La trama, como hemos señalado al respecto de la *mimesis*, es el núcleo de la tragedia y el *axis* de su organización perceptiva que se desenvuelven en los modos de representación de ciertas actitudes y modalidades humanas. A su vez, es uno de los propósitos más acuciantes de la tragedia es «consignar placer» al espectador.

poeta⁹. Son momentos en donde Aristóteles exhorta a los poetas —para crear buenas tramas— el deber de colocarse del lado de la audiencia para así perfeccionar su escritura y para que sea representada la obra de la mejor manera posible.

Todos estos elementos ponen en el centro de la discusión al espectador. De hecho, aunque suene una obviedad, todo lo que genera la tragedia se resume en la capacidad emocional de este, que va desde los sentimientos que surgen en la escenificación, la purgación de las emociones, hasta la reflexión final que motiva la obra completa.

La importancia sobre el espectador impulsa la división tajante ente contemplación (*theoría*) y *praxis* política, inclinando la balanza de la reflexividad que propone la tragedia sobre la acción más que por la contemplación de parte del espectador. Es decir, si la obra invita a algo, finalmente, es a la «acción»

Anteriormente habíamos presentado ese carácter que tenían los certámenes trágicos y su popularidad, que se debía a que dimensionaba un correlato entre el pasado y el presente de la *polis* y que se transponía en las nuevas formas políticas que se iban impregnando en el conjunto total de la sociedad y sus instituciones. La *praxis* del espectador se presenta, de esta manera, como una «dialéctica» entre el pasado y el futuro que tiene su función en la «iteración del presente». Es decir, la tragedia condensa sobre si misma el pasado heroico ateniense y su tradición aristocrática, con los nuevos valores democráticos y populares. La «repetición» del pasado y su fusión con el presente hacen a la tragedia el nuevo escenario de replanteamiento la tradición. La *mimesis* será la que pondrá el acento en el orden propiamente histórico suspendiendo lo establecido e imponiendo una mirada crítica a través de la ficción trágica. Es decir, la *mimesis* promueve ese distanciamiento temporal que es necesario para la *kátharsis*; y es la ficción lo que constituye el escenario político -con su velo trágico- como un incentivo para la distanciación histórica de los acontecimientos pasados y narrados, hacia una flexibilidad del presente.

Ahora bien, si se quiebra ese alejamiento histórico, si en cambio de encontrarse con su pasado, el espectador colisiona con la realidad presente, la tragedia no puede

⁹ Al comienzo del libro XVII Aristóteles se preocupa por dejar en claro la función del poeta con respecto a la elaboración de las tramas: «En el momento de construir sus fábulas y determinar la elocución en que han de quedar enmarcadas, el poeta debe recordar tener ante sus ojos, en cuanto sea posible, las verdaderas escenas. De este modo, al observar cada cosa con tal vivacidad como si fuera un testigo ocular, podrá crear lo que es adecuado y estará menos expuesto a subestimar las incoherencias» (2004: 1455a).

cumplir su función catártica, ya que lo que impera y nubla esta función es una emotividad histórica. Esto, y como tema que detallaremos a continuación, resulta evidente en la tragedia del poeta ateniense Frínico titulada *La caída de Mileto*. Obra relatada sobre la reciente, para la época, guerra persa-ateniense de Mileto. Esta obra es un claro ejemplo de que, por más de que la épica heroica y los conflictos bélicos sean temáticas habituales en las tragedias griegas, a veces la ficción resulta más desgarradora y vivida que la realidad.

§ 3. «Mímesis-trágica»: «La caída de Mileto» de Frínico, la ficción y la identidad política

Este apartado se divide en tres momentos cuyo motivo central será el análisis de la obra de Frínico: *La caída de Mileto*. Se explorará, en un principio, la obra y sus consecuencias político-sociales apoyándonos en la escritura testimonial de Heródoto y en el análisis P. Kottman. En segundo lugar, encomendaremos nuestra argumentación, desde el análisis de Halliwell sobre la *mímesis* aristotélica, para comprender más acabadamente la relación entre poética e historia. Finalmente, nos abocaremos a la reconstrucción, a partir de Arendt, de la relación entre *paideia*, *mímesis*, historia y política.

3. 1. «La caída de Mileto» de Frínico

Aproximadamente en el 493 a. C. fue presentada en Atenas una de las primeras obras trágicas que tenía por nombre *La caída de Mileto* del poeta Frínico de Atenas. Lo que resalta de esta tragedia es que no tenía, como era de costumbre, un tema relacionado a los mitos griegos como nudo principal. Lo que se representa en ella, como su título lo indica, es un «hecho histórico». La trama narra la batalla de Mileto que había tenido lugar tan sólo dos años antes de que la obra fuera presentada y que, cuyo desenlace, fue la derrota de los atenienses a manos de los persas. Por lo tanto, el auditorio al que se dirigía la obra tenía presente este hecho y su representación fue principalmente evocativa.

