

Mímesis dramática y mímesis poética

Eduardo Sinnott

Antes que a la institución de una preceptiva, el esfuerzo filosófico desplegado por Aristóteles en la *Poética* se dirige al deslindamiento de un campo teórico y operatorio –“técnico”– que hoy podríamos relacionar tanto con la estética como con la lógica y la lingüística. Lejos de ser conceptualmente estable, la determinación de la productividad artística como *mímesis*, en la que ese campo se sustenta, experimenta a lo largo del texto mutaciones semánticas que denuncian el movimiento de una reflexión preocupada por el lenguaje, la figuración y los registros de la significación poética. En el presente trabajo nos proponemos esbozar los lineamientos básicos de ese movimiento en el seno de la *Poética* y su réplica en algunos pasajes de la *Retórica*. Indiquemos primero cuál es el eje de lectura adoptado.

“*Mímesis*” alude, a la vez, a una actividad, a una estructura y a un modo de significación¹. La principal dificultad con que tropieza toda lectura de la *Poética* deriva del hecho de que, tras una elaboración lógica aparentemente unívoca, el discurso filosófico de Aristóteles se traslada sin cesar de uno a otro de esos registros, sin recurrir, casi, a deslindamientos conceptuales y terminológicos definidos y estables. Se añade a ello la gravitación que ejercen sobre el texto no sólo las elaboraciones filosóficas anteriores –ante todo la de los sofistas y la de Platón–, sino también la noción prefilosófica –o parafilosófica– de *mímesis*. Esta noción acoge elementos y posibilidades teóricas dispares cuyas fuentes fundamentales son el “saber” generalizado –la propia comprensión del arte como *mímesis* es un *éndoxon*– y la “experiencia” elaborada en el seno de las actividades artísticas en general. Creemos ver un índice de este nivel “histórico” de significación en la vacilación conceptual entre una *mímesis* dramática (actoral) y una *mímesis* poética (“constructiva”) registrada en el texto de Aristóteles. Nuestro trabajo se propone acompañar –tomando como guía este índice– el movimiento general

de las reflexiones acerca de la *mímesis* contenidas en la *Poética*. Comenzaremos por el examen del sistema aristotélico de las formas poéticas.

1. La articulación del campo de lo poético

La investigación (*méthodos*) aristotélica parte del postulado según el cual la actividad poética es *mímesis*. Aristóteles no define de manera explícita esta noción fundamental. En los análisis desarrollados en los tres primeros capítulos –destinados a establecer la naturaleza de lo poético– le asigna el papel que, desde el punto de vista del proceso lógico de la definición, corresponde al género. “De acuerdo con el orden natural” (*katá physin*) Aristóteles opera en él sucesivos deslindes con los que se establecen distintos grados de especificación. El programa rápidamente esbozado en el párrafo inicial (i 1447a 8-13) anticipa que el decurso analítico irá de lo genérico (“la poética en sí misma”, *poietiké auté*) a lo específico, (“sus especies”, *ta eide autês*), y de allí a los componentes (o “partes”, *moría, mere*) de cada especie poética”². La *mímesis* poética –y del mismo modo se procederá después con la *mímesis* en general– es definida entonces mediante la enumeración de las especies que comprende:

“La epopeya, la poesía de la tragedia, la comedia, la ditirámica, y, en su mayor parte, la de la aulética y la de la citarística, coinciden en ser, en general, *mímesis*” (i 1447a 13-15)³,

las cuales van hallando un lugar sistemático a medida que el campo de la *mímesis* se articula por medio de la división y la composición de rasgos. Para operar el paso de la noción genérica, abstracta, de actividad poética (*poietiké*), a la poesía en concreto (*poíesis*), esto es, a las formas poéticas particulares –reales o posibles–⁴, Aristóteles enuncia tres criterios –según los “medios” (*en hois*), según los “objetos” (*ha*) y según el “modo” (*hōs*) (16-18)–⁵, cuya aplicación lógicamente sólo puede ser ulterior a la distinción de la *mímesis* poética en la totalidad de la actividad mimética, la cual es coextensiva con la actividad artística en general. En este deslindamiento preliminar –introducido incidentalmente y basado también

en la consideración de los “medios”– se esbozan las articulaciones primarias de un sistema general de las actividades artísticas⁶;

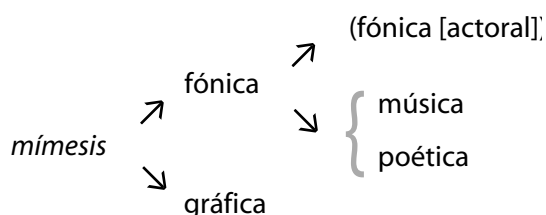
“Pues así como algunos hacen *mímesis* (*mimountai*) de muchas cosas haciendo imágenes (*apeikázontes*) por medio de colores y de configuraciones (*skhémasi*) (...) y otros por medio de la voz (*día tēs phonés*), de igual modo, en las técnicas mencionadas, todas hacen *mímesis* por medio del ritmo, del discurso (*logos*) y de la tonalidad (*harmonía*), empleándolas por separado o combinadas” (1447a 18-23).

La alusión a las actividades miméticas distintas de la *poietiké*, y con las que ésta comparte el ámbito de la *mímesis* en general, está motivada, evidentemente, por una intención aclaratoria: Aristóteles desea precisar cómo han de entenderse los “medios” en la actividad poética, y para ello recurre, como en otras ocasiones⁷, al paralelo que ofrece la plástica, actividad de *mímesis* cuya estructura le parece –como a Platón– más sencilla y más fácil de comprender que la de la poesía. Pero la analogía no involucra únicamente a la pintura y a la escultura, sino también a una tercera modalidad mimética, ejecutada “por medio de la voz (*phoné*)”. La división preliminar que se induce de este pasaje parece consistir, pues, en una tripartición:

- por medio de colores y configuraciones (plástica)
- mímesis* → por medio de la voz (*phoné*)
- por medio del ritmo, el discurso (*logos*) y la tonalidad (poética)

Esta división de la esfera de la *mímesis* presenta varias dificultades. La primera es la de determinar la “técnica” a la que corresponde la *mímesis* que se vale de la *phoné*. La posibilidad de que se trate de la mera habilidad de imitar toda clase de sonidos (el grito de un animal o la voz de otro hombre) parece insatisfactoria⁸. La segunda dificultad deriva del hecho de que también los “medios” de esta última modalidad se ligan claramente con la *phoné*: por un lado, si admitimos que *phoné* equivale a “sonido (en general)”, comprobamos que el ritmo y la tonalidad necesariamente suponen, como soporte una base sonora; por otra parte –aun cuando restringamos el significado de “*phoné*” a “voz

