

Nombre y Apellido: Hernán Borisonik

Afiliación institucional: Lic. en Ciencia Política (UBA), realizando el Doctorado en Ciencias Sociales (UBA).

Correo electrónico: [hbori2@yahoo.com](mailto:hbori2@yahoo.com)

Propuesta temática: Objetos culturales, arte y estética.

Título de la ponencia: Teorías poéticas y políticas en Aristóteles y Hegel.

En el presente trabajo se intentará arribar a una comparación entre las teorías políticas hegeliana y aristotélica, a través de un análisis de sus escritos sobre la poética.

El fin de dicho enfoque radica, en primer lugar en poder relacionar la expresión artística con la sociedad en la que se manifiesta, tratando exponer ese inaferrable sitio de encuentro entre universal y particular. Por otro lado, se podrá resaltar la coherencia interna de semejantes pensadores y el lugar asignado por cada uno de ellos al arte y la estética, buscando el sentido de sus sistemas de pensamiento.

El recorrido de este estudio comenzará con una breve introducción que se propondrá ubicar a ambos pensadores dentro de una misma tradición de pensamiento. A continuación se realizará una investigación de las obras mencionadas, para luego dar lugar a una comparación algo más profunda entre las teorías políticas aristotélica y hegeliana. Finalmente se presentarán algunas ideas a modo de conclusión.

En la historia de la filosofía política se manifiestan dos grandes tendencias de pensamiento. Una tiene que ver con el orden y la otra con el movimiento. La primera se relaciona con la intención de buscar un final para la marcha de la historia; un ordenamiento social que permita la abolición del paso del tiempo, encontrando un modelo estático al cual aferrarse para impedir el cambio y el conflicto. Al plantear este tipo de patrones, los autores construyen paralelamente un pensamiento moral, que refleja a lo que no permanece igual como malo. Se podrían ubicar dentro de esta primera tendencia de pensamiento a pensadores como Parménides, Platón, Lutero y Hobbes, entre otros.

En la segunda de las tendencias mencionadas aparecen el movimiento, el tiempo, la historia, como fuertes componentes de los sistemas de pensamiento. Lo político se relaciona, entonces, con un dinámico equilibrio entre fuerzas y ya no con la quietud. El eterno danzar de la historia se plantea teóricamente, lo cual conlleva algunos problemas, pues se requiere una gran lucidez para expresar al cambio desde un lugar nada dinámico, como lo son los escritos, dicho esto tanto en un sentido físico (las palabras, los libros, son entidades “terminadas” en un punto), como en uno intelectual (¿cómo pretender dar una explicación completa de lo que no se completa nunca?).

Tanto Aristóteles como Hegel pertenecen a este segundo conjunto de pensadores. En ambos encontramos, si bien con diferencias, planteos que siempre dejan lugar al movimiento y contemplan el cambio como base de la vida humana. Es por ello que en ambos se encuentran planteos que ponen a la moral en función a alguna otra categoría y no como principio al cual las sociedades deberían llegar. Y es, entre otras cosas, por la integración de lo mutable como constante en sus cuerpos teóricos que han trascendido a sus épocas. Nos encontramos frente a dos de los autores más importantes que ha tenido la historia, responsables, en mayor o menor medida, de las lecturas acerca de (y de las decisiones sobre) hechos que aún afectan profundamente la vida de todos.

Para comenzar con el análisis de la obra del Estagirita, es necesario prestar atención al nombre original en griego. El mismo, Περὶ ποιητικῆς (*perí poitikís*) podría ser traducido literalmente como “acerca de la poética”. El término *poitikís* procede de *poieo*, verbo que significa hacer, fabricar, construir pero también engendrar, dar a luz. La poiesis es, entonces, creación en el sentido práctico y también artístico. De todos modos, en su “*perí poietikís*”, Aristóteles hablará sobre la poiesis en tanto creación artística y específicamente sobre la poesía.

Hay en Aristóteles cinco modos de llegar a la verdad a través de la razón y tres actividades que articulan específicamente esas formas de conocer: la *theoría* como herramienta de la *episteme*, la *sophía* y el *nous*; la *praxis* de la *phrónesis*; y la *poiesis* de la *téchne*. Esto implica que la poiesis es vista como el ámbito de lo eficiente y como el tipo de acción fundamental sobre el que se monta el resto de las actividades. Ya que su fin es extrínseco, la poiesis sirve de base para las cosas que se buscan o se hacen por sí mismas (cuyos fines son intrínsecos). Y dado que la pregunta que se abre aquí es de carácter moral (¿qué tipo de conocimiento es mejor y por qué?), se observa que la respuesta dada por el Estagirita pertenece al plano de la ética e incluye como elemento clave la noción de *areté* (virtud o excelencia). Por su gran