De la obra no existen documentos originales de parte de Frínico. Heródoto es uno de los pocos historiadores que presenta registros, no propiamente del guion actoral, sino de lo acontecido en la presentación de la obra. Este relata que el suceso más importante en la representación de la tragedia fue la vivida angustia y el desenlace en lágrimas que tuvo por parte de los atenienses (Heródoto, 1997: 530). Hasta el momento de la puesta en escena los ciudadanos de la *polis* griega habían sufrido la derrota de Mileto pero no con tan conmovedor y exaltado dolor como lo hicieron durante la obra de Frínico. Por esta repercusión de la obra el poeta fue sancionado a pagar con una gran cantidad de «dracmas» el llanto y el dolor causado por la honda remembranza del hecho. Posteriormente, Atenas expidió normativamente la prohibición de la obra y que jamás sea expuesta en escena nuevamente.

Según Paul Kottman *La caída de Mileto*, por más que sea una de las primeras tragedias de las que se tiene documentación, no fue la única de su época que haya representado trágicamente un hecho histórico (Kottman, 2003: 84). La obra trágica más antigua de la que se conservan registros trata sobre la derrota persa en la batalla de Salamina en el 484 a. C., como también, *Los persas* de Esquilo en el 472 a. C. y otra obra de Frínico: *Las mujeres fenicias*. De esta última no se sabe a ciencia cierta su año de publicación, pero se especula que data por el 476 a. C. Los años de estreno de estas obras demuestran que la prohibición de la tragedia de Frínico no se debía a que trataba con un material poco común, es decir, que trataba con «material histórico» y un contenido cultural «vivo», sino por el efecto melancólico y el influjo que tuvo sobre las pasiones de los espectadores.

Hay dos elementos combinados que hacen conceptualmente a la tragedia de *La caída de Mileto*. Por un lado, la *mnéme*, o bien, la memoria espasmódica de un evento vivido y, por otro, el *pathos* de los ciudadanos (Kottman, 2003: 85). Lo que llama la atención de estos dos elementos y de la repercusión de la obra, es que contradice de hecho los efectos catárticos¹⁰ que Aristóteles menciona necesariamente sobre la tragedia. De

¹⁰ Se debe recalcar una cuestión que, sin la suficiente atención, puede traer inconvenientes. Efectivamente, la emoción, los sentimientos y, en particular, el llanto no son elementos extraños de la tragedia y mucho menos de la purgación catártica, sin embargo, por la descripción de Heródoto y, por su posterior repercusión, los efectos de obra de Frínico no parecen ser obra de una *kátharsis* tal y como lo describe Aristóteles. El llanto no se asemeja a el resultado de la *mimesis*, en efecto y como hemos señalado, la *paideia* y la *diagogé* no se encuentran como resultados fundamentales. Es más, Aristóteles en la *Poética* y su orden; el llanto provocado por *La caída de Mileto* no se puede reducir a la mera imitación

hecho, el efecto *mimético* de la obra es lo que produciría, según la relación que establece Aristóteles entre *mimesis-mythos-alétheia*, la catarsis en el espectador. Es decir, como la representación y la conexión de la trama se enlazan con la imaginación y las pasiones del espectador hacia lo que se entiende principalmente como el «efecto educativo» de la tragedia.

Ahora bien, para explicar este efecto anulante de la catarsis y lo que motivó el llanto de los atenienses es necesario prestar atención a un elemento que Aristóteles pasa por alto respecto de la «escenificación». Es decir, el efecto de la obra que actuó sobre la «memoria viva» del espectador, así lo explica Kottman, parece ser lo que anuló la catarsis a razón, paradójicamente, de su *efecto mimético* (Kottman, 2003: 85). En realidad, lo que sucedió al ser representada la obra fue la simple evocación de un evento vivido o, simplemente, un «recuerdo». No era una afección emocional, ni una exaltación de las pasiones, sino la horrible imagen de un «trauma» colectivo. Según Heródoto, el llanto y la congoja de los atenienses estaba relacionado espaciotemporalmente, es decir, con la audiencia específica hacia el cual se estaba escenificando (Heródoto, 1997: 530).

Kottman, siguiendo las descripciones de Heródoto, piensa que la «memoria» amalgamada a los hechos traumáticos debe ser comprendida como una relación entre «singularidad» y «audiencia» (Kottman, 2003: 86). Es decir, esa relación tan particular entre la representación teatral que no ha generado sus efectos catárticos en el espectador, sino congoja y miseria, en conjunto con un auditorio «particular» e «indivisible» como lo ha sido el ateniense, y el momento histórico «irrepetible» y «finito» de la Grecia antigua, debe entenderse como la «presentación trágica» de la «miseria» (*talaipōria*) en el espectador a los efectos de su «memoria vivida». Lo sugerente de esta memoria es que no es individual, sino social. En términos de Aristóteles, la obra de Frínico fue una «imitación absoluta» de aquel evento histórico funesto. Lo que se problematiza finalmente, según Kottman, es esa relación entre

de la acción. Como podría pensarse, una representación visual consagra el retorno del recuerdo al presente y su identificación con la obra, sin embargo, la trama juega un papel fundamental en la estructura total de la tragedia en la aparición del recuerdo y la afección emocional. Efectivamente, los atenienses estaban afectados emocionalmente, la obra de Frínico no produjo un efecto educativo, y lo que generó fue rechazo a la trama total, no a actuaciones particulares.

