



## LA CATEGORÍA DE *PERFORMANCE* EN HANNAH ARENDT\*

The Category of Performance in Hannah Arendt

ELISA GOYENCHEA

Universidad Católica Argentina, Argentina

---

### KEYWORDS

*Arendt*  
*Performance*  
*Praxis*  
*Politics*  
*Tragedy*

---

### ABSTRACT

*The paper inquires the category of performance in Hannah Arendt. Her concept of the political eludes the tradition-inherited approach and subtracts the praxis from instrumental reason. Arendt revisits the political experiences of ancient Greek cities, where tragedy and assembly, theater and agora, provide the propitious space for action. She avoids the instrumental approach of homo faber, conceptualizes action as performance and shows its connaturalty with the performing arts, to the detriment of the productive ones. In "What is Freedom?" Arendt understands political freedom as a "worldly fact", and assesses the Machiavellian virtù as public excellence: as performance on stage.*

---

### PALABRAS CLAVE

*Arendt*  
*Performance*  
*Praxis*  
*Política*  
*Tragedia*

---

### RESUMEN

*El trabajo examina la categoría de performance en Hannah Arendt. Su concepto de lo político elude el enfoque heredado por la tradición y sustrae la praxis de la razón instrumental. Arendt acude a las experiencias políticas de las antiguas ciudades griegas, donde tragedia y asamblea, teatro y ágora, conceden el espacio propicio para la acción. Elude el enfoque del homo faber, conceptualiza la acción como performance y muestra su connaturalidad con las artes performativas, en desmedro de las productivas. En «What is Freedom?» Arendt indaga la libertad política como «hecho mundano» y valora la virtù maquiaveliana como la excelencia que aparece en público: como performance on stage.*

Recibido: 14/ 01 / 2022  
Aceptado: 21/ 02 / 2022

## 1. Introducción

Arendt emplea la categoría de *performance* en dos ocasiones: para aludir tanto a la naturaleza como a las capacidades<sup>1</sup> de la praxis. En 1961, el término aparece en «What is Freedom?» (Arendt, 1993a, pp. 143-172)<sup>2</sup> a propósito de la connaturalidad entre la *virtù* política maquiaveliana y el virtuosismo que le atribuimos a las artes performativas, «en la medida en que se distinguen de las artes de fabricación creativas [*as distinguished from the creative arts of making*]» (Arendt, 2018, p. 153). Dentro de la distinción aristotélica tradicional entre saberes prácticos/prácticos y prácticos/técnicos (Arist., *Eti.*, 1139b-1141a), Arendt inserta una diferencia en este último: discierne entre artes productivas y artes performativas y asocia estas últimas a la praxis. En 1963, *On Revolution* (Arendt, 2006) da cuenta de una segunda acepción de la performatividad del discurso (*lexis*) (p. 178). Arendt vuelve a la distinción aristotélica entre *poiesis* y praxis y la desplaza al plano político para teorizar sobre el acontecimiento de la fundación. Para inquirir el momento instituyente de un nuevo cuerpo político no recalca en la sabiduría aristotélica y en la naturaleza política del *zoon politikón* (Arendt, 1997, pp. 43-45).<sup>3</sup> La posición de Arendt tampoco se deja armonizar fácilmente con las premisas del liberalismo clásico (el pacto entre individuos libres e independientes erige a la sociedad que se constituye en juez para arbitrar en las disputas) (Locke, 1980, pp. 46-47) ni con las teorías comunitaristas, que identifican un sumo bien común al que podrían adherir todos los ciudadanos (Passerin d'Entrèves, 1994, pp. 2-3). En *On Revolution*, a propósito de su crítica de las Revoluciones del XIX que concibieron las constituciones como patrones a copiar, Arendt glosa a Thomas Paine y advierte que la constitución no es un acto de gobierno, sino del pueblo, que constituye su gobierno (Paine, 1984, p. 69).<sup>4</sup> El momento fundacional, defiende Hannah Arendt, es performativo; actualiza el cuerpo político del mismo modo en que la determinación a cumplir las promesas (Arendt, 1998, pp. 236-237) otorga consistencia a un yo que perdura, uno y el mismo, a pesar del transcurso del tiempo.

Entendemos que los dos usos de la categoría *performance* son compatibles y que el segundo, asociado a la fundación, se infiere naturalmente del primero. En este trabajo, empero, proponemos examinar solamente el primer uso del término. A propósito de la libertad como «hecho mundano», la autora discierne la libertad política del libero arbitrio, la ubica en el espacio público y la presenta como indistinguible de la misma praxis, porque «la libertad es primariamente experimentada en la acción [*freedom is primarily experienced in action*]» (Arendt, 2006, p. 151). Rechaza, en consecuencia, el enfoque clásico que la define como un aditamento de la voluntad, por la que esta se determina a sí misma ante los bienes finitos. La praxis en su doble vertiente de hablar y de actuar no produce resultados inequívocos ni la juzgamos por sus productos finales. El significado de la acción es inherente a la misma actividad y se va desplegando en el tiempo conforme nuevos espectadores juzgantes inquietan. La «ilimitación [*boundlessness*]» (Arendt, 1998, p. 190) de la praxis es la implicancia elemental de una actividad que acontece en un medio humano. Responde a su propia lógica, impacta en una comunidad humana y circula por canales imposibles de prever con precisión. El virtuosismo (o su contrario) se hace visible en la misma ejecución. Su sentido se despliega en el tiempo estableciendo una historia de la recepción. Inexcusablemente, la acción necesita de un público o de una audiencia que justiprecie su sentido y atestigüe su valor. En este contexto, Arendt (1993a) alude a la connaturalidad de *praxis* y *lexis* con las artes «representativas o *performativas* [*representative or performing*]» (p. 153) en desmedro de las creativas.

---

\* Este trabajo es una versión revisada de la ponencia homónima presentada en el X Congreso Internacional (virtual) de Humanidades de *General Knowledge Academics*. Atenas, 19-24 de abril 2021.

<sup>1</sup> Las *capacidades* de la praxis están asociadas a las posibilidades de la acción plural, que se distinguen de los imperativos de la voluntad, pues poder y querer son fenómenos diversos. Paul Ricouer (1989) ha examinado la acción y el poder como capacidades o potencialidades y reconoce su deuda con Arendt al respecto.

<sup>2</sup> Cfr. Arendt (2018, pp. 220-244).

<sup>3</sup> Leemos: «La política nace en el *Entre-los-hombres*, por lo tanto completamente fuera del hombre. [...] La política surge en el *entre* y se establece como relación» (Arendt, 1997, p. 45).

<sup>4</sup> Véase también Arendt (2006, p. 135): «Which they used as if a constitution was a pudding to be made by a recipe».