importancia, el filósofo se dedica exhaustivamente a los dos tipos de virtud que considera: las *éticas* (morales) y las *dianoéticas* (intelectuales). La jerarquización de las acciones humanas propuesta por nuestro pensador supone que unas acciones son *parte* de otras y no debe ser considerada en referencia una relación medios-fines. Esto nos lleva a la idea de que existe un fin último, meta de todo accionar humano. Al respecto, la hipótesis de Gómez-Lobo es que ese fin no es uno diferente al resto de los fines de las acciones humanas, sino que es la sumatoria de todos ellos (Gómez-Lobo, 1997: 254-263). La felicidad que se encuentra en la vida contemplativa sería, entonces comprendida como un cuarto escalón, es decir como una instancia que, si bien es la única que emparenta a los hombres con los dioses, no puede realizarse sin que los apetitos, los sentimientos y la moralidad del hombre se encuentren satisfechos, cumplimentados. Esto es, se ve a la vida contemplativa como la coronación de un todo que sin ella quedaría inacabado, pero que necesita de las partes menos importantes para poder ser llevado adelante. La justificación de esta interpretación es contundente: “*no se puede defender que sea más feliz al que no tiene ni pizca de valor, de prudencia, de justicia, ni de inteligencia*” (Aristóteles, 1997: 1323<sup>a</sup>).

El origen de la poesía se encuentra, para Aristóteles, en la naturaleza humana “*la imitación es natural para el hombre desde la infancia [...] y aprende desde el comienzo por imitación*” (Aristóteles, 2003: 1448<sup>b</sup>) y en el placer que se deriva de realizar o ver este tipo de arte. Incluso las acciones más viles y rechazables de la realidad, causan placer cuando son presentadas artísticamente.

Pensando, al menos como una de sus formas de ser concebido, al arte como imitación (*mímesis*), se observa que la poesía emplea como medios para dicho fin el lenguaje y la armonía. Aristóteles propone la diferenciación de las distintas artes según los medios de imitación: existen artes que imitan la realidad por medio del color, otras utilizan el ritmo, el canto, el verso. Es necesario recordar que, durante la vida de Aristóteles, casi todo se escribía en verso, desde poemas literarios a tratados de biología. Los griegos aplicaban el término de poeta a todo aquel que utilizara la rima: “*Es verdad que la gente agrega la palabra poeta al nombre de un metro y habla de poetas elegíacos y poetas épicos, y piensa que se los llama poetas no en razón de la índole imitativa de su trabajo, sino de manera indiscriminada a causa del metro en que escriben. Aun si una teoría médica o de filosofía física se expresara en forma métrica, sería común designar al autor de este modo. Homero y Empédocles, sin embargo, no tienen entre sí ninguna afinidad, fuera del metro en que se expresan; de modo que si a uno se le llama poeta, al otro se le debería designar físico y no poeta*” (Aristóteles,

2003: 1447<sup>b</sup>). Agrega nuestro filósofo a lo anterior, que no alcanza con contar historias para ser artista: “*La distinción entre el historiador y el poeta no consiste en que uno escriba en prosa y el otro en verso; se podrá trasladar al verso la obra de Herodoto, y ella seguiría siendo una clase de historia. La diferencia reside en que uno relata lo que ha sucedido, y el otro lo que podría haber acontecido. De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia, puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son particulares*” (Aristóteles, 2003: 1451<sup>b</sup>). Y será justamente la fabulación lo que en última instancia caracterice al poeta, pues “*el poeta debe ser más el autor de sus fábulas o tramas que de sus versos, sobre todo porque él es un poeta en virtud del elemento imitativo de su trabajo, y son acciones las que imita*” (Aristóteles, 2003: 1451<sup>b</sup>).

Aristóteles basó su teoría sobre la tragedia griega a la que consideraba el género arquetípico por excelencia. Sin embargo, parece curioso el hecho de que casi no hiciera referencia a la comedia. Esta exclusión del género cómico del exhaustivo estudio que es la *Poética*, podría derivar de cierto prejuicio social contra la misma. Aristóteles no analizó exhaustivamente la comedia, apenas la mencionó, porque a su juicio, no sería literatura *digna*. A la vez, tragedia y comedia se diferencian según qué tipo de hombres imite. Cuando sean personajes nobles, se estará hablando de tragedia. Si por el contrario son *peores* que los reales, es decir, personajes vulgares, se hablará de comedia.