«causa y efecto» que tiene la imitación de la acción con la memoria de ese público específico (Kottman, 2003: 90).

Esta cuestión que actúa dentro de la *mimesis práxeos*, sostenida por Aristóteles, como un concepto relevante para la constitución de la tragedia y sus elementos, hace a lo político dentro de las tramas ficcionales, reduciendo la inseparabilidad de la «ficción» y la «acción» política, a un «modelo narrativo» semejante entre ambos y que, por lo tanto, debe considerarse como un indicador fundamental para su sentido político.

3. 2. «Mimesis», historia y política: la interpretación de Halliwell y la reducción de Arendt

Halliwell¹¹ propone evaluar tres pasajes de la *Poética* de Aristóteles para entender con mayor profundidad la «estructura» de la *mimesis*, en los cuales se puede ver la diferencia entre la *mimesis* poética del resto de otras prácticas que conforman diversas disciplinas.

En el pasaje 1447b, Aristóteles confirma explícitamente que la *mimesis* es —como hemos venido trabajando— una «condición necesaria» de la poética, pero que esta condición ha sido ensombrecida de la «esencia de la poética» por los modos clasificatorios poéticos y por la «forma métrica». Si bien la forma métrica no tiene el alcance para clasificar los géneros poéticos, se considera como un «factor» para presentar la concepción de los géneros como la tragedia y la épica (Halliwell, 2002: 164). Lo que sucede con este criterio es que autores heterogéneos según sus disciplinas, como Homero y Empédocles, se indexan de la misma manera como autores de obras en «hexámetros». Para Aristóteles estos dos autores no tienen nada en común

¹¹ Halliwell en *The Aesthetics of Mimesis* efectúa un estudio de los diversas formas y usos del concepto de *mimesis*. En este se diferencian aproximadamente cinco formas diversas del concepto. La primera se entiende como «representación visual», que serían aquellos modos en que la *mimesis* toma la percepción visual como productora de semejanzas. La segunda acepción confiere a la *mimesis* que respecta a los asuntos y conductas humanas, esta sería una imitación éticamente confirmable que se da a partir de la identificación de conductas tipificadas. La tercera revela unos de los elementos más particulares de la mímica, el teatro y apropiación de la imagen de otro, esta *mimesis* actúa relevando y suplantando caracteres de otro en vistas de la representación propia, cuyo fin es la personificación. La cuarta distinción refiere a la imitación de sonidos de todo tipo y, finalmente, la quinta este se refiere a una «mimesis metafísica», el ejemplo paradigmático de ello son los pitagóricos y su formalización abstracta de los números cuyos valores pueden representar diversos contenidos de la realidad.

«excepto» su métrica, pero Empédocles no es un poeta según la clasificación de Aristóteles, sino un *phusiológos* (científico natural).

Por otro lado, en el capítulo 9 de la *Poética*, aborda el mismo tema sobre la diferenciación entre disciplinas, pero aquí puntualiza en la labor del poeta y del historiador. Ciertamente Aristóteles no especifica técnicamente esta distinción a partir de si son artes (*tekné*) o no miméticas, sino a partir del binomio particular-universal. Sin embargo, en 1451b Aristóteles termina remitiendo al poeta cierta constitución mimética que el historiador no tiene, puntualmente, que las tramas son estructuras más que versos, y que el poeta a razón de la *mimesis* y su objeto, se distingue por la imitación de la acción (*mimesis práxeos*). Lo que se afirma aquí, finalmente, es que el poeta y el historiador se diferencian por la calidad de su trabajo que tiene como centro la *mimesis* (Halliwell, 2002: 165).

Por último, en el pasaje 1460a de la *Poética*, Aristóteles celebra la calidad poética de Homero en tanto que, este último, utiliza muy pocas veces la «primera persona» a diferencia de otros poetas épicos. El poeta es un *mimetés* o un artista mimético, no por hablar de su propia persona.

Según Halliwell estos tres momentos de la *Poética* son claves para separar la *mimesis* poética de otras técnicas, particularmente, de la filosofía, la historia, etc. Lo que específicamente efectúan estos tres pasajes y su reconstrucción es un corte o delimitación de lo que se ocupa la *mimesis*. En primera instancia, Aristóteles se encarga de la transmisión de conocimiento técnico, la *mimesis* no se ocupa de esta transmisión y por eso se aleja las ciencias naturales, la medicina, etc.; aunque admite que la *mimesis* si llega a esas esferas lo hace «accidentalmente» dentro de la estructura de un poema. Puntualmente, Aristóteles en el capítulo 25 de la *Poética* se encarga de solventar la cuestión sobre si la poesía debe cumplir con ciertos «criterios de verdad» de los cuales esta misma está exenta, ya que pertenecen a otras disciplinas. En un segundo momento, Aristóteles propone que los elementos de los que se nutre la poesía, como lo son en este caso los acontecimientos históricos, no le pertenecen. La poesía sólo los toma en la medida que le son convenientes para la construcción de las tramas. De esta manera, dentro de los aspectos de la realidad que la *mimesis* abarca, la historia cae fuera de sus dominios. La historia proporciona —para la poesía— un material que, según Halliwell, viene ya «deshistorizado»; es decir, lo que explota la poesía de la

historia no es propiamente su contenido fehacientemente histórico, sino una narración de una trama que luego será llenada de contenido ficcional.