El segundo aspecto, que por razones de espacio no desarrollaremos, refiere la performatividad de la acción en el sentido prevaleciente explorado por Austin en su obra canónica *How To Do Things With Words* (1962). El texto, que apareció por primera vez un año antes que *On Revolution* (1963), no es referido por Arendt ni alude allí expresamente al término *performance*. El evento que funda un nuevo cuerpo político es el cumplimiento de una decisión consensuada y de un esfuerzo mancomunado de instituir ahora y para el porvenir. No adopta la forma de una hechura (el producido de una técnica), como sostuvieron los teóricos como Hobbes (Habermas, 2002, p. 67)<sup>5</sup> o Rousseau (2004, pp. 549-608)<sup>6</sup> en conformidad con los parámetros del *homo faber*. Arendt (1998) abreva de la sabiduría romana (*pacta servanda sunt*) (p. 243) y explicita el vigoroso poder performativo de las promesas. Indaga el tesoro de la experiencia revolucionaria, colonial e inclusive precolonial de los Estados Unidos para dar cuenta de un caso ejemplar de fundación, en el que la acción plural instituye el cuerpo político mediante la recíproca prestación de promesas sinceras.<sup>7</sup>

Nuestro trabajo propone indagar una de las más ricas categorías políticas de Arendt -*praxis*-, desde la óptica de un término proveniente del ámbito de las artes: *performance*. Entendemos que la autora abrevó del valor dramático de la experiencia griega política, cuando argumentó sobre la compatibilidad de tragedia y política. Expresamente, buscó eludir la comprensión tradicional de la política, que la ubica en el terreno de las estrategias en vistas de fines foráneos a la propia política, y la presentó como un ámbito libre poblado por iguales, que actúan y que hablan entre sí. Decir que la política es un valor en sí mismo es una tesis arriesgada, que demandó un esfuerzo titánico por esclarecer la experiencia política griega, anterior a la escuela socrática. Eludir el canon, lo ortodoxo o la tradición exigió la tarea de rastrear los sentidos originarios que aún laten en las palabras. En el pensamiento de Arendt, acción (*praxis*), *performance* (*mimesis*), libertad (*eleuthería*), opinión y fama (*doxa*), autoridad (*auctoritas*), discernimiento/*insight* (*phrónesis*) revelan significados insospechados, en ocasiones no previstos por la interpretación habitual. Este trabajo busca probar que la categoría de *performance* no solo le permitió a la autora esclarecer la índole propia de la acción (como algo distinto de la fabricación, rigurosamente teleológica), sino también poner de manifiesto la mutua pertenencia de política y drama, que el vocablo *virtuosismo* evoca. Así, política, tragedia y virtuosismo exigen tanto la acción como *performance*, como la existencia de un ámbito propicio para su despliegue: el «espacio de apariciones [*space of appearances*]» (Arendt, 1998, pp. 220, 222, 224), el campo de batalla; la arena política; el ágora; el escenario; la asamblea.

En suma, entendemos que acción y fundación, dos categorías clave del pensamiento de Hannah Arendt, deben ser comprendidas como *performance*, pues el término elude la mediación instrumental, que podría aprisionar la acción, en general, y la acción fundacional, en particular, en la categoría de medios y fines.<sup>8</sup> El primero (*praxis*) reclama un espacio de apariciones o mundo, a cuya luz emerge quién es alguien *esencialmente*.<sup>9</sup> Así, la esencia inasible emerge al final de su vida en la narración fraguada por otros.<sup>10</sup> El segundo, la fundación, eleva el vigor instituyente de las promesas en oposición

<sup>5</sup> Leemos: «Es Hobbes quien estudia por vez primera las leyes de la vida ciudadana con la intención expresa de colocar la acción política sobre la base insuperablemente cierta de aquella técnica dirigida científicamente, que el conocía a partir de la mecánica contemporánea» (Habermas, 2002, p. 67). Hobbes se sirve del «instrumento contractual» para fundar la «filosofía científica social como construcción jurídica».

<sup>6</sup> El cuerpo político es una entidad artificial y colectiva, resultante de la convención. Rousseau (2005, pp. 59 y 85) emplea el término «artificio», «máquina política», «ser de razón» y «mecano» para aludir al estado.

<sup>7</sup> Al respecto, puede consultarse Goyenechea (2017, pp. 30-53).

<sup>8</sup> «Without the disclosure of the agent in the act, action loses its specific character and becomes one form of achievement among others. It is then indeed no less a means to an end than making is a means to produce an object» (Arendt, 1998, p. 150).

<sup>9</sup> «Who somebody is or was we can know only by knowing the story of which he is himself the hero—his biography, in other words; everything else we know of him, including the work he may have produced and left behind, tells us only what he is or was» (Arendt, 1998, p. 186).

<sup>10</sup> Este peculiar enfoque de la *praxis* aristotélica, podría ser tributario del libro VI de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, que Arendt aprendió de M. Heidegger en el semestre de 1924-1925. Como apuntaremos brevemente más adelante, si bien Arendt es deudora de Heidegger particularmente en su noción de mundo como «espacio público» y «espacio de apariciones», capitaliza el concepto en clave política, y extiende hacia otras consideraciones, la radical diferencia entre *poiesis* (*technē*) y *praxis*. Entendemos que, en esto, no sigue a Heidegger. Además, la sustracción de la *praxis* aristotélica del enfoque teleológico, le permite a la autora

a la exactitud y a la seguridad de un técnica de fabricación. En ambos casos, Arendt busca sustraerse de las categorías del *homo faber* y poner en evidencia las del agente y el orador.

Nos centraremos en la lectura y la exégesis de los fragmentos mas salientes de «What is Freedom?» a propósito del tema que nos ocupa, destacando los beneficios de conceptualizar la acción como *performance* y su afinidad con el virtuosismo de la *praxis*. Procederemos de la siguiente manera: En el apartado 1.a. «*Performance* en contexto» insertamos nuestra investigación en el marco de los estudios sobre *performance* y *política* en Arendt. La sección 2. «*Performance*, tragedia y política» justifica la estrategia teórica de Arendt cuando acudió a la experiencia tanto política como dramática de la polis griega antigua. Este aspecto es clave para esclarecer no solo la categoría de acción, sino también el sentido de lo político, en Arendt. La antigüedad política griega no discierne el talante político del dramático, referidos a la *praxis*. De allí que toda *performance* exige un espacio acondicionado, un ámbito de visibilidad: el teatro, la arena política, la asamblea. En el punto 3. «La *praxis* como *performance*» desarrollamos la posición de la autora: la afinidad de *praxis* y artes performativas. Al respecto, la mutua pertenencia de *performance* y virtuosismo es decisiva para su caracterización de la libertad. Hemos prestado especial atención al artículo de Peter Wilson «Tragic Honors and Democracy: Neglected Evidence for the Politics of the Athenian Dionysia». Por último, cerramos el trabajo con una conclusión (sección 4) que recoge los resultados de nuestra investigación y volvemos sobre la recepción de la *virtú* maquiaveliana con la que Arendt enlaza *performance*, virtuosismo y *praxis* en un solo fenómeno.

### 1.1. *Performance* en contexto

Ubicamos nuestro trabajo en el marco de los siguientes estudios. H. W. Siemens (2005) examina la connaturalidad entre libertad, acción y *performance*. Arendt sustrajo el fenómeno político de la comprensión canónica que la filosofía política ha ofrecido. En desmedro de la tesis prevaleciente que internaliza la libertad y la concibe como cualidad de la voluntad<sup>11</sup>, Arendt (1993b) la presenta como un «hecho mundano [*a wordly reality*]» (p. 154) indiscernible de la misma *praxis*: «to be free and to act are the same» (p. 153). Conceptualizada como «hecho de la vida cotidiana [*a fact of everyday life*]» (Arendt, 1993b, p. 146), la experiencia de la libertad política remite directamente a la experiencia de la polis griega, en la que Arendt halla un concepto «estético y performativo de la acción, en la que la libertad aparece como un tipo de virtuosismo [*in which freedom becomes a kind of virtuosity*]» (Siemens, 2005, p. 107). La verdadera acción política, infiere Siemens (2005), es una forma de *praxis* cuya naturaleza es análoga a la del «modelo estético de *performance* [*aesthetic model of performance*]»

---

desarrollar las virtualidades políticas del juicio estético de Kant. Dicho juicio es una apreciación política y retrospectiva (no es práctica, pues no dirige la acción), que alude a la tarea del historiador y del poeta, pero también a las valoraciones de los ciudadanos.