(humana)”—, nos hallamos con que, de acuerdo con el capítulo XX de la *Poética*, el propio discurso (*logos*) es una de las modalidades de la *phoné*, como “voz (humana)” lingüística mente articulada. Pareciera evidente entonces que *phoné* debe entenderse en más de un sentido. En una hipótesis operativa de lectura distinguiremos un sentido amplio, en el cual *phoné* equivale a “sonido (en general)” y, comprendiendo tanto al sonido emitido por un instrumento musical como a la voz humana —con articulaciones rítmicas o lingüísticas o sin ellas—, designaría al rasgo dominante de “sonoridad”, común a la *mímesis* poética y a la *mímesis* caracterizada sólo como *mímesis* “por medio de la voz”; y un sentido restringido en el cual designa al rasgo diferencial de esta última forma de la especie “fónica” en general. De acuerdo con esto, en el análisis preliminar del ámbito de la *mímesis* se deslindarían únicamente dos sectores: el de la *mímesis* “gráfica”, ejecutada por medio de colores y configuraciones (pintura y escultura), y el de la *mímesis* “fónica”, ejecutada por medio del “sonido (en general)” que corresponde a la *poietiké*. El carácter sonoro del vehículo empleado es, en efecto, el rasgo común de todas las especies que comprende. Pero la estructura de la *mímesis* “fónica”, poética, no es tan unívoca como la de la plástica: la *poietiké* es, al mismo tiempo, producción, composición, construcción (*poíesis*) y ejecución, dramatización, ejecución (*hypókrisis*). Esta ambigüedad de la *mímesis* poética gravita en su determinación lógica imponiendo la distinción entre una *mímesis* “fónica” propiamente poética, que emplea el sonido rítmicamente o lingüísticamente articulado (*logos*), y una *mímesis* meramente fónica en la que la relación se establece con el sonido como tal y no en tanto posee carácter articulado, y que, en nuestra lectura sólo puede corresponder a una *mímesis* “dramática”, ejecutada por un actor o por un rapsoda. De acuerdo con esta hipótesis provisional acerca del valor de “*phoné*”, el deslindamiento preliminar del campo de la *mímesis* distribuiría las formas artísticas como lo indica el siguiente cuadro:



Volveremos sobre este punto en otro apartado, donde lo examinaremos a la luz de otros pasajes del corpus aristotélico. Retomemos ahora el texto de la *Poética*.

Aristóteles expone la articulación de la especie poética de la *mímesis* según los “medios”, en dos pasajes del capítulo primero⁹;

“Por ejemplo, empleando solamente la tonalidad y el ritmo [hacen la *mímesis*] la aulética y la citarística y otras que llegan del mismo tipo y en cuanto a su efecto, como la [técnica] de la siringa. Sólo con el ritmo y sin tonalidad [hace la *mímesis*] la [técnica] de las danzas, pues mediante configuraciones rítmicas los bailarines hacen *mímesis* de caracteres, acciones y pasiones.” (1447a 22_28).

“Hay algunas [técnicas] que emplean todos los [medios] mencionados, es decir, el ritmo, el canto y el metro¹⁰ como la poesía de los ditirambos y la de los nomos, la tragedia y la comedia. Difieren en que unas los [emplean a] todos al mismo tiempo, y otras separadamente” (1447b 24-28).

El proceso de definición-clasificación implícito en estos pasajes puede reconstruirse como proceso en tres etapas, en cada una de las cuales se toma como eje uno de los rasgos y se opera una división binaria considerando la presencia (+) o la ausencia (-) de ese rasgo. Este proceso puede resumirse en el siguiente cuadro¹¹:

	discurso	ritmo	tonalidad	
mímesis poética	-	+	+	(1)
			-	(2)
		-		
	+	-		
		+	-	(3)
			+	(4)

(1) aulética; citarística; (2) danza; (3) poesía épica; (4) ditirambo (empleo simultáneo): tragedia y comedia (uso alternado).

La segunda fase de la clasificación se funda en la consideración de los “objetos” de la *mímesis*:

“Puesto que los que hacen *mímesis* (*hoi mímoumenoí*) la hacen (*mímountai*) de los que actúan (*práttontes*) y es necesario que éstos sean elevados o bajos -pues casi siempre los caracteres (*ehte*) derivan sólo de estos dos tipos, ya que todos difieren por la virtud y la maldad [y hagan la *mímesis* de quienes son] mejores que nosotros o peores o iguales (...), es evidente que cada una de las *mímesis* mencionadas [en el capítulo anterior] tendrá estas diferencias y será una u otra según haga la *mímesis* de una u otra cosa de esta manera (ii 1443a 1-19).

Es pues teóricamente posible delimitar tres modalidades en cada una de las formas establecidas en la fase anterior del análisis. Sin embargo, en el desarrollo ulterior Aristóteles se centrará en la dicotomía mejor/peor (elevado/bajo) frente a la cual la humanidad “real” (*kath’ hemâs*, a5; *tôn nûn*, a 18) es sólo el referente de la divergencia poética. Su rendimiento inmediato en el decurso del análisis es la delimitación de la tragedia en el seno de la forma dramática (1448a 16-18), pero su alcance es mayor en otros planos del texto: por un lado bajo, la forma de predisposiciones naturales a lo elevado y a lo bajo, la dicotomía recurrirá –en el capítulo IV– para proporcionar la base explicativa de la evolución de las especies poéticas hasta su constitución definitiva; por otro lado, constituye el principio de la estructuración general del tratado en dos partes¹².

Pero, sobre todo, interesa hacer dos observaciones respecto de la expresión con que se abre el pasaje: “los que hacen *mímesis* la hacen de los que actúan” (*mímountai hoi mimoumênnoi práttontas*). Por un lado, la afirmación se inscribe en el eje de la *mímesis* “dramática”: “*mimoumenos*” es ante todo el “intérprete” (cf. 1462a 10; 1460a 14), y el empleo del plural nos sitúa ante los actores que hablan y se mueven en un escenario, y no ante un poeta que despliega una actividad compositiva. La segunda observación se refiere al hecho mismo de que la *mímesis* tenga un objeto: de acuerdo con estas dos primeras fases del análisis aristotélico, hay en el proceso de la *mímesis* dos dimensiones elementales: el plano “material” de los “medios” y el plano “referencial” de los “objetos”.

Este último plano –propuesto aquí como externo y anterior a la *mímesis* misma, más o menos como lo es el modelo respecto del cuadro o de la escultura– corresponde a una realidad antropológica: “(hombres) que actúan”, expresión que sólo aparentemente restringe la que hemos hallado en el capítulo inicial: “caracteres, acciones y pasiones” (1447a 28). Esta realidad antropológica adquiere inmediatamente para Aristóteles carácter ético. La importancia de este punto volverá a ser destacada en el tratamiento de la tragedia: la acción (*praxis*) de la que se hace *mímesis* no es una acción cualquiera, sino un acto animado por una finalidad y que, por tanto, traduce una disposición a optar, ante determinadas situaciones, por determinado modo de actuar¹³. Así, pues, es necesario que, al ser en general el “carácter” solidario de la acción, a ésta le sea inherente una cualidad ética. La extensión de este rasgo a la música (1448a 9-10) vuelve a remitirnos, como veremos, a la naturaleza fónica de la *mímesis* y al fundamento de la división preliminar de las actividades miméticas.