Esta lectura de la demarcación con la historia, según Halliwell, puede ser entendida como una prolongación del primer corte. La *mimesis* es excluida, en principio, por la primera demarcación entre poesía y ciencias naturales y, posteriormente, la otra distinción disciplinar que sería la de la poesía y la historia. Sin embargo, se agregan dos supuestos, uno es la distinción entre lo que es «real» y lo «parcialmente inventado», y la otra, la «contingencia propiamente histórica» que la hace inadecuada para la creación de tramas unificadas. Por último, la tercera distinción se refiere a la apropiación del lenguaje que llama Halliwell como «asertórico de la realidad». El poeta no debe, como hemos dicho, ejecutar en sus prosas afirmaciones de cómo es la realidad, esa no es su función.

Estas distinciones así leídas dejan una fuerte marca negativa a la *mimesis* en cuanto delimitación de sus dominios estrictos, sin embargo, con estas restricciones también puede motivarse la idea de que Aristóteles está estructurando un campo para entender precisamente lo que debe entenderse por «lo ficcional» y, a su vez, como la *mimesis* misma incurre de determinadas maneras en estas esferas disciplinares. También, lo que estaría haciendo Aristóteles es marcar las áreas provistas de ficción en estos campos. Es decir, está marcando los conocimientos, los métodos y los procedimientos específicos en donde incurren estos elementos miméticos o ficcionales. Efectivamente, y desde un análisis contemporáneo del concepto de ficción, podemos separar dos grandes elementos básicos de este argumento y que frecuentemente nos encontramos en general en toda teoría ficcional. Por un lado, la cuestión ontológica de las entidades y elementos de la esfera ficcional, y por otro, la cuestión semántico-representacional de las narrativas ficcionales.

Como hemos anticipado, desde esta lectura puede entenderse por igual *mimesis* y ficción. Es decir, Aristóteles no toma estos temas directamente, pero visto todo el campo que ha sido delimitado para la *mimesis-poética*, la función de la *mimesis* debe quedar así del lado de lo ficcional. Naturalmente, si entendemos por ficción y realidad como dos esferas ontológicamente separadas. Sin embargo, aventurándonos más acerca de lo que hemos dicho sobre la *ópsis* y la *kátharsis* en Aristóteles, podemos advertir que: la experiencia de la audiencia, en la que se presumía que participaba

directamente la imaginación, en tanto que lo que se confecciona allí es una amalgama entre la capacidad del actor y la del auditorio, en realidad son «dos elementos» que funcionan por igual narrativamente a la hora de comprender las tramas, lo cual acerca finalmente la poesía y la historia.

Estos dos elementos son, por un lado, la coherencia narrativa, de allí el énfasis en los conceptos de probabilidad o necesidad de la trama de Aristóteles y también el evitar todo cognado de lo *pseudo* en referencia a la *mimesis*. El segundo, la función pedagógica de la *kátharsis* que se vincula con la relación entre *mimesis* e historia.

Para reconstruir brevemente esta relación entre *paideia-mimesis-historia* me interesa el punto de vista sobre la *mimesis* y la *praxis* que tiene Hanna Arendt en *La condición humana*. Específicamente, el tratamiento de la *mimesis* en Arendt está dedicado al análisis de la *praxis* como una condición fundamental de lo político (Castillo Merlo, 2015: 10). Lo que se efectúa en «La trama de las relaciones y las historias interpretadas» de *La condición humana* es una atribución del concepto de *mimesis* aristotélico a una «dinámica» (Arendt, 2016: 135), o bien, como dice Ricoeur a un «proceso» (Ricoeur, 1980: 63), que revela la identidad del sujeto como una forma de «narración». La *praxis* de esta manera se transfigura como un elemento que permite asir los diferentes procesos políticos de la historia a partir de la noción de «imitación». Es decir, la *praxis*, el arte y la historia pueden tener diferentes maneras de explicitarse formalmente, sin embargo, esencialmente «representan» miméticamente, es decir, lo que prevalece a toda ellas es la *mimesis* (Arendt, 2016: 138). En nuestro caso, el teatro es en donde se explicitan en mayor medida todos estos elementos, tal como lo afirma Arendt (2016: 138):

[este] es también el motivo de que el teatro sea el arte político por excelencia; sólo en él se transpone en arte la esfera política de la vida humana. Por el mismo motivo, es el único arte cuyo solo tema es el hombre en su relación con los demás.