Por su parte, la explicación dada por Hegel a la comedia es histórica y no valorativa. Él observa una evolución dentro de la tragedia griega en la que Eurípides presenta al individuo con múltiples alternativas, pero ya no como *víctima* del universal desde su particularidad. En ese punto el ethos cae como fuerza y aparece el individuo en soledad frente a otras individualidades. Ese es, entonces el momento en el que irrumpe la comedia como manifestación de la autoconciencia individual. Y es coherente, entonces, con este desarrollo el desdén con el que Aristóteles reacciona: “*El coro también ha de ser considerado como uno de los actores; debe ser una parte integral del todo, y participar en la acción, lo que acontece más en Sófocles que en Eurípides. Con los poetas tardíos, en efecto, las canciones en sus dramas no tienen más relación con la fábula que cualquier otra tragedia. De aquí que tales canciones no sean más que interludios corales*” (Aristóteles, 2003: 1456<sup>a</sup>).

En Hegel, lo bello es la manifestación sensible de la Idea. El espíritu es mediado por la obra de arte y es esa mediación la que supera la belleza natural y eleva al producto del artista. Del mismo modo, al plasmar al espíritu, el arte comparte el más alto escalón valorativo, junto con

la filosofía y la religión. El arte espiritualiza lo sensible y sensibiliza lo espiritual, lo cual pone a Hegel lejos del descrédito platónico por el arte, que era visto como simple mimesis de la naturaleza. Aquí, al ser una manifestación de la Idea, es tan real como la Idea misma. De hecho, ve como superfluo y hasta ridículo el esfuerzo de algunos artistas por lograr la perfección imitativa de lo natural.

El arte es un momento de la idea que permite a los hombres tomar conciencia de sí mismos, reconociéndose como sujetos, como cuerpos, como movimiento. Así como la obra de arte surge de la experiencia de la vida, no puede el artista (tanto en Hegel como en Aristóteles) aprender su oficio artificialmente, sino que es visto como un don innato.

Por otro lado, el planteo de Hegel no pretende de ningún modo expresar una forma *mejor* de lo bello. Está convencido de que no es posible formular un criterio de lo bello. Sólo justifica una ligazón entre moral y estética en las civilizaciones primitivas, en las cuales el arte aún estaba sujeto a un fin extrínseco y lo bello no podía verse como separado de lo bueno.

El recorrido hegeliano es histórico y plantea las diversas formas que fue tomando la expresión estética en las diferentes épocas y evolución de la relación dialéctica entre forma y contenido a lo largo de ese recorrido temporal. El contenido del arte es siempre el mismo (la Idea) y en toda obra de arte hay mediación de la razón. Lo que vería es la forma en la que el mismo se representa.

La dialéctica de las formas de lo bello se desarrolla en la historia, como se verá descripto a continuación. En primer lugar se presenta la **forma simbólica**. En ella la idea busca plasmarse, pero sólo logra ser símbolo. Está encarnada en el antiguo arte oriental y su forma más representativa es la arquitectura. Es el momento del en sí, el momento en el que forma y contenido aún no pueden separarse (significado y significante no existen como entidades separadas, con lo cual no aparece el signo, la obra). Las primeras obras de arte serían, entonces, las pirámides de Egipto, pues por primera vez el contenido es *representado* por la forma.

En segundo lugar, aparece la **forma clásica**. Aquí el acuerdo entre contenido y forma es perfecto. La escultura griega (mayor materialización de este momento) compenetra el interior con el exterior. El dios está presente en la estatua y es adorado a través de ella. Se podría afirmar que en el arte simbólico la Idea está buscando la forma, a la que encuentra en el arte clásico y por la cual será superada en el arte romántico. La **forma romántica** está encarnada en la pintura, la música y la poesía. En ésta, la obra ya no es sólo una manifestación exterior, sino que la Idea vuelve sobre sí misma. Así como había un *exceso de contenido* en el arte simbólico que coartaba la posibilidad de representación, el arte romántico presenta una suerte

de *exceso de forma*, ya que aparece el artista, el sujeto creador, como principal intérprete del arte, abriendo la puerta a la des-universalización del arte (la obra ya no es dios, ni la concepción de un pueblo acerca de dios, sino que plasma el sentimiento subjetivo del artista en relación con el todo). Hegel vislumbró como nadie en su época el advenimiento de la total individualización del arte, tanto en lo referente a las técnicas como a los temas.