<sup>11</sup> En el apartado «Willing» de *The Life of the Mind*, Hannah Arendt examina la facultad de *querer* (voluntad), destacando el aporte de tres grandes pensadores y hombres de fe, al respecto: San Agustín, San Pablo, Duns Scoto. Para esclarecer su posición sobre la libertad política, Arendt discierne entre la voluntad como sede del libero arbitrio y la espontaneidad, que asume de Kant. Al mismo tiempo, en el «*Post-Scriptum*» a «Thinking», glosa a Bergson y designa la voluntad como «el órgano de la espontaneidad libre que interrumpe todas las cadenas causales», y afirma que para indagar la facultad de la Voluntad es inexcusable «tocar el problema de la libertad» (Arendt, «Thinking», 1978, pp. 213, 214). Entre otras cosas, «Willing» examina dos conceptos en apariencia incompatibles, pues «lo que está en juego aquí es la Voluntad como fuente de acción; es decir, en tanto que ‘un poder que es capaz de iniciar espontáneamente un estado de cosas o estados sucesivos’ (Kant)» («Willing» 1978, p. 6). En *On Revolution*, a propósito de Rousseau, la Voluntad General aparece como una «ficción legal» (1963, p. 163), la versión corrompida de la libertad política asociada (esta última) a la espontaneidad, que se experimenta primariamente en la acción y en nuestra relación con los demás, no con nosotros mismos. La cualidad primaria de la acción, cuya matriz es la natalidad, es inaugurar cursos imprevistos, novedosos (lo contrario a la previsibilidad de los comportamientos) y contingentes. La espontaneidad es política, su lugar no es la voluntad sino el espacio interhumano. No está vinculada al querer o el imperar, sino a la *capacidad*, ese ‘poder de iniciar’ que la acción mancomunda consumiría. En este marco, la voluntad aparece como la sede de una libertad interior y a-política, asequible mediante la introspección.

(p. 107). Ronald Beiner (2014) subraya que el carácter performativo de la praxis resulta en una peculiar y novedosa concepción de la política como fenómeno esencialmente ligado a un espacio. D. Martin y T. Schmidt (2019) –en la misma línea que Beiner– advierten la mutualidad entre política y «espacio de apariciones [*space of appearances*]» (Arendt, 1998, pp. 219-220, 224). Argumentan que «la noción performativa de la misma política» se pone en evidencia en la categoría arendtiana de mundo como «espacio de apariciones [*space of appearances*]» (Martin & Schmidt, 2019, p. 4). Dicho ámbito se actualiza en «la *performance* de actos y palabras ante un público espectador» (Martin & Schmidt, 2019, p. 4). Brinda el espacio para la manifestación de *quién* es alguien que emerge (al final de su vida) desde las dimensiones significativas del mundo y de la situación única del actor en la historia. Martin y Schmidt (2019) concluyen que la acción es rigurosamente comprendida a través de la metáfora de la *performance* en perjuicio de la actividad productiva (*poiesis*). Michael McCarthy (2012), por su parte, examina la teoría de la praxis arendtiana en su dimensión literalmente dramática y escenográfica. La discípula de Heidegger disocia la praxis de la teleología y la entiende como connatural a las artes performativas en desmedro de las productivas: «In Arendt's conception of action, as in theatrical performance, the achievement consists in the event of the appearance itself» (McCarthy, 2012, p. 145). Por ello, apunta McCarthy, la acción como pura apariencia desafectada de los propósitos y los buenos fines (el registro de la teleología) se desplaza al terreno estético y –eventualmente– se sustrae de consideraciones éticas. Para el autor, al ubicar la acción bajo la égida de lo bello en desmedro de lo bueno, el criterio decisivo para medir la excelencia política no es lo bueno o lo justo, sino lo bello (que Arendt entiende como «la medida de la perdurabilidad [*imperishability*]» (Arendt, 1993b, p. 215) o lo que resiste el paso del tiempo) (McCarthy, 2012, p. 145). Reluctante a incorporar la teleología en sus consideraciones sobre la acción, Arendt la «desplaza explícitamente desde la tradicional sabiduría práctica hacia el virtuosismo» (McCarthy, 2012, p. 145) que se exhibe en público u *on stage*. Así como los fines de las actividades productivas son «cosas del mundo» (Arendt, 1998, pp. 93-136), pues media la «reificación [*reification*]» (pp. 95-96, 139), los propósitos de la acción, como «la paz, la justicia, la libertad o la seguridad», jamás son logros permanentes; contribuyen a fundar o a conceder perdurabilidad a una trama de relaciones humanas, por ejemplo, estableciendo instituciones. Dicha red de relaciones es «enteramente frágil [*utterly fragile*]» (Arendt, 1998, p. 196) y, lo que es más importante, las acciones virtuosas mancomunadas que contribuyen a la justicia, a la paz o a la libertad deben ser constantemente renovadas y ejercitadas. Es decir, la necesidad de virtuosismo nunca es enteramente satisfecha y sus logros nunca completamente conquistados (McCarthy, 2012, p. 150). A propósito de su recta apreciación (el juicio estético-político), tanto la acción como el discurso acontecen en público, de allí –como dijimos– su afinidad con la *performance*. Como asevera McCarthy (2012), son ponderados desde diversas perspectivas prácticas, por ejemplo: «¿Fue este el curso de acción acertado bajo estas circunstancias? [...]; ¿tuvo como propósito deliberado un fin virtuoso?» (p. 150). Si bien las acciones virtuosas buscan promover el bien público y suelen ser evaluadas en conformidad con los principios de la sabiduría práctica –y esto es lo decisivo–, pueden fallar en el logro de sus cometidos y aun así ser «merecedoras de elogio [*worthy of praise*]» (McCarthy, 2012, p. 150). En consecuencia, conceptualizar la praxis como *performance*, relegando a un segundo plano los buenos fines y los propósitos, es una estrategia teórica imprescindible para dar fundamento no solo a los juicios estético-políticos, sino también a la comprensión de la historia como *storytelling*.<sup>12</sup>

Peter Gratton y Yasemin Sari asocian la política con «acciones y palabras que persuaden a otros» y la disocian de la *verdad* incontestable: «una [única] visión de la historia o una visión de cómo las cosas deberían ser» (Gratton & Sari, 2021, p. 2). Glosando a Arendt, sostienen que la política tiene que ver con el «intercambio de opiniones [*trading of opinions*], de lo contrario podría degenerar en violencia [*it will fall into violence*]» (p. 2). En el mismo volumen, Matthew Wester (2021) sostiene que la filosofía política ha operado una reducción al aplicar estándares externos y absolutos a la política. Limitó la dimensión del discurso y la acción políticas exclusivamente a su contenido de verdad o a su valor moral en desmedro de las «dimensiones cruciales» de lo político: «La performatividad del discurso y de la praxis política» (p. 256). Yasemin Sari (2021) aborda la cuestión de la igualdad política como diversa de la igualdad natural, que Hannah Arendt examina *in extenso* en las últimas páginas de «Imperialism» (Arendt, 1951, pp. 122-304). La igualdad «consiste principalmente en leyes e

<sup>12</sup> Para la cuestión de la historiografía como *storytelling* puede consultarse Benhabib (1990).

instituciones» obtenidas a través de la «*performance* de decisión mutua [*performance of mutual decision*]» (Sari, 2021, p. 389). Refiere un logro performativo de igualdad que surge de una instancia procedimental que «reconoce a cada uno –artificialmente [*albeit artificially*]– el mismo derecho» (Sari, 2021, p. 389). La igualdad performativa, en este marco, es el reconocimiento de la igualdad en la «acción política [*political agency*]» (Sari, 2021, p. 393). En el capítulo «Freedom», Catherine Kellogg (2021) indaga la acción como *performance* a propósito de la particular noción de libertad, que Arendt define como un «hecho del mundo» y que ejemplifica con la excelencia de la *virtú* maquiaveliana. Dice Kellogg (2021): «Contra la fantasía de la libertad como dominio interior o como soberanía, Arendt nos invita a pensar la libertad como acción» (p. 423), pues «la apariencia de libertad [*the appearance of freedom*] coincide con la ejecución del acto [*performing act*]» (p. 423).