Según Arendt la acción y el habla son los componentes que forman parte en todo espacio público, introduciendo la identidad social de los individuos para entenderse como «semejantes» o «iguales», en tanto, que comparten esta esfera pública o política. Pero, como individuos particulares, se constituyen como seres heterogéneos uno del otro. Lo que habilita esto es el paso a una «pluralidad de voces» en el espacio público,

a una idea de «intersubjetividad» que se funda en las relaciones miméticas y prácticas de la *polis*. La *mímesis*, de esta manera, es la potencia para descubrir en el espacio público lo que une y separa a todos aquellos individuos que habitan este espacio, lo cual posibilita entender de otra manera la *mímesis práxeos*.

La imitación de la acción, al entrar al marco de lo político, se desenvuelve como una forma de entender la acción sobre la realidad política. Por lo tanto, para Arendt la acción y el discurso son los dos elementos fundamentales de la condición política que se da entre los hombres, porque hacia ellos y para ellos se mantienen y retienen sus posibilidades prácticas. Estas últimas presentan la posibilidad de una identidad formal del agente político que es llenada por el contenido exclusivamente «reconstruido» por la *mímesis* y que se basa esencialmente en el «interés por los asuntos del mundo» de los hombres. Dicho interés constituye, como dice Arendt (2016: 134),

[...] en el significado más literal de la palabra, algo del *inter-est*, que se encuentra entre las personas y por lo tanto puede relacionarlas y unir las.

La *mímesis* se dirige a estas intermediaciones que varían según cada grupo de personas, de modo que los actos y el discurso que atañen a la vida política de los hombres se refieren a la agencia del hombre mediada por la imitación. Esto es lo que Arendt llama «la trama»¹² del mundo político-social del hombre y que se revela en la inteligibilidad, la acción y creación del mundo del hombre, lo cual es mediado por el efecto politizante que tiene la *mímesis*.

Este tipo de estructuración social se funda a partir de los elementos «ficcional» que hacen a la vida política del hombre, un ejemplo de ello es en un nivel macro la historia política de una nación o a nivel micro la reconstrucción narrativa de la memoria del agente político. Que toda vida individual pueda contarse finalmente

¹² «Puesto que este descubrimiento del sujeto es una parte integrante del todo, incluso la comunicación más “objetiva”, el físico, mundano *en medio de* junto con sus intereses queda sobrepuesto y, como si dijéramos, sobrecrecido por otro *en medio de* absolutamente distinto, formado por hechos y palabras y cuyo origen lo debe de manera exclusiva a que los hombres actúan y hablan unos *para* otros. Este segundo, subjetivo *en medio de* no es tangible, puesto que no hay objetos tangibles en los que pueda solidificarse; el proceso de actuar y hablar puede no dejar tras sí resultados y productos finales. Sin embargo, a pesar de su intangibilidad, este *en medio de* no es menos real que el mundo de cosas que visiblemente tenemos en común. A esta realidad la llamamos la “trama” de las relaciones humanas, indicando con la metáfora su cualidad de algún modo intangible.» (Arendt, 2016: 135).

como una narración con comienzo y fin, refiere a un condicionante «retorico»¹³ que hace a la comprensión de toda forma de tramar, sea política, artística, cultural o históricamente. Por esta razón, que toda vida humana tenga su narración y que en última instancia se convierta en «historias» narradas por cualquier medio de la humanidad —en nuestro caso la tragedia— radica en que todas ellas son el resultado de una «imitación de la acción» dramatizada.

Ahora bien, el argumento de este trabajo piensa que a lo que hace el sentido político de la *mímesis* tiene que ver más —en este caso— con la «fragilidad» de la audiencia que con el contenido y la forma de una obra en sí misma. La tragedia, de esta manera, cumple una función que tiene, por un lado, robustecer la identidad social que se da en ese lazo entre la memoria y la política del pasado y del presente; por otro lado, ser la «expresión» de esa identidad como ha dicho Arendt.

Como hemos dado a entender anteriormente, los lazos que forja la tragedia tienen que ver con ese momento histórico en el que se unen resabios del pasado y nuevas formas de estructuración social. Lo que surge de este anudamiento es una «cohesión comunitaria» que tiene por antesala las festividades públicas y como su receptáculo la asamblea democrática. La fragilidad de la audiencia es ante todo un suceso político que fue provocado por la obra trágica representada en un tiempo y lugar determinados. Esta mantiene su «fuerza» trágica y su ficcionalidad, pero la intrusión de la memoria vivida, seguida a la localía espaciotemporal y al significado histórico que tuvo hace, por ejemplo, a *La caída de Mileto* su entramado político. Lo que se recupera de aquella relación que se da entre ficción e historia que, aunque Aristóteles la entienda «accidentalmente», sigue aplicando el concurso de la memoria como fenómeno unitario de estos dos aspectos separados a partir de la profundidad de los «sentimientos».