2. La *mímesis* dramática

En rigor, con la aplicación de los dos primeros criterios de delimitación la red sistemática de las formas poéticas ha quedado completa y las especies que interesaba discriminar ya están definidas. Sin construir una verdadera prolongación de las otras dos fases analíticas, el tercer criterio –“según los medios”–, que Aristóteles expone en el capítulo III, se aplica únicamente a las formas miméticas que se valen del discurso (*logos*) y vuelve a distribuir sus especies en dos sectores:

“Hay además una tercera diferencia, que consiste en el modo en que se hace la *mímesis* de cada uno de estos objetos. Pues es posible hacer *mímesis* con los mismos medios y de los mismos objetos o bien narrando (*apaggellonta*) –ya sea convirtiéndose en otro, como hace Hornero, ya sea como uno mismo y manteniéndose [como narrador]–, o bien actuando y obrando (*práttontas kai energountas*) todos los que hacen la *mímesis* (*mimouménous*)” (iii 1448a 190-23).

De acuerdo con este criterio, pues, la *mímesis* poética se escinde en dos modalidades: la narrativa y la dramática; la primera presenta dos variedades, según el narrador tome ocasionalmente a su cargo la parte de los personajes “como hace Hornero” o mantenga uniformemente su papel de narrador. Es clara la correspondencia con la clasificación expuesta por Platón en el libro III de la *República* (392d-394d)¹⁴.

La consideración del “modo” –cuya incorporación, según hemos señalado, representa una ruptura de la progresión clasificatoria– parece contrastar con los criterios anteriores por centrarse en un aspecto “interno” de la *mímesis*: no se trata de la relación externa del agente de la *mímesis* con los “medios” ni de la relación del producto mimético con un referente igualmente externo, sino que se trata de lo que puede describirse como las posibilidades lingüísticas immanentes a la *mímesis* misma: el discurso personal y el discurso no personal, el discurso directo y el discurso oblicuo. Sin embargo, estas posibilidades no son consideradas sólo –y abstractamente– en su definición lingüística, sino en la medida en que son concretamente adoptadas por un sujeto que formula –oralmente– una historia (*apaggéllōn*) o por actores (*mimoúmenoí*, 1448a 24: el paso del singular al plural es aquí aun más significativo que en 1448a 2) que se mueven y hablan sobre un escenario. El criterio se sitúa, pues claramente en el eje de la *mímesis* “dramática”, “actoral”, aun en lo que se refiere al “modo” narrativo. En el precedente platónico de este pasaje, “*mímesis*” tiene el significado restringido de “dramatización”: alude al proceso por el cual un actor, o –lo que es exactamente análogo– un recitador, que “ajusta su modo de hablar al de aquel a quien anuncia que ha de hablar”, “simula” ser el personaje que habla. De tal modo, para Platón, sólo es enteramente mimética (*hóle diá miméseos*) la forma dramática. Y es desde este punto de vista, el de la “representación”, para el cual la *mímesis* consiste básicamente en asimilar la enunciación propia a la enunciación “ajena”, el que aquí adopta Aristóteles. Los modos “narrativo” y “dramático” no se oponen, para ambos filósofos, como podrían oponerse en una teoría literaria actual; o bien, sólo se diferencian sin oponerse en realidad: son modalidades de una actividad primariamente fónica y ella misma *dramática* que se concreta en una ejecución actoral o en un

recitado rapsódico. Este último no involucra menos elementos de ficción actoral –voz, gesticulación, movimientos–, que la primera. La denominación usual, que reserva el carácter dramático a uno solo de los modos, resulta, pues, inadecuada. Es posible incluso desplazar la diferencia al plano en el cual se contraponen la situación del narrador que, como único ejecutante, personifica a un personaje por vez, y la situación en la cual varios actores personifican a *todos*¹⁵. La distinción se torna aun más relativa al reconocerse una variedad narrativa “mixta”.

Es posible definir la *mímesis* –en el sentido que este pasaje pone en juego– por su registro lingüístico exclusivo –y necesario–, que es el discurso directo. En su concreción escénica, la *mímesis* se nos presenta, en efecto, como una sucesión de parlamentos, esto es, como sucesión de enunciados personales y directos. Cuando emplea el discurso oblicuo –es decir, “cuando habla y no busca inducirnos a pensar que es otro y no él quien habla” (Platón)–, el recitador –el *appággellon*, que no es el “autor” ni el narrador como instancia puramente lingüística– efectúa, desde este punto de vista, una *mímesis* más atenuada que la dramática. Pero la narración puede incorporar momentos de *mímesis* plena en la medida en que se inserta, en el marco de una narración indirecta, diálogos y monólogos que, al ser enunciados por un recitador, no se diferencian, ni aun lingüísticamente, del parlamento enunciado por el actor. Para Aristóteles, el recurso a esta modalidad constituyó, históricamente, el embrión de la forma enteramente dramática. La importancia de Homero en la evolución de las formas poéticas reside precisamente en haber realizado *mímesis* dramáticas (*mímeseis dramatikás*, IV, 1448b 35-36), esto es, en haber reproducido en su discurso el discurso de sus personajes.

La descripción de la *mímesis* únicamente por su registro lingüístico es, empero, insuficiente. Se manifiesta en un discurso directo y personal porque –tal como hemos señalado– consiste en asimilar la enunciación propia (la del actor) a la de otro (la del personaje “representado”). En un plano más concreto la *mímesis* supone, pues, el desdoblamiento del sujeto de la enunciación en actor –o recitador– y personaje, esto es el fingimiento en virtud del cual el *mimetés*, empleando ante todo la voz, “es” el personaje del cual hace la *mímesis*.

En el plano de significación en el cual se sitúa la delimitación aristotélica por el modo, el proceso mimético consiste en un *simulacro de acción verbal ejecutado en un contexto dramático* mediante el empleo de la voz como significante –o “representante”– de un enunciado ficticio. Sólo hay *mímesis* en este sentido definido cuando se registra esta estructura. Por eso “el poeta debe hablar lo menos posible él mismo, pues no es en eso en lo que es hacedor de *mímesis* (*mimetés*)” (XXIV, 1660a 7-8).

En efecto: lo que el poeta formula en su propio nombre –en una enunciación directa– equivale a un acto de habla real y no involucra, por tanto, un proceso de *mímesis*¹⁶.

3. Mímesis fónica

Aunque en la delimitación preliminar era excluida del ámbito propio de lo *poietiké*, la voz humana (*phoné*) se nos ha presentado como el elemento esencial de la *mímesis*, al menos allí donde ésta asume –como en el tercer capítulo de la *Poética*– su sentido “dramático”. En el plano de la concreción actoral, la función mimética de la voz no se agota, empero, en los fenómenos del desdoblamiento y la asimilación, deducidos del capítulo tercero de la *Poética*: la actividad fónica dramática parece poner en juego, además, una capacidad significativa propia de todo sonido provisto de cualidades rítmicas y tonales, y que remite a un nuevo estrato de la compleja semántica del término “*mímesis*”. El rápido examen que, apoyándonos en otros pasajes del *corpus*, haremos de este punto poseerá el carácter más o menos controvertible de todo intento de establecer, entre nociones elaboradas por Aristóteles de manera quizás independiente, relaciones sistemáticas que el filósofo mismo no trazó explícitamente.