## 2. Performance, tragedia y política

Hannah Arendt (1993b) eludió el canon de la teoría política y las sentencias de la «gran tradición» (p. xii) acerca del sentido de la política. Entre sus principales fuentes hallamos documentos, piezas literarias y narraciones previos al nacimiento de la filosofía política con Platón. La categoría de *performance*, cuyo tinte político Arendt abrevó de la Grecia antigua, es un elemento decisivo para comprender su noción de la política, que expresamente sustrajo del enfoque de la razón instrumental. En el marco del origen de la tragedia y del nacimiento de las instituciones políticas libres (VII-VI), la pensadora indagó la connaturalidad de política y de drama, de asamblea y de tragedia. La experiencia de la mutua pertenencia de drama y praxis determinó su comprensión de dos vertientes de la acción como *performance*. Primero, puesto que sustrae la acción de la racionalidad instrumental, la razón de ser (no el fin) de la praxis (*for the sake of*) (Arendt, 1998, p. 154) es el des-ocultamiento de un quién.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> La deuda de Arendt con Heidegger es un tema ampliamente investigado. Entre los estudios más esclarecedores cabe mencionar a D. Villa (1995, 2007 y 2008). N. Campillo (2005) examina la prolongación del concepto heideggeriano de mundo hacia el plano político y su inexcusable dependencia de la condición humana de la pluralidad. Entre los recientes: P. Cheah (2016) expone el carácter político de mundo en Arendt y argumenta que praxis, pluralidad y natalidad son la clave para comprender su crítica a Heidegger; R. Beiner (2018) investiga la pertenencia de mundo y obra de arte; A. Di Pego (2019a y 2019b), indaga la disputa en torno a la interpretación de la praxis aristotélica; E. Faye (2019) estudia la tensión entre la filiación intelectual de Arendt y su crítica del Nacionalsocialismo alemán.

Como adelantamos en la nota al pie 10, concedemos que Hannah Arendt le debe a Heidegger la categoría de mundo, que ella adaptó para sus propósitos. Asimismo, Arendt se formó en la recepción heideggeriana del libro VI de la *Ética a Nicómaco* y el discernimiento de *technē* y praxis, asociado al primado de la vida práctica (el «estar cabe las cosas») en la caracterización del *Dasein* como un *ser-en-el-mundo*. Hannah Arendt reconoce su deuda y esclarece su recepción del existencialismo de Heidegger en las pp. 176-182 de «What is Existential Philosophy» (Arendt, 1994, pp. 163-187) y vierte sus observaciones en «Concern with Politics in Recent European Philosophical Thought» (pp. 428-447). Leemos en este último: «es casi imposible dar cuenta de los pensamientos [...] de Heidegger que puedan tener relevancia política, sin un informe y un análisis elaborado del concepto mundo» (p. 446). En los seminarios de 1924 y 1925 en Marburgo, Arendt fue testigo de los esbozos preliminares de la obra maestra de Heidegger, *Sein und Zeit* (1927). O sea, la interpretación de Arendt se sitúa en lo que los estudiosos han denominado el *primer* Heidegger. En ese marco, Arendt prolonga la noción de mundo hacia el terreno político. Cuando se refiere al existencialismo de Heidegger, Arendt habla de *essentia* y *existentia* en los términos de la metafísica occidental. Se trata de un paradigma objetivante, al que Heidegger justamente busca abdicar. Para el *segundo* Heidegger, dicho paradigma es un *destino del ser*, que eventualmente culmina en la reducción científico-técnica del mundo, dentro de la cual la «*reductio scientiae ad mathematicam*» (como lo llama Arendt), es el estadio final de un itinerario que desemboca en la pérdida de sentido y en la «alienación de mundo» (Arendt, 1998, pp. 266-268). Advuértase, por ejemplo, que lo que en el primer texto aludido, Arendt traduce acriticamente por *essentia*, Heidegger llama *Wesen* (en sentido verbal literal, no sustantivado), no refiere algo que es, sino a su despliegue (*disclosure*, des-ocultamiento), en el tiempo. Originariamente, sostiene Heidegger, no se trata de *quidditas*, sino de un durar permaneciendo. (Para Arendt, la mediación del tiempo es un elemento clave en la operatividad propia del juicio estético reflexivo, pues le aporta imparcialidad, que es la objetividad peculiar de las ciencias sociales: política e historiografía). Por otra parte, el neologismo *Dasein*, devenido un lugar común en la filosofía contemporánea, designa el único ser -el hombre- que *existe* literalmente. *Da-sein* (*ser-ahí*) se encuentra, desde el vamos, abierto al mundo. Y aunque que la noción de mundo en Heidegger es variable (pueden hallarse al menos cuatro sentidos), en cualquier caso tiene un alcance semántico más extensivo, si se quiere, más general, que el modo en que lo emplea Hannah Arendt, cuando lo prolonga al campo

En la palabra y en la acción nos aparecemos a los demás y mostramos quiénes somos. Acción nunca es mediación, sino cumplimiento y *performance*. Segundo, en la experiencia de la fundación de los cuerpos políticos, la praxis conjunta genera el poder plural que instituye con la fuerza vinculante de las promesas. En los dos casos antedichos, Arendt (1998) elude el registro de la instrumentalidad y de las categorías del *homo faber (in order to)* (p. 154) para esclarecer la naturaleza de la praxis. En todo caso, la palabra y la acción no son esencialmente un medio instrumental para el logro de los fines y los cometidos, sino el medio propicio –el espacio, el hábitat, el *medium*– en el que se despliega la unicidad de cada quién, por un lado, y en el que el poder concertado instituye, por otro.

En *The Human Condition* Arendt apuesta por una fenomenología de la *aparición*, que considera el modo más fecundo de teorizar sobre la política como un fenómeno ligado a un espacio. Cuando interpreta la Oración fúnebre de Pericles y afirma que «la solución griega» (1998, p. 192) al problema de la futilidad de la praxis fue establecer *poleis*, destaca dos cosas. Primero, que la acción y el discurso no producen nada; no dejan tras sí ningún resultado de su actividad. Lo que subsana dicha inconveniencia es que siempre acontecen en un medio humano. Segundo, que es el mismo cuerpo político como espacio público quien ofrece el *medium* propicio para los sucesos aparezcan, ya que la propia organización de la polis es una suerte de «recuerdo organizado [*an organized remembrance*]» (Arendt, 1998, p. 198). Para poder *ser*, *praxis* y *lexis* exigen la visibilidad que solo el espacio público confiere; demandan un público de espectadores y oyentes ante quienes aparecer, y -esto es lo decisivo- su ser coincide con su aparecer. Los testigos, sean directos o mediados por la tradición, serán los que recordarán, justipreciarán y transmitirán. El solo hecho de la transmisión oral resiste la destrucción que impone el paso del tiempo. Eventualmente, esas acciones y palabras elevadas al rango de acontecimientos serán *reificadas* en monumentos, poesía, documento o pieza musical, para «inspirar admiración en el presente y en el futuro»<sup>14</sup> (p. 197). Aquí la *performance* que Arendt examina es cien por ciento política (Beiner, 2014, p. 11). Ciertamente es que Pericles no quiere depender «de Homero y los de su calaña [*Homer and others of his craft*]» (Arendt, 1998, p. 198) para garantizar perdurabilidad, pues es el mismo cuerpo político el que asegura que las grandes hazañas serán por siempre conmemoradas. Más específicamente, lo que Pericles le dice a los deudos de los primeros caídos en la guerra contra Esparta es que Atenas misma, la asamblea o el Areópago o la institución que fuere, se

---

político. Para Arendt mundo es esfera público-política y excluye *ex-professo* la familia, el ámbito de lo doméstico-privado, y el dominio de lo social, concernidos únicamente por la producción de útiles y elaboración de bienes de consumo o entretenimiento.