Si se entiende la *mímesis* como una «actividad» que enlaza los conceptos de *ópsis*, como la «presentación» dramatizada de un contenido político, y la *póiesis* como un acto artísticamente creativo a través de representación de «modos hacer» en la esfera social,

¹³ Utilizamos el término «retorico» para presentar la función del símbolo memorial, el cual posee una función dicotómica que suspende y rehabilita la experiencia discursiva, en tanto que, actúa —como elemento proto-histórico— como fundamento para la narración de la historia. De esta manera, lo que entendemos por retórica aquí son todos aquellos fundamentos que se enlazan entre memoria, lenguaje y ficción hacia la posibilitación y realización de la «trama» histórica.

la función primordial de la *mimesis* debe ser aquella que posibilita la «auto-formación» o la creación de la «identidad» del sujeto político-social. Desde su apartado sentimental expuesto en la experiencia estético-política adquirida por la *mimesis-trágica*, la formación del ciudadano atraviesa constantemente toda actividad pública. Sin embargo, el problema de la identidad o formación política resulta del examen paradójico que encuentra el concepto de *mimesis*, es decir, parafraseando a Haliwell y la relación conflictiva entre poética e historia: la autoafirmación del sujeto acepta, pero a la vez rechaza, el concepto de imitación.

Como hemos dicho, desde el análisis platónico sobre la *mimesis*, los conceptos de ficción y *mimesis* siempre sufrieron un rechazo rotundo por representar algo irrealmente, en fin, la ficción encarna siempre falsedad. Un problema eminente de la identidad del sujeto político es aquella relación que tiene con la «expresión artística». Lo que le preocupaba a Platón, por ejemplo, es cómo el ser del individuo se va autoafirmando a través de la expresión y lenguaje -medios por experiencia del arte- y cómo se vuelve dúctil frente al obrar de la *lexis*; modelándolo a semejanza del discurso que oye, semejante a lo que hemos anunciado con Arendt sobre «el habla». Al ser la *mimesis* aquel substrato al que toda arte pertenece, la *mimesis* debe entenderse como, y como hemos anticipado, una actividad que funciona al interior de la *paideia*. Lo que llamamos identidad constitutiva del individuo es «un hecho» que es ordenado y moldeado por todo aquello que hace a la ficción. Es decir, la identidad del sujeto político se da a partir de esta actividad como un modelo que se apropia intersubjetivamente en la experiencia estética. La identidad de los sujetos moldeados por la *mimesis* se da en aquel fenómeno fundamental de la poética que encuentra, en la unión de la política y la ficcionalización, su fundamento. Entendiendo la identidad y su trama política como «creaciones» —de allí la función de la *póiesis*— quiere decir que son, en última instancia, similares a productos de la *tékne* como lo ha entendido Arendt. Encontramos, entonces, como artefacto fundamentalmente creativo de estos sentimientos altamente colectivos y politizantes, al «teatro».

Con respecto a Aristóteles, cabe retomar nuevamente su disputa con los platónicos para culminar de refinar algunas cuestiones respecto a la *mimesis* y la *paideia*. Si en Platón la *mimesis* era desestimada finalmente para su metafísica y cumplía su función meramente como chivo expiatorio dentro de su teoría, en tanto que lo que imita son

«cosas irreales». Es decir, la *mimesis* en Platón no cumple ningún rol para la *paideia*, quedando esta última sumergida meramente a la explicación del «mito de los metales». Por su parte, la *mimesis* aristotélica como facultad completamente infundida en la *praxis* del hombre, deja espacio para la *poiésis* porque lo que permite es imitar sin entrar en ninguna contradicción entre lo que «es» y lo que «se representa». La autoformación del ciudadano es, en definitiva, «tipificante» sobre una base «no-tipificante» bajo la forma de una paradójica de la *mimesis*. Es decir, el sujeto político apropiándose externamente de las condiciones sociales, a su vez, se desarraiga internamente de su identidad autoformándose. La autoformación se expide en la teatralidad y manifiesta su mayor concentración funcional en la capacidad del hombre de «imitar cualquier cosa» y de desarraigarse de todo y, a su vez, como dice Aristóteles en su *Física*, de llevar a término lo que la naturaleza no puede. Lo que refleja finalmente la *mimesis práxeos* de Aristóteles es la verdadera función *poiética* que tiene la *mimesis*. Como dice Castillo Merlo:

[...] el arte y política se entrelazan, se funden, se confunden. En la capacidad de la *mimesis*, entendida como una noción «puente» entre el campo de la estética y de la acción, de convertir «lo negativo en ser»; de trocar esa huella de lo ausente (lo político) en una presencia (el arte). En la medida que la actividad mimética implica la posibilidad de sustraerse del presente, de romper con el pasado y de comprometerse con el futuro, de limitar la lógica de una temporalidad lineal, para dar lugar a una construcción de nuevos modelos que no sirvan para ser copiados, sino para ser recreados. En la emergencia de una lógica mimética que revela su poder creador, *poiético*, dinámico. [Castillo Merlo, 2013: 177]

Es así que tenemos dos fenómenos fundamentales que hacen a la *mimesis práxeos* y su anudamiento político. En principio, la intersubjetividad expuesta en el hecho de la memoria abierta como un horizonte de posibilidades que se impregna de ficciones en la narración de las historias vividas. A su vez que en el fenómeno político se manifiesta más palpablemente el efecto paradójico de la *mimesis*, en tanto que la tipificación del individuo es en definitiva también una no-tipificación. Lo que resulta de ello es la apertura a la posibilidad de la autoformación.