Dentro del sistema dialéctico, el arte romántico implica la superación de las formas anteriores hacia una liberación del espíritu. Sin embargo Hegel parece criticar por momentos la pérdida de cierta función del arte que pasaría a ser objeto de reflexión y ya no de veneración, desde un arte religioso hacia uno más subjetivo y autoconciente. Esta crítica podría estar basada en el gran ataque al romanticismo alemán que Hegel realizó a principios del siglo XIX como una exageración de lo sentimental.

Al interior del arte romántico, encontramos tres formas de expresión diferentes, la pintura, la música y la poesía. De ellas, la poesía es la más capaz de expresar a la Idea. Esto es así por tres razones. Primero, por su espiritualidad, pues se libera del contacto con la materia; segundo por su universalidad, ya que puede desarrollar toda la profundidad de un tema; y tercero porque usa el sonido, pero no por sí mismo (como la música, en cuyo caso el sonido es un universal abstracto), sino en forma de palabras.

Lo que realmente hace de la poesía un arte es la representación interior, la imagen presente al espíritu que nos trae. Las palabras son a la poesía lo que el color y el sonido y a la pintura y la música. Por eso, no se habla de imaginación, sino de *imaginación artística*. En las artes lógicamente anteriores a la poesía, los artistas dan forma perfecta a un material o elemento físico que tiene límites. El poeta es más independiente y sólo exige una rica imaginación artística. Además, la palabra es el modo de expresión más inteligible y confirma al espíritu para expresar a la conciencia. Al liberarse de los soportes físicos, la poesía es el arte universal, capaz de tratar cualquier tema que quepa en la imaginación. En tanto arte, incorpora la idea a la forma, pero se desliga de la realidad sensible y se desarrolla totalmente en lo espiritual. Arte, ciencia y religión (lo espiritual) toman lo absoluto y se desvinculan de las formas sensibles una vez que las atravesaron.

El verdadero objeto de la poesía es el imperio infinito del espíritu y no los objetos externos, sensibles, concretos. Su diferencia con la prosa (que tiene en el fondo el mismo objeto que la poesía) es que, en primer lugar, la poesía no separa general de individual, ley de fenómeno, fin de medio, por lo tanto forma un completo, una unidad que se expresa desde adentro; además, la poesía conserva un carácter puramente contemplativo (del interior del hombre) y utiliza un lenguaje propio. La prosa es pensamiento lógico, por ende se posa en la ley y ve sus

diferencias con la realidad. No capta el todo. En el otro extremo, el pensamiento común capta sólo el accidente y no entra en contacto con el universal. La poesía supera esta contradicción, así como lo hace la filosofía. Al mostrar la particularidad de cada cosa, incluyéndola simultáneamente en una unidad, la filosofía y el arte se asemejan. Pero la poesía no demuestra la existencia de lo que existe, la da por sentada. La diferencia radica en que la poesía no es sólo especulación. Es obra, toma forma.

Al recoger el espíritu humano, la poesía ha florecido en casi todo lugar y tiempo, por lo cual posee innumerables formas. Como no representa la verdad en general, sino todas las ideas de la razón individual, necesita del genio particular (espíritu de la época, actualidad, momento de desarrollo del sujeto) que cada cultura le imprime. En ese sentido, oriente y Grecia representan la unidad del universo, el gran en sí, mientras que occidente es la atomización del sujeto. Como se ha visto más arriba, estas diferencias van a plasmarse en las formas que cobra la expresión.

Aristóteles notó que hay creadores literarios que no componen en verso, lo cual no quiere decir que de algún modo (consciente o inconsciente) no se sometan a convención, es decir, el verso es un artificio, una elaboración gracias a la cual nos damos cuenta de que estamos ante un tipo de discurso diferente del lenguaje común. El mismo concepto de poiesis como *construcción*, es clarificador al respecto. El poeta imprime, sobre los hechos, personajes o acciones imitadas, su propio artificio, pues es él quien compone el verso, y en de ese modo, imprime su estilo y su propia versión de lo ocurrido. En ese sentido, Aristóteles estaría valorando positivamente a la poesía en tanto creación humana mediada por la razón. Para aclarar un poco esta cuestión, y teniendo en cuenta a la narrativa actual, se podría plantear una diferencia analítica entre historia y fábula. La historia es la sucesión de los hechos acaecidos en la realidad, ordenados cronológicamente y con una estructura lógico-causal. Tomando como ejemplo al *Edipo Rey* de Sófocles, la estructura de la historia sería la siguiente: en primer lugar, Layo y Yocasta hablan con el oráculo, el cual revela que su hijo traerá la tragedia a la familia y por ello es abandonado; años más tarde Edipo mata a su padre sin saberlo, se convierte en rey de Tebas y se casa con Yocasta; luego Edipo manda descubrir quién mató a Layo y así descubre su desgracia. Ahora bien, Sófocles estructura los acontecimientos, convirtiéndolos en fábula. Sobre la historia, el poeta imprime su propia disposición de los hechos. Así, el *Edipo* de Sófocles tiene la siguiente estructura: Edipo (que es rey de Tebas y está casado con Yocasta) manda descubrir quién mató a Layo; luego Edipo descubre su desgracia y se devela entonces el principio de la historia.