Pese a los evidentes puntos de contacto, el «estar cabe las cosas» que Heidegger designa como condición de la existencia humana, remite a las cosas en calidad de objetos de uso, con los que nos relacionamos y que conocemos tácitamente (pre-reflexivamente) en la práctica cotidiana. Por ejemplo, en los oficios y en las artes (piénsese en el proverbial ejemplo del martillo que está «a la mano» para el carpintero). Para Arendt, este es el registro del *homo faber* y su actividad es el trabajo (*Work*). El *homo politicus* o, en sus términos, el orador y el agente, no se mueve cabe las cosas, sino entre iguales, o entre sus pares. Su actividad no se desarrolla en aislamiento, como la fabricación, sino *in concert* (Arendt, 1998, p. 162), el plano de la acción mancomunada. Además, continúa Arendt, el *ser-con-los-otros (Mitsein)* de Heidegger, no alude a la comunicación y a la acción conjunta, que descansan en la condición humana de la pluralidad. El *Mitsein* heideggeriano no contempla la pluralidad como dato.

En suma: Arendt le reconoce a Heidegger una contribución clave para la teoría política en su noción de mundo. Asimismo, valora su concepto de *ser-con-los-otros*. Sin embargo, tal como fueron formuladas por su maestro, estas categorías son defectivas a la hora de teorizar sobre el fenómeno político. Si bien Heidegger articuló un lenguaje sin precedentes para el filósofo que teoriza sobre el ámbito político, en el mismo intento frustró esa posibilidad pertrechado de los viejos prejuicios del filósofo hacia la política. Dice Arendt: «así, encontramos la vieja hostilidad del filósofo hacia la polis, en el análisis heideggeriano de la vida cotidiana promedio en términos de *das Man* [...] o la regla de la opinión pública, como lo opuesto al yo [...], en el que el ámbito público [*das Öffentliche*] tiene la función de ocultar la realidad e incluso evitar la aparición de la verdad» (1994, pp. 432-433). Para un pormenorizado estudio de las principales categorías del pensamiento de Heidegger, véase la muy esclarecedora obra de G. Steiner (1999).

Para la recepción del libro VI de *Ética a Nicómaco* por parte de Heidegger (virtudes teoréticas y discernimiento de *technē* y praxis) el texto pionero es el de F. Volpi (2012, pp. 83-103). Puede consultarse también A. Vigo (2008, pp. 17-38) y Mc Neill (2017, pp. 71-89). Mi agradecimiento al Dr. Néstor Corona por la orientación bibliográfica acerca de la recepción de Aristóteles, por parte de Heidegger.

<sup>14</sup> Arendt glosa a Tucídides.

encargarán de establecer la memoria de grandes sucesos. En lo que sigue, exponemos los resultados de investigaciones recientes, que evidencian la mutualidad de tragedia y política en la Grecia antigua, cuyo denominador común es la *performance*.

David Wiles (2000) ha investigado la fuente común de democracia y tragedia. Tiempo de ocio y una relativa holgura económica promovieron, primero en Jonia y luego en la Metrópoli, el surgimiento de las instituciones libres (Reale & Antiseri, 2001, pp. 23-28). En los siglos V y IV a. C., la pregunta por el mejor régimen político era un lugar común en la Atenas de Herodoto, de Platón y de Aristóteles, pues no existía un consenso uniforme que respondiese a la cuestión del mejor modelo de comunidad. La tragedia, cuya aparición es coetánea de la introducción del culto a Dionisio en época de Pisístrato (García Gual, 1995, pp. 129-132), fue un dispositivo esencialmente político que reunía a los atenienses para «considerar sus problemas a fondo y colectivamente» (Wiles, 2000, p. 48). George Steiner (2011) asevera que la «alta tragedia [...], una práctica ritual y mimética [...] de carácter absolutamente único [...] por su talla, [...] por su forma y por su técnica» (p. 11) es ateniense y su invención se la debemos a Esquilo (p. 12). Aristóteles definió la tragedia como

una imitación de una acción seria, completa y de cierta extensión, mediante un lenguaje sazonado<sup>15</sup> [...]; en forma dramática, no narrativa; y que a través de la compasión y el temor logra la purificación de dichas emociones. (Arist., Poet., 1448a 31-32)

A renglón seguido, esclarece: «Puesto que hacen la imitación actuando, [...] una parte de la tragedia será [...] el aderezo del espectáculo, y después la composición musical y la elocución, porque con estos medios llevan a cabo la imitación» (Arist., Poet., 1449b 52-55). La palabra central de esta definición se encuentra en la expresión *forma dramática*: «Algo o alguien se manifiesta en el actuar a lo largo de la tragedia» (García Álvarez, 2017). Puesto que «la manera en que se podría imitar» es variable, la tragedia, a diferencia de la narración, procede «imitando a todos aquellos que obran o actúan» (Arist., Poet., 1448a 31-32). Es decir, frente a la forma narrativa de la épica, la tragedia (forma dramática) imita a los personajes en acción.

Durante el siglo VI a. C., las reformas de Solón sustituyeron el orden basado en el linaje por un orden jurídico; la igualdad política, que se medía por la renta anual del ciudadano, coincidía con la membresía a la polis (Rus Rufino, 2014). Con la *Isonomía* (508 a. C.), Clístenes estableció diez tribus como la base de una organización que era tanto política y militar como festiva. Los temas de la tragedia aludían al bienestar de la polis y el proverbial «espíritu agonial» (Arendt, 1993b, p. 67) se manifestaba tanto sobre el escenario como en la arena política. La aparición de la tragedia coincidió con la experiencia política que transforma una colección de hombres en un cuerpo político, en una polis (Wiles, 2000, p. 48). El drama griego, apunta D. Wiles (2000), combinaba el sesgo democrático con la impronta oligárquica. Las reivindicaciones contrapuestas de los coros, expresadas por hombres anónimos y ciudadanos comunes, expresan su estructura democrática. El talante aristocrático se evidencia en la figura del *khorego*, un servicio público obligatorio solicitado por el arcontado a los ciudadanos ricos, quienes, por ejemplo, podían mantener una embarcación, un coro o un festival ateniense como *sponsor* financiero (Wiles, 2000, pp. 50-51). La tragedia, concluye Wiles (2000, p. 51), no fue suscitada por la solidaridad o la armonía existente en la ciudad, sino que, por el contrario, se desarrolló ante la necesidad de reconciliar facciones. La perdurabilidad de la polis yacía en el esfuerzo y la solidaridad colectivos fomentados también en la tragedia. El espíritu agonial acontecía tanto en la asamblea como en la tragedia, y en ambas el conflicto operaba como catalizador del desenlace del drama, por un lado, y de las instituciones, por otro.

Peter Wilson (2000) examina la institución cívica de la *khoregia* y destaca la mutua pertenencia de tragedia y política. Ciertamente es que durante las tiranías la *khoregia* fue una institución política clave y el más prominente de los «servicios públicos [*political litourgiai*]» (Wilson, 2000, p. 29). Sin embargo, jugó también un importante rol en la temprana democracia de Clístenes, como uno de los otros tantos cargos públicos instituidos, a causa de la democratización de actividades gimnásticas y musicales, otrora limitadas a las oligarquías (Wilson, 2000, p. 14). No es baladí percatarse de que la abolición de la *khoregia*, a finales del siglo IV, precedió la declinación definitiva del régimen democrático (Wilson, 2000, p. 7). En cualquier caso, la institución vinculaba teatro y comunidad política y consistía en el

<sup>15</sup> Con «lenguaje sazonado» se refiere Aristóteles al «ritmo, armonía y canto», unos versos más abajo.



mecanismo por el que los miembros más prominentes de la comunidad eran convocados por el arconte para financiar un coro trágico. El sentido básico de *khōros* involucraba tanto política como educación en torno al discernimiento de la polis ideal (Wilson, 2000, p. 3). Para un ateniense del siglo V, danzar en un coro trágico exigía la misma disciplina y dedicación que una danza guerrera o un desfile militar. Por lo tanto, guerra, política y entretenimiento no deben ser considerados compartimentos estancos, sino modos vitales e interconectados de *performance*. El *aulos* (instrumento de viento asociado al culto a Dionisio), que dictaba el ritmo del coro trágico, podía también dirigir la cadencia de los movimientos de los remeros en las embarcaciones. La *performance*, por ende, informaba todas las áreas de la vida pública, y la línea divisoria entre teatro y praxis política es borrosa, pues el drama griego estaba inextricablemente unido a la experiencia política (Wilson, 2000, pp. 68-69).