Un pasaje –esencial para nuestra lectura– de la *Retórica* establece con claridad la naturaleza fónica de la ejecución actoral (*hypókrisis*)¹⁷. “[La acción actoral] reside en la voz (*phoné*)” (III, 1403b 27), cuyas cualidades son el volumen (*mégethos*), la tonalidad (*harmonía*) y los ritmos (*rhythmoi*). Posee la “técnica” actoral

quien conoce los valores de intensidad rítmicos y tonales “apropiados para cada una de las pasiones” (*pros hékaston páthos*). Esta última afirmación postula una relación de homología natural entre configuraciones fónicas y estados afectivos (*páthe*) que, como veremos, se reiterará a propósito de la música. Aristóteles añade que, por su estructura patético-expresiva, “la voz es el más mimético (*mimetikótaton*) de los medios de que disponemos” (1404a 18-19), y constituye el fundamento sobre el cual “se formaron las ‘técnicas’, tanto rapsódica como la actoral (*hypokritiké*)” (a 22). En este sentido –“patético”– de la *mímesis* al que la *Poética* no alude de manera explícita, pero que sin duda sobreentiende, el actor – o el recitador –, a la vez que efectúa la figuración dramática de una acción externa, “expresa” por medio de la “voz” la interioridad de un afecto. Volviendo a nuestra hipótesis acerca de la delimitación inicial –y en su apoyo– es posible precisar que la *phoné* a la cual recurre la *mímesis* actoral es la sonoridad del vehículo oral del discurso (*logos*): centrada en el plano material del significante, la *mímesis* se vale del discurso no en tanto lingüísticamente articulado sino en tanto soporte de cualidades continuas –rítmicas y prosódicas– que traducen analógicamente estados afectivos. Ahora bien: un pasaje de la *Política*¹⁸ permite comprobar la relación existente entre la *mímesis* actoral y la *mímesis* musical.

Por medio de la tonalidad y el ritmo la música produce “símbolos” (*homoiómata*)¹⁹ de los fenómenos de la vida afectiva (*pathé*), “símbolos” que están “muy próximos a los estados naturales” (1340a 19-20), reales. La relación entre el símil sonoro y el estado interno al cual se asimila parece ser idéntica a la que existe entre *phoné* y *phátos* en la acción actoral tal como es descripta en la *Retórica*. Pero es diversa de la relación entre el producto de la *mímesis* y su referente según la *Poética*: no es posible, en el caso de la música, hablar propiamente de una relación referencial con un “objeto”, sino de una verdadera inherencia del afecto en el sonido o, más exactamente, de una presencia, en la estructura melódica, de una configuración *análoga* a ciertas configuraciones afectivas. Sin instituir una verdadera significación, la “similitud” afectivo-musical se traduce en una eficacia agógica: antes que “expresar” el *páthos* al cual se asimila, la música lo comunica suscitándolo en el oyente de manera inmediata. Aristóteles consigna como un

hecho establecido el que todos nos sentimos participar inmediatamente del afecto al cual se “asimila” la melodía que escuchamos (*pántes ... sympatheis*, 1340a 13-14). La música actúa, pues, en nosotros obrando simpatéticamente una modificación de nuestro estado interno (*metabállomem ten psykén*, 1340a 23). Al ser –al menos en este contexto– las alteraciones efectivas transitorias, solidarias de las disposiciones permanentes (*ethe*), los “símiles” musicales resultan serlo de los propios “caracteres” (*homoiómata tois éthesin*, 1340a 29). Su relación con ellos es más íntima que la de la plástica, que sólo ofrece “señales” (*semeía*) de los contenidos éticos. Es posible entonces clasificar los ritmos y las melodías de acuerdo con su influencia en el *ethos* del oyente (1340a 40b 5), lo cual nos remite a la clasificación por el “objeto” expuesta en el capítulo III (especialmente 1448a 9-10) de la *Poética*²⁰.

La entrada más apta para estudiar la formación del sentido constructivo, poético, de la *mímesis* es el momento en que Aristóteles “descubre” la dimensión fundamental de la tragedia (y del poema épico): la trama (*mythos*)²¹. El examen la *mímesis* constructiva debe comenzar, pues, por el estudio de la trama en el seno de las “partes” de la tragedia.

4. Las partes de la tragedia

La tragedia posee seis “partes” (*mere*): la trama (*mythos*), los “caracteres” (*ethe*), el “pensamiento” (*diánoia*), la *léxis*²², la “música” (*melos*, *melopoía*), y el “espectáculo” (*opsis*). Esta enumeración sigue el orden jerárquico descendente: la “parte” más importante es la trama, “que es ... el principio y como el alma de la tragedia” (vi 1450a 38). Aristóteles las clasifica, además, según se relacionen con los “objetos” (trama, caracteres, pensamiento), con los “medios” (*lexis* y música) o con el “modo” (espectáculo). Antes de examinar cuál es el sentido preciso de estas “partes”, veamos rápidamente qué entiende Aristóteles por cada una de ellas.

La trama “es *mímesis* de la acción” (*tés práxeós*, vi 1450a 4); consiste en la composición (*syntesis*, *systasis*) de los actos obrados (a 5, 15). La *mímesis* es pues *mímesis* del obrar humano (*praxis*), de la existencia humana (*bíos*), porque los

estados de dicha y de desdicha (*eudaimonía* y *hakodaimonia*) están en el obrar²³. El “carácter” es la cualidad (*poiotes*, a 19) que atribuimos al sujeto de estos actos; pero lo primario es el obrar: las cualidades dependen de él, como presupuesto²⁴.

La *phoné* en función mimética se manifiesta, pues, en la operación fónica del actor que se desdobra en personaje e imprime a su enunciación valores afectivos análogos a los que pone en juego la música y que, como los de ésta, son captados “simpatéticamente”. El sentido dramático de la *mímesis* concretado en esa operación fónica constituye, en nuestra lectura, el estrato primario de la semántica de esa categoría tal como es elaborada en la *Poética*. En él se sustenta en buena medida la definición del campo de lo poético y la red sistemática en la que ese campo se articula. Pero a partir de ese estrato, la reflexión aristotélica se desplaza hacia un nuevo sentido, “constructivo”, y ya no dramático, de la *mímesis* y que responde con más rigurosidad al contenido primario de los términos *poiein*, *poietés*. Desde el punto de vista topológico, y para una lectura lineal, es posible decir que el sentido “dramático” de la *mímesis* ocupa el primer plano en los primeros cinco capítulos y que el nuevo sentido se desarrolla a partir del VI. Pero ello sólo aparentemente: ambos sentidos se encuentran, en rigor, diseminados a lo largo de todo el texto, y es esta coexistencia uno de los factores que movilizan la reflexión aristotélica e imprimen cierto grado de tensión a su discurso. Desde el punto de vista de los fundamentos de la significación estética implícitos en la noción general de la *mímesis*, este desplazamiento puede interpretarse como el abandono de los modelos análogos –fónicos– en beneficio de las modalidades fundadas en la articulación: serán, en efecto, los principios de segmentación de unidades y de ordenamiento sintáctico –trasladados desde el plano del *logos* a cuya órbita ha quedado referida la *poietiké* desde el deslindamiento inicial– los que regularán la “construcción” en la cual consiste ahora la *mímesis*.

Examinaremos ahora ese tránsito, que impide reducir la categoría de *mímesis* a una formulación conceptual unitaria: el desequilibrio que el texto establece entre la actividad poética como *mimeisthai* y la actividad poética como *poiein* no parece hallar una resolución filosófica sistemática.