Todo ello es una gran metáfora del «público del teatro» donde la unidad es heterogénea, la ficción llega en modo de «historias vividas», y el efecto democratizador de la tragedia es recepcionado como hecho político. Lo que refleja finalmente la *mimesis*

práxeos de Aristóteles es la capacidad de «autoformación» como función política de la *mimesis*.

§ 4. Conclusión: política, historia y «mimesis-trágica»

La caída de Mileto fue un evento que permitió la evocación del recuerdo de la derrota de Atenas. Ese recuerdo que convivía con los atenienses, sin embargo, pertenecía a su identidad como ciudadanos. Lo que entendemos por la «obra» en realidad es, por un lado, una presentación de un hecho alojado en la memoria y que tiene como foco una acción del pasado que condiciona el *pathos* del auditorio; por otro lado, es una representación que se ha imbuido de todos los caracteres de la *mimesis-trágica* vedada a sus efectos catárticos, porque ha trascendido el interés propio del individuo.

Si la obra se presentara ante un público diferente no tendría la misma significación que la que provocó en el público ateniense. Esto se debe a que antes de ser «audiencia» el público es una comunidad política o ciudadanos atenienses que configuran por igual la memoria e imitación de la acción. Es decir, se trata de un evento en el que la «identidad política» no se constituye meramente por pertenecer a una comunidad, sino por un «recuerdo colectivo». Esto último nos ha cedido dos indicadores de suma relevancia para el tema que hemos abordado. Por un lado, el «público del teatro» y «comunidad política» no puede ser abstraídos como dos formas diferentes de un mismo sujeto si es que se quieren pensar las dos cosas por separado. A decir, los efectos políticos del teatro y la *mimesis-trágica* como elemento coordinador de toda tragedia tienen su elemento en común en la «memoria colectiva». La *mimesis* como actividad deja espacio para la formación política porque lo que permite es imitar todo orden de la acción. La autoformación e identidad del ciudadano, como hemos analizado a partir de Arendt, se constituye así en una paradoja que actúa al interior de la *mimesis*, es decir, mientras más imita se constituye «en sí y por sí mismo» como sujeto político hacia una auténtica apropiación externa y, a su vez, se desarraiga de cualquier apropiación interna. La autoformación se expide en la teatralidad y manifiesta su mayor concentración funcional en la capacidad del hombre de «imitar cualquier cosa» y de desarraigarse de todo, en definitiva, ser «perfectible».

El público ateniense percibió *La caída de Mileto* como el recuerdo de una derrota militar histórica más que como una obra teatral y, con ello, la posibilidad de que vuelva a repetirse a partir de su clausura emocional. Sintieron su «identidad política» arraigada a partir de la representación de la obra. Sin embargo, esta reapropiación histórica de la *mimesis* y de la ficción trágica, no sólo se da en la memoria individual, sino que se presenta como un hecho social que encierra el testimonio histórico y sus capacidades formales de ser llenada con cualquier contenido en la presentación de una tragedia. Es decir, percibimos las ficciones más arraigadas que nunca cuando el «espectáculo» encuentra en el público su fenómeno político-social.

El «la politicidad de la *mimesis*» se da como lo que posibilita el correlato entre identidad-historia-posibilidad y espectáculo-trama-ficción respectivamente. Lo que se anexa y percibe en este tipo de narrativas es el pasado arraigado y un futuro presente en la memoria a partir de la *ópsis* teatral de la tragedia. Esta paradoja encuentra su realización en dar cuenta de ficcionalización de las narrativas que hacen al hecho político y al espectáculo del teatro.

Este texto ha versado sobre cuestiones antiguas, pero con resoluciones contemporáneas. Hemos estudiado, a partir de las cuestiones suscitadas por la obra de Frínico y algunas problemáticas que se encuentran en los textos aristotélicos, una ampliación del concepto de *mimesis* que se estima útil para abordar, desde un análisis metodológico-narrativo, las implicaciones ficcionales que tienen incidencia sobre cuestiones que podríamos decir son «escenificadas» para el conjunto total de las sociedades respecto de las representaciones teatrales, o específicamente, la tragedia.

Ciertos conceptos como el de memoria, identidad política, autoformación, entendidos bajo la lógica de la *mimesis* pueden traer explicación a fenómenos que hemos visto iterados en otras épocas históricas y en filosofías relevantes como, por ejemplo, la conocida discusión entre Rousseau y D'Alambert sobre la edificación de un «teatro» en Ginebra (Rousseau, 2009: 90) o en Guy Debord en su *Sociedad del espectáculo* o, en definitiva, como hoy en día se escenifica testimonial y documentalmente frente a nuestros televisores y monitores.