P. Wilson (2017) destaca «el especial poder del teatro como institución cultural [en Atenas y Siracusa] en el siglo V a. C, cuando se transformó en lugar político [*political site*] –casi en un agente político– de la política entre los estados» (pp. 5-6). La institución del teatro fue un instrumento político omnipresente en Siracusa, que operó la «teatralización del poder» (Wilson, 2017, p. 5) durante el período de Dionisio I. Wilson (2017) establece la afinidad entre teatro, tiranías y democracia e insinúa la posibilidad de que el mismo Dionisio I haya colaborado pecuniariamente para erigir el teatro Dionysio en Atenas, introduciendo así un estilo «particularmente siciliano de política teatral [*theatropolitics*]» (p. 16), que establece un espacio (público) en el que la «performance teatral es virtualmente indistinguible de la performance política» (p. 17). Giulia Corrente (2017) indaga la dimensión política de la «farsa flíaca [*Phlyax plays*]» (p. 54)<sup>16</sup> o hilarotragedia a partir de las ilustraciones de ánforas y vasijas («vasos flíacos [*Phlyax Vases*]»)<sup>17</sup> de las colonias dóricas de la Magna Grecia en el siglo IV a. C. La autora destaca el elemento estructural del «*Proscenium*» (Corrente, 2017 p. 63) (la zona del escenario más cercana al público), cuya contrapartida es la dimensión colectiva de la audiencia y los espectadores, quienes ven y escuchan. Corrente (2017) sostiene que la connaturalidad de «las esferas política y teatral», entre «política y performance» (p. 64), se evidencia en tres aspectos. Primero, en la preeminencia de la visibilidad y la variedad de los personajes en escena; segundo, en el uso de escaleras que permitían escenarios móviles y en diferentes niveles. De este modo (tercero), los actores representaban la acción en tarimas de niveles varios (Corrente, 2017 p. 64).

Timothy Bryan Smith (2017) interpreta la sexta Oda Pitia de Píndaro; da cuenta del rol decisivo del aedo y de la perpetuación de las hazañas mediante la «re-presentación [*re-performance*]» (p. 74) de las acciones memorables de un linaje de hombres heroicos. Si bien la Oda está dedicada a Jenócrates, el verdadero héroe que Píndaro glorifica es Trasíbulo, su hijo. Titulada «A Jenócrates de Agrigento, vencedor con el carro» (Pind., Odas, 149), la Oda elogia la *philotimía* vinculada al deber y el afecto filial. Si bien Jenócrates ha financiado parte del certamen del festival Pitio de Delfos, en el año 490 a. C., el verdadero merecedor del honores es Trasíbulo, el auriga del carro triunfal, que le ha cedido el galardón a su padre: «Con fúlgida frente los himnos saldrán, y a aquel de quien eres progenie y auriga, darán fama eterna: venció su cuadriga ¡Oh buen Trasíbulo!, merced a tu afán» (Pind., Odas, 150). Pero los «tesoros de himnos» (Smith, 2017, p. 73) no solo aluden al linaje de Jenócrates. Píndaro refiere dos ejemplos más de lealtad filial: Antíloco y Néstor, por un lado, y Aquiles y Quirón, por otro. El primero, como ejemplo del *blend* de audacia y prudencia, impetuosidad y discernimiento; «*lyssa* [furor bélico]» y «*sophrosyne* [prudencia]» (Vernant, 1992, p. 74), al que incitan los poetas como virtud política indeclinable. El segundo no alude al vínculo de Aquiles con su padre, sino con el centauro Quirón, quien le ha enseñado a honrar los preceptos, «A Jove supremo, deidad de quien son esclavos el trueno y el rayo, venera. Iguales honores tu pecho no quiera rehusar a tus padres: —tal fue su lección—» (Pind., Odas, 150). Los «ricos tesoros de cantares opulentos» (Pind., Odas, 149) aluden a la transmisión de los cantos que glorifican el linaje de Jenócrates: los Eménidas, descendientes de Eménides, hijo de Telémaco. El hecho de la transmisión oral conlleva la emulación de los ejemplos pasados, pues «los tesoros, como las memorias de los logros atléticos, deben perpetuarse; a Trasíbulo le concierne mantenerlo mediante una *re-performance*» (Smith, 2017, p. 74).

<sup>16</sup> La farsa flíaca fue una comedia burlesca y popular que se desarrolló en la Magna Grecia durante los siglos IV y III a. C.

<sup>17</sup> Cfr. Trendall (1959).

En su valioso artículo «Tragic Honors and Democracy: Neglected Evidence for the Politics of the Athenian Dionysia», Peter Wilson (2009) examina la ceremonia de rendición de honores a los ciudadanos defensores de la democracia ateniense en el siglo V a. C. Esta tenía lugar en el teatro Dionysia previamente a la representación de una tragedia. La coronación y los honores tributados a los benefactores de Atenas tenían un claro objetivo: destacar el ejemplo de hombres de acción que, en defensa de la democracia, habían dado muerte a potenciales tiranos. Promulgado por decreto del *demos*, su propósito era instituir la práctica de premiar los méritos de los «asesinos políticos [*political assassins*]» (Wilson, 2009, p. 18) y «asesinos de tiranos [*Tyrant Slayers*]» (p. 10),<sup>18</sup> que habían contribuido a derrocar un régimen oligárquico y a restaurar la democracia. Wilson (2009) propone estudiar las ceremonias y rituales del Gran Dionysia y la ideología cívica conjuntamente, destacando la dinámica entre «sociedad democrática, política y drama» (p. 9). Su tesis es que la práctica cívica de rendir honores y la *performance* trágica que la continuaba confirmaban un suceso único. La combinación de actividades ceremoniales y de *performances* trágicas constituía una «poderosa reivindicación de las normas de una ciudad democrática que, a continuación, eran objeto de intenso escrutinio en las dramatizaciones [*powerful assertions of the norms of democratic polis society that were then exposed to intense scrutiny in the dramas that followed*]» (Wilson, 2009, p. 9).

Confiriendo honores y reconocimiento a sus benefactores, Atenas exhibía la ideología colectiva y competitiva de una democracia que alentaba al resto de los ciudadanos a actuar emulando a los premiados. Por otra parte, y en asombrosa confrontación con dicho despliegue cívico, las tragedias que lo sucedían podían representar, por ejemplo, los peligros inherentes a la búsqueda de honores, el colapso de la autoridad política o la violación de los límites comunales.