También el pensamiento está vinculado con el obrar (como una de sus causas, VI 1450a 3), y además con el decir: se manifiesta en la actividad retórica de los personajes –demostrar, conmover, refutar (1456a 36 ss)–; por eso el lugar sistemático de la teoría correspondiente no es la poética, sino la retórica (XIX 1456a 34 ss). En rigor, tanto el carácter como el pensamiento están (o deben estar) implicados en la acción, y sus manifestaciones al margen de ésta, en expresiones lingüísticas, constituye un factor enteramente complementario. Así, las tres partes relacionadas con el “objeto” de la *mímesis* trágica se ven en definitiva reducidas a una sola: la acción o, más bien, la trama como tejido de acciones.

El aspecto propiamente lingüístico de la *mímesis* es la *lexis*, es decir, la puesta en palabras, la discursivización de la trama. En su sentido amplio –que engloba tanto a las composiciones en prosa como a las composiciones en verso– la *lexis* es “la traducción por medio del nombre” (*he día tés onomasías hermeneía*, VI 1450b 14); en la *mímesis* trágica (o en la épica) en especial, es “la composición misma de los versos” (1449b 34-35). Aristóteles dedica a la *lexis* un estudio especial (XX, XXI, XXII) que examinaremos en otro trabajo. Señalemos por ahora que corresponde a una teoría general del lenguaje y que por ello se sitúa en la intersección de la *Poética* y de la *Retórica*.

El “espectáculo” comprende al conjunto de los recursos materiales involucrados en la puesta en escena (1449a 32; 1450a 7ss) y, como veremos, a él se vincula la actuación actoral. La “música”, calificada como “el más importante de los medios deleitables” (VI 1450b 16), apenas si entra en consideración.

¿Cuál es la relación existente entre estas seis partes de la tragedia, y cuál es el sentido de la jerarquía que constituyen? Entendemos que es posible concebirlas como *conjunto* o como *proceso*. Por un lado, Aristóteles es bastante explícito en cuanto a que las partes han de constituir una totalidad armónica, coherente, ordenada. Debe existir congruencia entre las acciones que forman la trama, coherencia entre las acciones y los caracteres (XV, especialmente 1454a 16-36), entre el pensamiento formulado, el carácter y la acción que se lleva a cabo (*Ibid.*).

La *lexis* debe armonizar con la especie poética; el espectáculo es asimismo un ordenamiento (*ho tès ópseos kósmos*, VI 1449b 33). Por otra parte, al lado de este movimiento que reúne a las partes para integrarlas en un conjunto orgánico, existe un movimiento lineal, procesual, que nos lleva a describir la relación entre las partes sobre el modelo de las “partes” tradicionales de la retórica²⁵: como relación entre las sucesivas *fases* de un proceso constructivo. Este decurso operatorio de construcción de la tragedia es, precisamente, la *mímesis* “poética”, la *mímesis* como *poiein*. Hay que destacar que, al igual que el proceso retórico, las fases constructivas de la tragedia están orientadas hacia la exteriorización. En efecto: el itinerario operatorio parte de la interioridad (y de la inmanencia) del *obrar* (la trama, que absorbe a los caracteres y al pensamiento), alcanza un primer grado de exteriorización en el plano lingüístico del *decir* (*lexis*), y un segundo grado de exteriorización en el plano público de la *representación* teatral (el espectáculo, que involucra a la *hypókrisis*, la actuación actoral).

La *mímesis* es, pues, ahora, este proceso poético, constructivo. Pero sobre la dinámica de las “partes” Aristóteles proyectará una restricción por la que la *mímesis* como *poiein* quedará limitada a una sola de las fases, la fase privilegiada de la construcción de la trama, en tanto que la *mímesis* dramática quedará referida a la fase de exteriorización material en un escenario. El poeta deberá ser ante todo artesano de tramas (IX, 1451b 27-28). Veremos que el deslindamiento último de la esfera de lo poético, de la *tékhne poietiké*, se orienta decididamente en esa dirección. Pasemos a examinar ahora la “parte” o fase, esencial de la *mímesis* como construcción: la trama.

5. La trama

La teoría aristotélica de la trama abarca dos aspectos fundamentales: el ordenamiento de la trama unitaria y las “partes” de la trama trágica. La cualidad fundamental de la trama es para Aristóteles la organicidad. En la medida en que es orgánica –“como un ser vivo” (*hósper zôon*, XXIII 1459a 20)–, la trama es inteligible, verosímil, unitaria y, por tanto, bella²⁶. Todas estas cualidades dependen

en última instancia de la ley narrativa fundamental de la interdependencia de las unidades²⁷; cada *pragma* que se incluya en la trama debe abrir una correlación que otro *pragma* cierre a través de una mediación. Así, pues, construir la trama consiste en establecer correlaciones entre unidades previstas de valencias narrativas: “principio” es lo que supone un consecuente pero no un antecedente; “medio”, lo que supone un antecedente y un consecuente; “fin”, lo que supone un antecedente y no un consecuente (VII 1450b 27-35). De ese modo Aristóteles esboza las modalidades elementales de una lógica específica: la que rige el ordenamiento, la *taxis* de las acciones. Es esta lógica la que regula la consecución de las unidades en una secuencia dramática unitaria en la probabilidad. Como legalidad de una consecución unitaria, la inteligibilidad narrativa y dramática se abre paso entre la rigurosa necesidad del decurso de la demostración científica y la completa contingencia acogida por el discurso histórico, por la crónica de lo real. En efecto: la unidad depende de la obediencia a una regla intradiscursiva que determina la saturación de todas las valencias narrativas y la supresión de las unidades dramáticamente disfuncionales. No depende de criterios externos de unidad, como pueden serlo la identidad del sujeto de las acciones (VIII 1451a 16 ss) o la unidad meramente cronológica de un mismo período de tiempo (XXIII 1450a 21 ss.). La unidad es la unidad inmanente de las acciones mismas, y las relaciones narrativas solamente simulan una temporalidad. Tras la aparente sucesión de las acciones se articula una consecución lógico causal en la que no hay “antes” y “después”, sino “porque” y “para que”. Los hechos no acontecen simplemente uno tras otro (*meta tade*) sino el uso a causa del otro (*día tade*) (X 1052a 20-21). El trabajo constructivo de la *mímesis* sustituye, pues, el tiempo de los acontecimientos particulares (*tó kath'hékaston*) por correlaciones en las que se combinan una causalidad eficiente y una causalidad teleológica: cada hecho ha de desprenderse claramente de lo ya transcurrido y ha de ser a la vez mediación hacia otro hecho que sea su *telos*. La estructuración de la trama unitaria y autosuficiente es entonces la institución de un *sentido* gracias al cual el obrar humano aparece liberado de la contingencia. En efecto: el discurso (*legein*) poético es discurso de lo posible (*hoía án génoito*, IX 1451a 36), no discurso de lo ocurrido (*tá genómena*), como el histórico, que presenta los actos

humanos particulares de un individuo particular, actos oscurecidos por el azar, la contingencia, la multiplicidad, la mera yuxtaposición (IX 1451a 36 - b 10).