Pensando en los aspectos más técnicos, ¿cómo debería ser una buena tragedia para el creador del Liceo? *“Una tragedia es una imitación de una acción que es completa en sí misma, como un todo de cierta magnitud; pues un todo puede carecer de magnitud para hablar de él. Ahora bien, un todo es aquello que posee principio, medio y fin. Un principio es aquello que necesariamente no adviene después de algo más, si bien algo más existe o acontece después de esto. El fin, por el contrario, es lo que naturalmente se deduce de algo más, ya como una consecuencia necesaria o usual, y no es seguido por nada más. Una trama bien construida, por consiguiente, no puede ora empezar o terminar en el punto que se desee; el comienzo y el fin en esto deben ser de las formas justamente descritas. Así, para ser bella una criatura viviente y cada todo compuesto de partes debe no sólo presentar cierto ordenamiento en el arreglo de sus partes, sino también poseer cierta definida magnitud. La belleza es un problema de tamaño y orden”* (Aristóteles, 2003: 1450<sup>b</sup>). Y luego explica que *“la fábula perfecta, por tanto, debe poseer un interés simple no doble (como algunos nos dicen); el cambio en la fortuna del héroe no ha de ser de la miseria a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha; (15) y la causa de esta transformación no ha de residir en ninguna depravación, sino en algún gran error de su parte, mas el hombre mismo ha de ser tal como lo hemos descrito, o mejor”* (Aristóteles, 2003: 1453<sup>a</sup>). Así, un final trágico, por lógica, implica que un personaje honrado haya caído en la desgracia por error. He aquí la sustancia de lo trágico.

Finalmente, a nivel recursivo, el más importante de los mecanismos del lenguaje es, para Aristóteles, la metáfora, pues es el más artístico.

En Hegel se plantean también varias indicaciones para la creación poética, desde lo técnico. La obra poética, dice, debe formar un todo orgánico, por lo tanto debe tener unidad entre su idea general y sus personajes. No puede ser del todo abstracta, tiene que mostrar sentimientos o vivencias humanas. La exposición poética debe ser más lenta que el razonamiento, porque no sólo se preocupa por el todo (en tanto final, resultado, relacionado con el entendimiento), sino también por cada uno de los detalles (camino, recorrido). A diferencia de la prosa (más que nada histórica), la poesía no tiene que ser fiel a la realidad, sino subrayar lo más importante para que el fondo halle la forma que le conviene. La poesía no puede tener otro fin que no sea el puro goce artístico. Pero tiene que entrar en la realidad, no separarse de ella, por ello el hecho descrito es una necesaria excusa para hacer poesía. El opuesto de la manera poética (que se emparenta con la Razón) es el pensamiento prosaico que busca justeza, claridad, inteligencia (relacionado, entonces, con el entendimiento).

Además de los elementos más técnicos descritos por el Estagirita, otro importante componente de la tragedia sobre el que Aristóteles hace hincapié es el de la catarsis. Si la mimesis estaba directamente relacionada con el acto de la creación literaria, la catarsis tiene que ver con la recepción. Es una suerte de purgación de los males que también se lleva a cabo en el espectador. Cuando el desenlace se está ejecutando, cuando las fatalidades de una tragedia han sido finalmente vengadas, o cuando el personaje ha alcanzado su destino trágico, el espectador protagoniza algo así como una *liberación* en sí mismo de los males junto con cierto alivio, y poniendo fin así a la tensión trágica que había sufrido a lo largo de la representación. En este sentido, se podría hacer una lectura de la catarsis como *función social* de la tragedia, en tanto ejemplifica e incluye de algún modo a los espectadores en la obra. Sumado a lo anterior, se observa que la catarsis pone a la tragedia en el ámbito de la poiesis, pues la misma devela que el fin de la obra es extrínseco a la obra misma y al momento de su creación en el cual el autor se encuentra solo. No parece casual, entonces, que Aristóteles hable de las bondades del arte como forma de purgar los espíritus del público en la *Política* (en el libro octavo, compara al efecto de la música con el de la medicina).