Si bien el origen de la ceremonia data de finales del VI, con el asesinato de Hiparco (514 a. C.), su matriz ideológica fue la necesidad de dar respuesta al sismo político de los intentos oligárquicos en 411 y 404 a. C. Así, el decreto del *demos* del 409 a. C. anunció el reconocimiento de los méritos de Trasíbulo de Calidón, el asesino del oligarca Frínico, general ateniense y líder de la sedición antidemocrática del 411 a. C. (Wilson, 2009, p. 10). La rendición pública de honores en los momentos previos a una *performance* trágica suponía enaltecer y, eventualmente, conmemorar una acción restauradora de la democracia tras su primera caída. Se trataba, en consecuencia, de un «momento [performativo] de refundación» que evidencia la autocomprensión de Atenas como democrática (Wilson, 2009, p. 19). En otras palabras, todo el ejercicio ceremonial daba cuenta del entramado ideológico de la tragedia. La democracia pagaba tributo, tanto pecuniario como en poderosos honores simbólicos a sus defensores, en la misma línea de los «asesinos de tiranos» de finales del VI (Wilson, 2009, p. 19). El carácter masivo e internacional del evento ponía en evidencia que Atenas volvía a ser dueña de su propio destino y, al mismo tiempo, exhibía la gloria conferida a los benefactores del *demos*. Por último, Peter Wilson (2009) desataca una *performance* adicional a las prácticas rituales de la democracia ateniense. Se trata del juramento de Demofanto, que ha de ser entendido como un ritual de renovación que vinculaba el régimen de Atenas con prácticas precedentes en torno al culto a Dionisio. El juramento, promulgado por Demofanto en 410 a. C, era una solemne *performance* cívica tendiente a reforzar la institución del régimen, ya que este desactivaba *ipso facto* cualquier otra posible constitución. Es decir, cancelaba toda previa obligación contraída «en oposición al pueblo Atenas» (Wilson, 2009, p. 22). En suma, Wilson (2009) pone de manifiesto la mutua pertenencia de tragedia, política y *performance*, que asocia toda modalidad de «*euergetismo*» (p. 19)<sup>19</sup> (de hacer el

---

<sup>18</sup> Con la fórmula de «asesinos de tiranos», Wilson (2009) rastrea la práctica ceremonial prevaleciente hasta finales del VI a. C. Se refiere al título con el que Atenas honró a los tiranicidas Harmodio y Aristogitón cuando le dieron muerte a Hiparco, hijo de Pisitrato, y allanaron el camino a la democracia en 514 a. C. Véase Azoulay & Lloyd (2017, pp. 93 y ss.).

<sup>19</sup> Leemos allí: «For the very business of awarding crowns to civil benefactors had the effect of assimilating their actions to other forms of agonistic endeavour, of making 'doing good to the Athenian demos' (*euergetism*) a contest like any other. The decision to timetable the proclamation of the 'winners' of this special agon at the very moment of the city's most prestigious cultural agon (tragedy) draws attention to the implicit assimilation of civic *euergetism* to the long-familiar economy of the agonistic in the realm of performance – theatrical, musical and athletic» (Wilson, 2009, p. 22). Para el empleo del término *euergetism* en el ámbito académico puede consultarse Zuiderhoek (2016).

bien al pueblo de Atenas) con la cultura agonística desplegada en la esfera de la *performance* tanto política como dramática.

El drama griego era algo muy distinto a lo que entendemos hoy por teatro, asociado a la industria del entretenimiento o a la cultura de masas. Su función, como hemos procurado evidenciar, era eminentemente educadora y política, asociada a las instituciones libres (Arist., *On Poet.*, p. xiii).<sup>20</sup> La tragedia, hemos dicho, es *mímesis* de la acción. No se trata de la expresión de sentimientos. Tampoco es el yo del personaje –su carácter– lo que está en primer plano, sino la imitación (*mímesis*) de grandes acciones y padecimientos. La purgación de la emocionalidad acontecía con la piedad por el destino adverso del héroe y el miedo ante la perspectiva de sufrir su suerte aciaga. Los *performers*, con su destreza, y los espectadores, emocionalmente comprometidos, compartían tácitamente el vigor educativo de la *performance*, que exhibe ante un público un valor o un significado. La tragedia educaba, pues instalaba *on stage* las cuestiones críticas del debate público vernáculo. Hannah Arendt descubrió que la esencial *teatralidad* de la política, su dimensión literalmente *escenográfica*, se deriva con naturalidad de la misma actividad de la praxis, que a diferencia de la *poiesis/technē*<sup>21</sup> (*Work*), exige un espacio de visibilidad, resiste el aislamiento y demanda la presencia de otros; por último, gesta (pero no *produce*) acciones dignas de ser contadas en historias. Así como la excelencia en el ejercicio de la praxis, o sea, su *virtú*, se asocia a la memorabilidad del brillo (Arendt, 1993, p. 112) que perdura (la inmortalidad) (Arendt, 1998, p. 17; 1993, p. 52), del mismo modo apreciamos o denostamos a los artistas performativos, cuando evaluamos el ejercicio de su arte. En el siguiente apartado, nos ocupamos de esta analogía.

### 3. La praxis como *performance*. La afinidad de la acción con las artes performativas

Hannah Arendt (1998) asume y prolonga la distinción aristotélica de *poiesis* y *praxis* («Work» y «Action») (pp. 136-174, 175-247), con sus correspondientes virtudes, *technē* y *phrónesis* (Arist., *Etic.*, libro VI, 1139b-1141a). Si bien valora la *poiesis* por su capacidad de reificar, erigir un mundo y hacer perdurable el pensamiento y la acción, su *modus operandi* conspira contra el rasgo esencialmente político del actuar humano. El trabajo o la fabricación (*work*) supone la exclusión del ámbito público, con su inexcusable exigencia de pluralidad, para dar paso a una actividad solitaria. *Praxis* y *lexis* inauguran lo público, aseguran el espacio para la libertad política y la capacidad de iniciar lo inédito. La «natalidad» (Arendt, 1998, p. 247), el único elemento de franca «hondura ontológica» (Enegrén, 1984, p. 51) en su pensamiento, es una categoría política clave indiscernible de la praxis y de la condición humana de la pluralidad (Arendt, 1998, p. 7). En las primeras páginas de «Action» y luego en el párrafo 31 (Arendt, 1998, pp. 220-230),<sup>22</sup> Arendt elude las interpretaciones prevalecientes y acude a la etimología para rastrear una experiencia originaria «congelada» (Arendt, 1971) en las palabras. Enseña que *praxis* era designado con dos verbos, *arkhein* y *práttein*, que denotan los dos rostros inseparables de la acción (Arendt, 1998, p. 189). *Arkhein* significaba comenzar, originar, principiar; luego, comandar y, a partir de Heródoto y Tucídides, se registra una nueva acepción: gobernar. Por su parte, *práttein* expresaba atravesar, recorrer, ejecutar y completar el curso de acción propuesto por el iniciador. Con el tiempo, simplemente obedecer (Arendt, 1998, pp. 220 y ss.). Lo que en origen designaba los dos momentos indistinguibles de la praxis: «el principiante [the *beginner*]» (Arendt, 1998, pp. 189-190), referido por el verbo *arkhein*, y el cumplimiento cooperativo de la acción, sugerido por el verbo *práttein*, en el que muchos llevan a buen término su acción conjunta (Arendt, 1998, pp. 122-123), mudó en dos actividades distintas con agentes diferenciados: el que manda y el

<sup>20</sup> Davis (Bernadete & Davis, 2002, p. xiii) dice en alusión a la tragedia: «It is performed by at most three actors playing multiple roles, wearing masks, accompanied by a chorus that is both a character in the play and a spectator [...]. Aristotle's *Politics* ends with an account of music, and especially poetry, as the means of educating men to be good citizens».

<sup>21</sup> Empleamos ambos términos, pues lo que Arendt designa con *Work*, es la actividad que produce manufacturas (*poiesis*), no su excelencia propia (*technē*). Ciertamente es que tanto Heidegger, como también Habermas, oponen la *technē* a la *praxis*, pero si seguimos a Aristóteles, tanto *technē* como *phrónesis* designan las virtudes teoréticas que informan, respectivamente, dos actividades: *poiesis* y *praxis* (hacer y actuar/obrar).