Pero el ordenamiento de la trama es trágico si además articula el obrar humano de acuerdo con una lógica de los contrarios, esto es, si exhibe la necesidad del tránsito de un obrar y un estado dichosos a un obrar y un estado de desdicha, en correlación con el paso de un estado de ignorancia a un estado de conocimiento. La eficacia catártica de la trama depende, pues, de sus partes: la peripecia (paso de la *eudaimonía* a la *kakodaimonía*) y el reconocimiento (paso *ex agnoías eis gnōsin*), dos mutaciones ineludibles –impuestas por la legalidad inmanente del obrar– hacia lo contrario (son *metabolaí eis tó enantíon*, XI 1452a 22-29). La acción trágica es el decurso de acciones abierto por un error gnoseológico (*díhamartían tina*, XIII 1453a 10)²⁸ y clausurado por la paradoja de la culpa, de un acto de conocimiento que funda la desdicha. La *mímesis* en sentido constructivo se centra, pues, en la estructuración de un entramado de acciones regulado por esta doble lógica específica.

6. Técnico / extratécnico

La *mímesis* en su nuevo sentido puede leerse y describirse como *poíesis*, como proceso productivo en sentido estricto²⁹. En efecto: en principio, el privilegio de la trama se asienta en la aptitud catártica, esto es, en la adecuación de la forma unitaria y la *finalidad* terapéutica. La *tekhné*, el saber en el que el *poietés* funda su actividad metódica de construcción, es el saber de la legalidad interna de las acciones correlativas de su obra propia, del *ergon* trágico. El sujeto de la *mímesis* es así el poeta como *agente*, y la importancia de la trama halla su fundamento en la importancia de la causa formal, del *eídos*, en todo acto productivo.

Pero en la medida en que el producto poético responde al modelo *hylermófilo* y la actividad constructiva del poeta al modelo de la *poíesis* en general³⁰, la *tékhnē* debe contener también un saber acerca de la materia. En realidad, este saber no es distinto del saber acerca de la causa formal y de

la finalidad; es ese mismo saber, pero en función “inventiva”, de selección y descubrimiento de la *hyle* apropiada para soportar la configuración formal y para operar el fin. A esta fase selectiva de la construcción trágica –que, como hemos visto, no está presente en la enumeración de las “partes”– deben referirse los pasajes de la *Poética* en los que se discute cuáles son las historias aptas para producir el efecto trágico, en especial el estudio sistemático de las situaciones humanas que suscitan terror y conmiseración (cf. XIV 1453b 16-21; 1453a 9 ss, 17 ss). Este momento selectivo confirma por lo demás el paralelismo general de las dos disciplinas vinculadas con el lenguaje: la retórica y la poética. En efecto, esta fase es el equivalente poético de la invención (*heurexis* = *inventio*) retórica, esto es, el saber operatorio referente a los *argumentos* apropiados al fin.

Por otra parte, Aristóteles escinde la progresión metódica de esas dos disciplinas según una distinción sistemática que separa una especificidad –lo que propiamente pertenece a la “técnica” y depende del trabajo específico del orador o del poeta– de un área ajena a la técnica, ligada a la exteriorización, a la puesta en escena del discurso o del poema trágico. Esta área corresponde, en ambos casos, a la “técnica actuarial” (*hypokritiké tékhne*), que es técnica ligada al movimiento y a la voz, y a la que, en el terreno de la poética se une la “técnica escenográfica” (*skeuopoioú tékhne*) como “técnica” del espectáculo, requerida por el “modo” dramático. Este gesto restrictivo culmina, pues, en la total exclusión de la *mímesis* dramática de la esfera propia de la *tékhne poietiké*, “técnica” que se despliega en el plano inmanente de la trama.

La técnica retórica coincide con la poética en cuanto consiste en la selección, la estructuración y la discursivización de *complejos semánticos* (“invención”, composición y *lexis*). A estas operaciones propiamente “técnicas” cabe oponer los recursos “extratécticos”, extradiscursivos, materiales y actoriales no producidos por el orador como tal, y que pueden sustituir a lo “técnico” en el cumplimiento del fin específico: es posible, por ejemplo, persuadir mediante pruebas materiales³¹. Así como hay *objetos* capaces de convencer, del mismo modo los recursos sensibles de la escenografía teatral, pueden, en el terreno de la poética, suscitar efectos emotivos y reemplazar así al poeta en su función específica:

“El espectáculo (*opsis*), si bien es apto para producir efectos (*psykhagogikón*), es más extratécnico y menos propio de la [técnica] poética” (VI 1450b 17-19).

Lo “técnico”, lo poéticamente válido, es procurar el fin propio, el *ergon* trágico, mediante la operación específicamente poética de estructuración de la trama. El recurso a la maquinaria teatral es una alternativa “extratécnica”:

“Lo temible y lo digno de conmiseración pueden proceder del espectáculo y también de la estructuración misma de las acciones, lo cual es preferible y propio de un mejor poeta (...). Producir esos efectos mediante el espectáculo es lo menos técnico (*atekhnóteron*) y depende sólo de la escenificación” (XIV 1453b 1 ss)³².

Aun lo estrictamente dramático, actoral, que proveyó a la *mímesis* uno de sus sentidos básicos, se ve involucrado en la exterioridad de la puesta en escena y concluye por revestir el mismo carácter de momento extratécnico de la tragedia. En el área de la retórica, lo actoral, en la medida en que, como hemos visto, “reside en la voz” y no en la demostración, en la estructuración de los argumentos, cae fuera de la técnica (*tekhnóteron*, *Ret* III 1404a 15), y no debe sustituir a ésta en su fin. Ni la técnica de la “voz”, ni la “elocuencia del cuerpo” (Cicerón) son para Aristóteles verdaderamente retóricas, sino recurso ilegítimo –al menos desde el punto de vista de las jurisdicciones “técnicas”– para influir en el público. En el mismo pasaje se destaca que la misma anómala situación se verifica en el campo de la poética. En efecto: en los certámenes “prevalecen ahora los actores (*hypokritaí*) sobre los poetas” (*Ret* III 1403b 33-34), por una indebida concesión al público, más sensible a lo que depende de meras dotes naturales que a lo que depende de la “técnica”.

La discusión del capítulo final de la *Poética* (XXVI) se orienta en el mismo sentido que esas observaciones de la *Retórica*. Allí las objeciones dirigidas a la tragedia (en apoyo de la superioridad de la épica) son desviadas hacia la *mímesis* en sentido actoral: los actores suelen hacer demasiado movimiento (*kínesis*), una *mímesis* de todas las cosas (*he hápanta mimouméne*, 1461b 29), como si la

estructuración de la trama –la *mímesis constructiva*– no bastara para proveer de sentido trágico y requiriese además mucha figuración. “Pero esa acusación no concierne a la [técnica] poética sino a la [técnica] actoral (*hypohritiké*)” (1462a 2-5).

La contraposición entre lo poético “técnico” y lo actoral y escenográfico “extratécnico” es también la contraposición entre dos temporalidades en el seno de las actividades poéticas. La trama es una articulación intemporal a la que corresponde una extensión (*mégethos*) inmanente, inconmensurable con el tiempo cronológico, con la duración a la que se atiene el historiador y en la que se despliega la acción actoral. La trama es consecución lógico causal, como hemos visto, y no *kínesis*. Sus límites no son los límites externos fijados para un concurso trágico o determinados por la capacidad receptiva de un público:

“El límite que se fija teniendo en cuenta los concursos y la [capacidad de] percepción [de los espectadores] no pertenece a la técnica [poética]” (VII 1451a 6 ss).