Entendemos también que este sentido político no puede comprenderse sin las implicancias que ha tenido y tiene el concepto de *mimesis* para el conjunto de la sociedad y, sobre todo, para el concepto de *paideia*. Si comprendemos que la figuración

de las tramas y su posterior espectacularización reúnen aquellos elementos ficcionales ya implícitos en el individuo y la sociedad, que lo forman y transforman.

Aunque pareciera que la *mimesis* desde el espectro que la estamos analizando no transforma nada en su dinámica de iteración del pasado, el fenómeno bien comprendido, lo que genera es conservación a partir del cambio y temor al «regreso» del posible pasado, un sentimiento profundo que ha surcado edades y políticas a lo largo de la historia.

Bibliografía

- Arendt, Hannah (2016), *La condición humana* (trad. Ramón Gil Novales). Barcelona. Paidós.
- Arendt, Hannah (1971), *The life of the mind*. San Diego. Harvest book.
- Aristóteles (2010), *Ética nicomáquea* (trad. E. Sinnott). Buenos Aires. Colihue.
- Aristóteles (2004), *Poética* (trad. E. Sinnott). Buenos Aires. Colihue.
- Aristóteles (1997), *Constitución de los atenienses* (trad. M. García Valdés). Madrid, Gredos.
- Aristóteles (1994), *Política* (trad. T. Calvo Martínez). Madrid, Gredos.
- Castillo Merlo, Mariana (2015), «Mimesis, teatro y acción: acerca de cuánto de Aristóteles hay en el pensamiento político de Arendt», en *El Banquete de los Dioses: Revista de filosofía y teoría política contemporáneas*, vol. 3, n.º 5, <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/ebdld/article/view/1871>, [03/10/2023]
- Castillo Merlo, Mariana (2013), *Mimesis trágica, entre el lenguaje y lo político: Claves para combatir la fragilidad de la acción*. Buenos Aires. Universidad nacional de La Plata.
- Castillo Merlo, Mariana (2012), «La paradoja del sujeto y la función lógica de la mimesis: apuntes en torno al arte y la política», en *Anacronismo e irrupción: Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna*, vol. 2, n.º 3, pp. 160-180, <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/anacronismo/article/view/1029>, [04/10/2023].
- Castillo Merlo, Mariana (2011), «Paul Ricoeur, lector de Aristóteles: Un cruce entre mimesis e historia», en *Revista de filosofía y teoría política*, n.º 41. Buenos Aires, Departamento de Filosofía FaHCE, UNLP, <https://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/view/RfYTPn42a02>, [03/10/2023].
- De Martino, Ernesto (2019), *La fine del mondo: Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Roma, Einaudi.
- Debord, Guy (1995), *The Society of the Spectacle*. Nueva York, Zone Books.
- Euben, Pierre (1990), *The tragedy of Political Theory*. Princeton, Princeton University Press.
- García Álvarez, César (2017), «Para la comprensión de la tragedia: ¿Quién es Dioniso?», *Byzantion nea hellás*, n.º 36, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-84712017000100347>, [03/10/2013]
- Gebauer Gunther y Wulf, Christoph (1995), *Mimesis: culture, art, society* (trad. Don Reneau). Berkeley. University of California press.

- Kottman, Paul (2003), «Memory, "Mimesis", Tragedy: The Scene before Philosophy», en *Theatre Journal*, vol. 55, n.º 1. The Johns Hopkins University Press.
- Halliwell, Stephen (2002), *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and modern problems*. Nueva Jersey. Princeton University press.
- Heródoto (1997), *Historias* (trad. M. Balasch). Madrid, Cátedra.
- Lacoue-Labarthe, Phillipe (2002), *La ficción de lo político: Heidegger, el arte y la política* (trad. M. Lanchó). Madrid, Arena.
- Lacoue-Labarthe, Phillipe (1989), *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*. London, Harvard University Press.
- Menke, Christoph (2011), *Estética y negatividad* (trad. P. Storandt Diller). Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Platón (1998), *Las leyes*. Barcelona, Akal.
- Platón (1969), *República* (trad. por J. M. Pabón y Manuel Fernández Galiano). Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Platón (1966), *Sofista en Obras completas*. Madrid. Aguilar.
- Ricoeur, Paul (1980), *La metáfora viva* (trad. A. Neira). Madrid, Ediciones Cristiandad.
- Rousseau, Jean Jaques (2009), *Carta a D´Alambert sobre los espectáculos* (trad. Q. Calle Carabias). Madrid, Tecnos.
- Tucídides (1989), *Historia de la guerra del Peloponeso*. Madrid, Akal.
- Vernant, Jean Paul y Vidal-Naquet, Pierre (2002), *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (trad. Mauro Armiño), vol. I. Barcelona. Paidós.