Volviendo a lo expresado más arriba con respecto a los grados del conocimiento, es posible pensar a la poesía en la clave interpretativa de Aspe Armella, quien afirma que la actividad principal del hombre es la de manifestar la vida por medio de la racionalidad. En ese sentido, las bellas artes tendrían relación también con la *theorein*, en tanto que la razón es la mediadora entre la naturaleza y la obra de arte (Aspe Armella, 1993). Pensando en estos términos, se puede ver a la diferenciación hecha por Aristóteles entre historia y fábula con otra mirada, pues la acción estética se presentaría en el lugar de la creación, de la libertad positiva.

Con referencia a este tema, es justamente Hegel quien sostiene que existe “*un rasgo de semejanza entre la poesía y la filosofía. Sus tareas parecen análogas. En efecto, el pensamiento especulativo subraya también el lado particular de los seres y les concede existencia independiente, mientras muestra por otra parte cómo se desarrolla en el seno de la pluralidad la unidad concreta que las anima y armoniza*” (Hegel, 1948: pág. 44).

Como anexo a este análisis de las obras acerca de la poesía, es importante agregar las reflexiones que específicamente realiza Hegel sobre la tragedia griega.

Nuestro filósofo plantea que el verdadero origen de la poesía está en Grecia, pues recién allí aparecen los principios de libertad y de independencia individual. Sin embargo, aun las

individualidades están en función de la comunidad, y por lo tanto, en la tragedia lo principal es el derecho moral frente a las acciones individuales. La tragedia griega muestra la diferencia entre lo subjetivo y lo social, en contraste con la modernidad, donde lo trágico comienza y termina en el universo de las pasiones individuales. En ese sentido se puede decir que es justamente el contexto griego (específicamente la teoría aristotélica, que dispone las acciones en función de la comunidad) el que se plasma en la poética griega y el paradigma moderno (que atomiza a la sociedad), el que encuentra su expresión en los dramas individuales (ya no son problemas éticos, sino de amor, ambición, etc.).

En la tragedia griega, lo moral adquiere la forma de divinidades que van marcando con premios y castigos las acciones tomadas por los individuos. Aparecen, entonces, dos fuerzas. Por un lado la *conciencia humana*, que está en contra de la división y se mantiene neutral hasta el desenlace de la obra. Se pone en el rol de espectadora y al mismo tiempo siente admiración por los personajes. Por otro lado, está el elemento *pasional*, individual que actúa como de manera tal que pone en contra a los personajes, generando el conflicto. Estas dos fuerzas se plasman en el coro y los héroes, respectivamente.

El coro era el encargado de las serenas reflexiones sobre la situación completa, representando a la conciencia moral más elevada (“el pueblo”) y buscando siempre la calma, la no conflictividad entre las partes. Personifican, entonces, al todo, al universal abstracto, frente a la particularidad del héroe y sus motivos concretos. Al respecto, es interesante plantear un paralelismo entre la diferencia existente entre el coro y los protagonistas, por un lado, y, al interior de las polis, entre los ciudadanos “comunes” y los excesivamente llamativos. A esta altura de lo analizado, no parece extraño el planteo que hace Aristóteles en la *Política* acerca de la necesidad de exiliar al carismático, si su presencia en la polis pudiese atentar contra la forma de gobierno instituida.

El coro, dice Hegel, se presenta tranquilo, invocando a las fuerzas ordenadoras (a los dioses), aconsejando, lamentando y previendo el lamento que devendrá de romper la calma. A diferencia de la tragedia moderna, que se apoya sobre voluntades individuales, en la antigüedad era necesaria la representación del fondo moral, del templo rodeando a la estatua del dios.

Los personajes, por su parte, encarnan el particular. Las leyes no los contemplan en su individualidad. Y he allí el espíritu trágico. El desencuentro, la falta de armonía entre universal y particular. Ese punto de inflexión a partir del cual la ciega ley no atiende al caso individual. Esto se agrava dado que en Grecia no había diferenciación jurídica entre intención y acto.

Cada carácter es un universal en sí mismo, dado que (como Aristóteles lo enuncia), los personajes representados no son hombres reales, sino héroes. *“El lenguaje, al entrar en el contenido, deja de ser narrativo, del mismo modo que el contenido deja de ser un contenido representado. Es el mismo héroe quien habla y la representación muestra al auditor, que es al mismo tiempo espectador, hombres autoconscientes que conocen y saben decir su derecho y su fin, la fuerza y la voluntad de su determinación”* (Hegel, 1992: pág. 425).