Antes bien, la contingencia de una modalidad histórica de ejecución dramática, el concurso, y las cualidades accidentales de un público, constituyen condicionamientos externos que obran contra la inmanencia y la autosuficiencia del sentido trágico, constituido desde la interioridad de las acciones mismas. En efecto: la disgregación del sentido en una trama “episódica” se produce,

“por considerar a los actores; pues [los poetas, aun cuando son buenos] producen piezas de concurso, y al extender la trama más allá de la capacidad de ésta, se ven forzados a menudo a romper la consecución [de las acciones]” (IX 1451b 36-39).

7. La literatura

Así, pues, el tránsito del sentido dramático al sentido constructivo de la *mímesis* es paralelo al reconocimiento de la *poíesis* como especificidad técnica.

Correlativamente, el producto, el *mímema*, no es ya un acto (una ejecución actoral), sino una estructura (el entramado de las acciones). Estos planos se contraponen, en definitiva, como lo extrínseco a lo intrínseco, como la interioridad del sentido a la exterioridad corporal y fónica, teatral. Puede leerse en este tránsito una fase de la constitución de la literatura. En efecto: el paso de la *mímesis* dramática a la *mímesis* poética es el paso de lo oral a lo escrito; en tanto que la *mímesis* es, en una de sus definiciones básicas, *mímesis fónica*, lo que, para Aristóteles, concluye por afirmarse como marco privilegiado para la valoración de la obra *trágica*, es la *lectura*³³. Este giro presupone un desdoblamiento y una especialización artística a partir de una modalidad poética en la que *poieîn* y *hypokrineîn* se identificaban; y efectivamente, “primero eran los propios poetas quienes ejecutaban (*hypekrínonto*) las tragedias” (*Ret* III 1403b 23-24); pero en las formas poéticas –todas ellas conllevaban un componente de dramatización– se introduce una ambigüedad que tensiona a la comprensión del arte como *mímesis*: pasa a haber actores y poetas, registros dramáticos (concursos y representaciones ante un público) y registros escritos (el producto discursivizado de la estructuración poética). La reflexión aristotélica reconoce a estos últimos como realidad específica en su legibilidad, previa y autónoma; realidad que se impone en favor de la *literatura* afirmada en el silencio no dialógico de lo escrito y en detrimento de la oralidad y la visibilidad de la celebración trágica.

Notas

¹ Los valores de la *mímesis* —estético, mitológico, semiótico— parecen converger en una misma dimensión del hombre, aludida, por ejemplo, en *Poét.* IV 1448b 4 y sigs. En nuestra hipótesis general, una investigación detallada —de la que este trabajo sólo puede ser una fase preliminar—, que se proyecta sobre todo el corpus a partir de la teoría aristotélica del lenguaje y de las disciplinas relacionadas con él, puede mostrar la conexión de la *mímesis* con el estrato antropológico en el que se asienta la posibilidad humana de conocer y de significar.

² Aristóteles llega explícitamente a este nivel sólo a propósito de la tragedia (*Poét.* VI); y puede decirse que también a propósito de la épica, en la medida en que las “partes de ésta” lo son también de la tragedia (V 1449b 16-20). En el apartado 4 nos ocuparemos de la naturaleza y el sentido de las “partes”.

³ No incluye esta enumeración la danza, los mimos, los nomos (aunque estos últimos pueden considerarse comprendidos en los ditirambos y en los diálogos socráticos), especies mencionadas por Aristóteles en otros lugares del mismo capítulo.

⁴ En la medida en que asume carácter deductivo y, por tanto, no se restringe a las modalidades poéticas existentes, empíricamente dadas, una clasificación como la aristotélica —a diferencia de otras teorías de los “géneros”— admite formas *posibles*, que puedan definirse por la combinación de los rasgos elegidos y aun cuando no les corresponda una ilustración histórica.

⁵ Cf. la tipología de los discursos presentada en la *Retórica* (I 1358a 35 y sigs.), basada en criterios immanentes.

⁶ El sistema de las formas poéticas esbozado en este pasaje prolonga una clasificatoria más vasta, que el texto sobreentiende. La *mímesis* es una de las modalidades de la *poíesis* en sentido lato, la cual se inscribe a su vez en la serie de las actividades humanas (conocimiento - acción - producción) y en la serie de los procesos de ontogénesis (naturales - “técnicos” - casuales y “automáticos”). Cf. especialmente *Met* VII vii 1032a 12 y sigs. La *poíesis* se funda en un saber operatorio específico, la *téchne*. Por otra parte, en *Met* I i (930a y sigs.) el campo “técnico” es dividido en *tékhnai* dirigidas a la satisfacción de las necesidades materiales (prós *angkaíā*) y *tékhnai* dirigidas al placer y a la distracción (prós *hedonén*, *pros diagogén*). La “técnica” poética pertenece a estas últimas.

⁷ Cf., por ejemplo, iv 1448b 9 y sigs, 15 y sigs; vi 1450 a 25 y sigs. b 1 y sigs; XV1454b 9-10.

⁸ Rostagni (Aristotele, *Poetica*, Torino, 1945) entiende que se trata de la imitación de “personas, animales, etc.” (pág. 5). Para Lucas (Aristotle, *Poetics*, Oxford, 1968, pág. 57) una interpretación en este sentido es la más probable. Es difícil admitir que Aristóteles haya

tenido en cuenta una actividad semejante para definir todo un sector de la mímesis en el mismo nivel que la plástica y la poética.

⁹ Los pasajes están separados por una disgresión de las diferencias de la terminología existente para la designación de las especies poéticas. En ella rechaza Aristóteles la sola consideración del empleo del metro como criterio de poeticidad.

¹⁰ Tanto el metro (*metrom*) como el canto (*melos*) implican el discurso (*logos*), que no es explícitamente mencionado en esta nueva enumeración de los “medios”. El canto supone asimismo el empleo de una tonalidad musical.

¹¹ La tonalidad es un rasgo condicionado: sólo puede emplearse junto con el ritmo. Cf. los gráficos de la clasificación aristotélica elaborados por Somville, *Essai sur la Poétique d'Aristote*, París, Vrin, 1975, págs. 13 y 15.

¹² El texto de la *Poética* que nos ha llegado corresponde a la primera parte del tratado, y se refiere a las especies poéticas de “objeto” elevado. La segunda parte –perdida– trataba fundamentalmente acerca de la comedia.

¹³ Las disposiciones estables a actuar de determinada manera (*héxeis*, “hábitos”) constituyen el “carácter” (*ethos*) de la persona. Ver nota 24.

¹⁴ Platón distingue entre la narración “simple” (*haplé diégesis*) –que, en la clasificación aristotélica, corresponde a la narración efectuada en nombre propio y manteniendo el papel de narrador– y la forma enteramente dramática. Reconoce además una forma “mixta” (*kekraménos typos*) en la cual se combinan las dos anteriores, y que no corresponde a la narración en la cual, según Aristóteles, el narrador por momentos “se convierte en otro”.

¹⁵ Esto último puede depender de la función que se le asigna a pántas en la línea 23.

¹⁶ Gran parte de lo que hoy consideramos “literatura”, e incluso lo que suele considerarse lo poético por excelencia, como la lírica, cae fuera de la categoría de *mímesis* y por tanto no participa de la naturaleza de lo poético. La omisión –o la exclusión– aristotélica de la lírica no es accidental ni arbitraria; constituye, por el contrario, un signo de consecuencia con el sentido dramático de la *mímesis*, el cual supone un desdoblamiento que la lírica no se produce: el enunciado lírico es personal, real, originario, y desde este punto de vista es indiscernible de cualquier enunciado práctico. Sabemos, por el capítulo I de la *Poética* que, a diferencia de la mayoría de los teóricos actuales de la poesía, para Aristóteles, el solo empleo de la métrica no es índice de poeticidad. Tampoco podría atribuirse carácter poético a la lírica desde la perspectiva de la *mímesis* “constructiva”, que examinaremos más adelante.

¹⁷ La *Poética* y la *Retórica* son dos tratados estrechamente ligados entre sí. La “acción actoral”, en particular, es una operación que –lo mismo que la *lexis*– concierne a ambas

disciplinas. En la sistematización tradicional de la retórica la “acción actoral” comprende tanto la acción propiamente dicha como el manejo de la voz: es *agere* y *pronuntiare*. Para Aristóteles es básicamente una técnica del *pronuntiare*. Aquella sistematización reconoce, además de la acción actoral, otras cuatro “partes” u operaciones retóricas: “invención” (*heuresis*), memorización (*mineme*), ordenamiento (*taxis*) y discursivización (*lexis*).

¹⁸ Este pasaje de la *Política*, en el que las artes se consideran desde el punto de vista pedagógico, destaca dos aspectos de la música: el ético y el hedónico. Ambos están más o menos presentes en la *Poética*: el primero, como hemos visto, en la clasificación de las especies poéticas por el “objeto” (capítulo iii) el hedónico, en algunas observaciones acerca de la música como componente de la tragedia (cf. 1450a 15-17); 1462a 16-17). El acercamiento de ambos tratados es pertinente también en lo que se refiere a la *kátharsis*.

¹⁹ Aristóteles parece preferir el término *mírnema* para designar el resultado de la actividad de *mímesis* en el campo de la poética y en el de la plástica, y reservar *homoioma para* el campo de la música. Pero ambos se relacionan con la actividad designada básicamente por el verbo *mímeisthai*.

²⁰ Las observaciones acerca de la música expuestas en este pasaje de la *política* revelan además que la delimitación preliminar esbozada en la *Poética* no toma en cuenta la estructura de la *mímesis* musical sino tan sólo su empleo como *acompañamiento* en la ejecución de algunas especies poéticas. *Por su naturaleza* la música debiera situarse en el mismo sector que la *mímesis* “por medio de la voz” (cf. cuadro de la pág. 5). La *mímesis* poética combina –yuxtapone– “medios” que, desde el punto de vista de su estructura y del tipo de comunicación que instituyen, son heterogéneos: la música –y el empleo actoral de la voz– se fundan en la analogía, ponen en juego cualidades continuas y, como acabamos de ver, comunican simpatéticamente contenidos emotivos; el discurso (*logos*) se funda en la articulación de las unidades fónicas mínimas (*stoikeheia*) (c. *Poét.* xx), y actúa como mediador de un significado.

²¹ El significado básico del término *mythos* en la *Poética* es el de “historia tradicional”. En su empleo como término técnico –para cuya traducción creemos que la palabra “trama” es mucho más adecuada que la usual “fábula”– su sentido originario pasa a segundo plano o está totalmente ausente. Puede hablarse incluso del *mythos* de una comedia (1450b 13). Por otra parte, la importancia de esta “parte” de la obra poética estaba ya anticipada en las líneas iniciales del texto (1447a 9-10).

²² No hay en español un equivalente preciso del término “léxis”. En algunas versiones de la *Poética* se lo traduce por “lenguaje”, como se hace en ciertos casos con *logos*, con lo cual la diferencia entre ambas nociones queda totalmente borrada. “Estilo” se aproxima sólo a uno de sus sentidos. Consideramos que, como en el caso de “*mímesis*”, conviene mantener el término griego, si bien algunos contextos hemos optado por “discursivización”.

²³ Los estados de dicha y de desdicha –las dos fases de la trama trágica– “están en la acción” en la medida en que “actuar bien” (*eu práttein*), “vivir bien” (*eu zoen*) y “ser dichoso” (*eudaimonein*) son expresiones equivalentes. Cf., por ejemplo, *Ét Nic* 1095a 20 y sigs. La *eudaimonía* es una *eupraxía* (*Fís* 197b 4).

²⁴ La tesis aristotélica del primado de la trama sobre el carácter halla, su sustento último en la ontología y en la ética. El *ethos*, la cualidad moral, depende de las disposiciones adquiridas y permanentes (*héxeis*, “hábitos”) para elegir un modo de obrar. Cf. especialmente *Ét Nic II* v. No hay acción que no presuponga una elección, y por tanto, una *héxis proairetiké*. Pero ésta, al margen de la acción es pasividad (potencia), en tanto que el *ergon* humano es la *prāxis*. La trama, conjunto de acciones, es más importante que el carácter porque el ser es superior a la cualidad, el acto a la potencia.

²⁵ Cf. nota 17.

²⁶ Belleza que no es específicamente artística. Cf. *Poét* vii y *Met* 1078a 31 y sigs.

²⁷ Cf. Platón, *Fedro*, 268d.

²⁸ Respecto del sentido de *hamartia*, *hamártema*, cf. *Ét Nic* 1132a 6 y sigs. Cabe destacar el carácter nítidamente “trágico” del ejemplo que allí se da de un acto que produce un daño por conocimiento incompleto de las circunstancias en las que se obra: “Puede suceder también que alguien hiera a su padre creyendo que se trata solamente de un hombre cualquiera, pero ignorando que es su padre” (1134a 25 y sigs.).

²⁹ Como es estudiado en *Met* VII vii-ix y *Fís* II.

³⁰ En este caso, “*poíesis*” en sentido lato. El término designa tanto a la producción en general como a una de sus especies, la producción “literaria”.

³¹ “Llamo [pruebas] ‘extratécnicas’ a las que no obtenemos por nosotros mismos sino que existen de antemano; por ejemplo, los castigos, las confesiones obtenidas por medio de torturas, y otras semejantes” (*Ret* I 1355b 36 y sigs.).

³² Del mismo modo, frente al reconocimiento “técnico”, que “se deriva de las acciones mismas” (xiv 1455a 18 y sigs.), existe la forma menos técnica (*atekhnotáte*, b 19), que consiste en apelar a un recurso material, como una señal física.

³³ “... la potencia de la tragedia se da aun sin concursos ni actores” (vi 1450b 19-20). “... también la tragedia produce su (obra propia) sin gesticulación (*kínesis*) (...) pues por medio de la lectura puede comprobarse su calidad” (xxvi 1462a 11-12). Cf. xiv 1453b 3-5.