Tal y como lo entiende Hegel, el autor más emblemático de la tragedia antigua sería Sófocles. Tanto Edipo como Antígona padecen en sus cuerpos esta oposición entre universal y particular. Edipo no puede hacer otra cosa que pagar por el crimen que no sabía que estaba cometiendo. No escogió matar a su padre, pero ello no le quita ni le ablanda el castigo. La voluntad de matar a Layo, era legítima moralmente desde la mirada del protagonista. Y es eso lo que más lo atormenta, haber cometido un acto ilegítimo sin saberlo. Es la ignorancia el mayor pecado y lo que despierta la compasión del coro. La única forma de superación que encuentran estas dos fuerzas legítimas en pugna es la supresión de las *exclusividades*. Debe reaparecer la armonía previa al conflicto, la Razón superior a ambas partes, la satisfacción del Sujeto y no de un sujeto. Se destruyen las individualidades y se reestablece el orden tras la trágica experiencia, mostrando la pequeñez y la grandeza de lo que está vivo.

Como se ha podido ver, la poética se presenta para nuestros pensadores como la forma más perfecta del arte, en tanto la más mediada por la razón y la más libre. Otra coincidencia que se puede resaltar entre Hegel y Aristóteles es que en ambos casos, el arte es la base sobre la que se erige el edificio de la razón, de la filosofía. Como se ha visto más arriba, en Aristóteles, la poiesis puede ser comprendida como una suerte de primera capa, como base, del camino hacia el nous, fin final del recorrido del conocimiento, que incluye a las formas anteriores en él. Por su lado, Hegel expone, en la dialéctica del espíritu absoluto, al arte como primer momento que es negado por la religión y vuelto a incorporar por la filosofía, en tanto instancia superadora. Siguiendo a Ibarlucía, es posible plantear un paralelismo entre esta dialéctica (arte, religión, filosofía) y otros dos movimientos: intuición, representación, pensamiento y conciencia, autoconciencia, razón. El Sujeto es intuitivo por el arte, representado por la religión y pensado por la filosofía. De ese modo, el arte es el momento de lo sensorial, el momento menos mediado del costado humano más elevado. Y en ese sentido es que el parecido con Aristóteles aflora. El arte es puesto en el lugar de origen en el camino hacia la razón absoluta.

Asimismo, es notable que la poesía, al ser el escalón más alto del camino del arte, está ya liberada de la forma física. Puede utilizar al lenguaje en su forma más abstracta. La conciliación entre universal y particular, entre libertad y necesidad, entre racionalidad y sensibilidad se concreta. *“La unidad de estos momentos no sólo se consume subjetivamente en el espíritu de quien crea la obra de arte o en el de quien la contempla, sino también objetivamente en la realidad de la obra misma”* (Ibarlucía, 1992: pág. 36).

Este pensamiento habilita, entonces, la mirada hacia lo político. En Hegel, la realidad es racionalidad intersubjetiva. La ley pensada (mediada, plasmada) es una abstracción de la sustancia ética (lo inmediato, el hábito ético, el ethos). Ética y no moral, en Grecia, pues la moralidad aparece con la modernidad y la atomización de los individuos. La antigüedad griega es vista por Hegel como la infancia del Espíritu, muy ligado aún a la naturaleza. En este período se plantea con mucha fuerza la diferencia entre la ley humana y ley divina o sanguínea. Esta es una dialéctica trabada de la que no se logra superación. Y como no se supera, se destruye el Estado y surge el individuo o sujeto del derecho (romano): un átomo sin posibilidad de realización en la eticidad, en la construcción política del todo. Por ello, el Sujeto busca la evasión a través del estoicismo, el cual termina cayendo en el escepticismo y la conciencia desgraciada. Así llega a una nueva evasión que es la religión cristiana (nuevo estoicismo que busca la liberación en el cielo). Nuevamente no hay superación y Hegel pasa directamente a la modernidad.

La Razón sólo se realiza plenamente en un pueblo libre, entendiendo por ello a un pueblo en el que exista el mutuo reconocimiento intersubjetivo. Es necesario aclarar que, en el ámbito de la dialéctica, lo “pleno” no se identifica con la totalidad. Un pueblo “plenamente realizado” sería un pueblo cuya realización es la máxima posible en su momento histórico, pues nada es completo ni cerrado. Ante estas ideas quedan abiertos, entonces, algunos interrogantes. ¿Cuál es la diferencia, el resto, entre “completo” y “máximo posible”? ¿Qué sucede socialmente con ese resto? ¿Es el motor de la historia o más bien su resultado?

A esta altura, parece obligatorio trazar la línea entre la cuestión recién planteada y la brecha abierta por Aristóteles entre el óptimo y el mejor posible, a la hora de hablar de las formas de gobierno. El Estagirita entiende que la racionalidad debe guiar las decisiones de la sociedad (y en ese sentido plantea al gobierno aristocrático como la opción ideal), pero observa, a la vez, que la polis es gobernada por el resultado de una combinación de fuerzas sociales que representan a las diferentes partes de la ciudad. Es por eso que apoya la instauración de una república en tanto forma de gobierno más proclive a la deliberación. Pues el ser se dice (a sí

mismo) de muchas maneras y la política en su buena forma es acción deliberativa, es decisión basada en la realidad y con miras a la felicidad.

Aristóteles considera todo tipo de actividad (cualquiera sea su carácter y naturaleza) como dirigida a la consecución de un fin. Este es un dato que condicionará toda su obra y que aparece claramente plasmado en su *Ética Nicomaquea*: “*Toda arte y toda investigación e, igualmente toda acción y libre elección parecen tender a algún bien; por esto se ha manifestado, con razón, que el bien es aquello hacia lo que todas las cosas tienden. Sin embargo, es evidente que hay algunas diferencias entre los fines, pues unos son actividades, y los otros obras aparte de las actividades [...]. Pero como hay muchas acciones, artes y ciencias, muchos son también los fines; en efecto, el de la medicina es la salud, el de la construcción naval, el navío; el de la estrategia, la victoria [...]. Si existe pues, algún fin de nuestros actos que queramos por él mismo y los demás por él, y no elegimos todo por otra cosa -pues así se seguiría hasta el infinito, de suerte que, el deseo sería vacío y vano- es evidente que ese fin será lo bueno y lo mejor. [...] Si es así, hemos de intentar comprender de un modo general cuál es y a cuál de las ciencias o facultades pertenece. Parecería que ha de ser el de la más principal y eminentemente directiva. Tal es la manifestación de la Política. [...] Y puesto que la política se sirve de las demás ciencias prácticas y legisla además qué se debe hacer y de qué cosas hay que apartarse, el fin de ella comprenderá, los de las demás ciencias, de modo que constituirá el bien del hombre; pues aunque el bien del individuo y el de la ciudad sean el mismo, es evidente que será mucho más grande y más perfecto alcanzar y preservar el de la ciudad, porque, ciertamente, ya es apetecible procurarlo para uno solo, pero es más hermoso y divino para un pueblo y para ciudades” (Aristóteles, 1993[a]: 1094<sup>a</sup>). El bien, la felicidad, es algo que se procura, que se alcanza, políticamente, por medio de la deliberación. Esto muestra la importancia de tomar en consideración a la historia y a la situación concreta de la vida de los hombres –y no solamente a tal o cual ideal de felicidad abstracta– para decidir la mejor manera de vivir.*

La política, entonces, como creación. Y la poesía como forma de asumir esa forma de vida. “*La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; **el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad**” (Aristóteles, 2003: 1450<sup>a</sup>. El subrayado es mío). El bien es, entonces, movimiento. Es una actividad que se realiza al realizarse. Y en este punto el acuerdo con Hegel es notable. El ser se despliega a lo largo de la historia en un eterno desarrollo en el cual cada vez podría ser más conciente de sí mismo.*

## Bibliografía

- Aristóteles. *Ética Nicomaquea*. Editorial Gredos. Madrid, 1993 [a].
- Aristóteles. *Física*. Editorial Biblos. Buenos Aires, 1993 [b].
- Aristóteles. *Política*. Alianza Editorial. Madrid, 1997.
- Aristóteles. *Metafísica*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 2000.
- Aristóteles. *Poética*. Editorial Losada. Buenos Aires, 2003.
- Aspe Armella, Virginia. *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993.
- Gómez-Lobo, Alfonso. “El bien y lo recto en Aristóteles”. En: García Gual (ed.). *Historia de la filosofía antigua*. Editorial Trotta. Madrid, 1997.
- Hegel, G. W. F. *Poética*. Espasa Calpe, colección Austral. Buenos Aires, 1948.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del Espíritu*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1992.
- Ibarlucía, Ricardo M. “Arte y poesía en Hegel”, en *Revista de lengua y literatura*. Número 11 – 12. Universidad Nacional del Comahue, noviembre de 1992.
- Platón. *República*. Eudeba. Buenos Aires, 1997.
- Sánchez Sorondo, Marcelo. *Aristóteles y Hegel*. Harder. Buenos Aires y Roma, 1987.
- Wolin, Sheldon. *Política y perspectiva*. Amorrortu Ediciones. Buenos Aires, 1993.