<sup>22</sup> Cfr. Párrafo 31. «The Traditional Substitution of Making for Acting».

que obedece.<sup>23</sup> En este punto, la racionalidad instrumental se introduce en política por vez primera. Introduce el binomio mando-obediencia en el seno de la acción, que discierne entre el que impera y los que, mediante su obediencia, sirven y ejecutan un propósito ajeno. Por el contrario, con la fórmula burkena «*Acting in concert*», Arendt (1998, p. 162) refiere el inexcusable carácter plural de la acción, no menos que su cuota de incertidumbre y de imprecisión, habida cuenta de la convergencia de múltiples voluntades. Podía aludir, por ejemplo, a un pacto, a una fundación o a una resolución colectiva de cualquier índole que afectara la vida de la comunidad: la promulgación de una ley, de una amnistía, un indulto, una declaración de guerra o un armisticio. Se trata en todos los casos de acciones performativas en las que el declamar coincide con el obrar.<sup>24</sup>

En «Hannah Arendt: the Performativity of Politics», Ronald Beiner (2014) advierte la inconveniencia de definir la acción en términos instrumentales y enuncia la compatibilidad entre *performance* y praxis: «Action, by contrast, can generate meaning, because it unfolds a type of human experience that is not so tightly bound to, and certainly is not exhausted by, instrumentalist (means-ends) considerations; hence Arendt's relentless emphasis on the performativity or virtuosity of action (p. 19)».

La acción, con sus notas de espontaneidad e impredecibilidad (su capacidad para inaugurar cursos inauditos de acción) (Arendt, 1998, pp. 236-247), es inconcebible sin referirla a la condición básica de la pluralidad, en respuesta a la cual actuamos y hablamos. La interacción humana realiza (*performs*) una «red de relaciones [*a web of relationships*]» (Arendt, 1998, p. 183) sobre la cual ningún individuo ni grupo de individuos puede ejercer un control total, como tampoco predecir las implicancias futuras de sus acciones. Ciertamente para Arendt, esclarecer rigurosamente la naturaleza de la praxis con las notas antedichas exige prescindir del enfoque teleológico. En el marco de su recepción de la teleología aristotélica, el éxito o el fracaso en la obtención de los fines no determina la acción. Como hemos dicho, se la mal comprende bajo el prisma de la razón instrumental: «If nothing more were at stake here than to use action as a means to an end, it is obvious that the same end [self-defense or the pursuit of interests] could be much more easily attained in mute violence» (Arendt, 1998, p. 179).

Si empleamos las categorías de Aristóteles, la acción como *performance* podría aludir al carácter inmanente (no transitivo) de la actividad,<sup>25</sup> pero si acudimos a Arendt, lo que pasa a primer plano es su índole revelatoria. Ni en la fabricación ni en la labor acontece «the disclosure of the who» (Arendt, 1998, p. 179), la aparición de quién es alguien, en su unicidad y su distinción (p. 176).<sup>26</sup> Sin el auxilio de la *mimesis*, en todas las variadas formas de representación y sin las manos de *faber* que reifica lo que de otro modo se perdería, la acción jamás podría dejar huellas ni constituir un mundo estable de relaciones. Sin embargo, ante las «identidades intangibles» (Arendt, 1998, p. 187) de los agentes de la historia, la tragedia griega como pura «plasmación» (Steiner, 2011, p. 12) mimética resulta la forma más propicia para la representación de la praxis (Arendt, 1998, p. 187). Al fraguar una historia o una poesía, en las que las manos del *faber* intervienen activamente, se intenta recuperar la identidad fenoménica inasible para solidificarla en un relato que promueva la aparición de un quién, que actúa y padece: el héroe de la historia (Arendt, 1998, p. 186). Pero la *mimesis* de la «forma dramática» que ofrecen los *performers*, como rol distinto de aquellos que producen o *reifikan* la tragedia, es algo distinto. No exige la mediación de la cosa escrita, pues las acciones y los sufrimientos se exhiben en la ejecución misma ante el público o, como lo dice Arendt, en la *performance*.

<sup>23</sup> Para la desvinculación de *árchein* y *práttein* en Platón, puede consultarse Goyenechea (2018).

<sup>24</sup> Al respecto, el texto canónico es el de J. L. Austin (1962, p. 5) «A. [performative sentences] do not 'describe' or 'report' or constatae anything at all, are not 'true or false'; and B. the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action, which again would not normally be described as saying something». Y provee los siguientes ejemplos: «'I do (sc. take this woman to be my lawful wedded wife)'-as uttered in the course of the marriage ceremony. [...] 'I name this ship the Queen Elizabeth'-as uttered when smashing the bottle against the stem». En la página 6 continúa: «What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a performative sentence or a performative utterance, or, for short, 'a performative' [...] The name is derived, of course, from 'perform', the usual verb with the noun 'action': it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action».

<sup>25</sup> La diferencia entre operaciones inmanentes y movimientos transitivos se halla en Arist., *Met.*, (1048b17-35).

<sup>26</sup> Hemos mencionado la deuda con Heidegger (en relación a la interpretación de Aristóteles) y su descripción fenomenológica del *Dasein*, en la nota 13. Es una cuestión medular y digna de un examen pormenorizado, a la que solo podemos aludir brevemente, en la marco de este trabajo.

Hannah Arendt (1998, p. 187) recalca expresamente en la tragedia. Frente a la *mimesis* estática de la escultura y la pintura, la «imitación de los agentes [*mimesis prattontes*]» (Arist. Poet. 1448a 1, 1448a 28, 1448b 25), «indisolublemente ligada al flujo vivo del actuar y el hablar» (Arendt, 1998, pp. 210-211),<sup>27</sup> acontece en las artes performativas o representativas, en las que la obra misma (la *performance*) se convierte en una forma de acción vivida. No se destacan las cualidades o el carácter de los agentes, sino su vida, su buena o mala fortuna, su *acción* y sus padecimientos. Tampoco se hace visible el «pleno significado [*full meaning*]» (Arendt, 1998, p. 187) de la historia, sino de los héroes que en ella aparecen. La mutua pertenencia de *mimesis* y praxis se pone en evidencia cuando Arendt (1998) define la tragedia como «el arte político por excelencia» (p. 188). En «Arendt's Hellenism», Peter Euben (2006) ha señalado la conveniencia de interpretar el pensamiento político de Arendt a través del prisma de la tragedia, ya que por su capacidad performativa no solo es el *medium* propicio para el descubrimiento del quién [*the disclosure of the who*"], sino que (por su forma dramática), logra transponer «en arte la esfera política de la vida humana» (Euben, 2006).

Only the actors and speakers who re-enact the story's plot can convey the full meaning, not so much of the story itself, but of the «heroes» who reveal themselves in it. In terms of Greek tragedy, this would mean that the story's direct as well as its universal meaning is revealed by the chorus, which does not imitate and whose comments are pure poetry, whereas the intangible identities of the agents in the story, since they escape all generalization and therefore all reification, can be conveyed only through an imitation of their acting. (Arendt, 1998, pp. 187-188)

Dicho esto, se aprecia con claridad la analogía de la acción con las «artes representativas o performativas» que Arendt (1993b, pp. 151-152) propone. Si bien siguen siendo artes o técnicas, se aproximan a la praxis en el hecho de que no tienen resultados independientes de la misma ejecución. En ellas no hay manufactura ni producto terminado. Si bien, como hemos dicho, siempre actuamos en vistas de fines, no valoramos la praxis con criterios resultistas. No es afín a las artes creativas, sino análoga a las artes representativas, en las que la excelencia es ínsita a la actuación; en la *performance* se pone de manifiesto la excelencia del artista. Otro elemento relevante que sostiene la analogía es que en las artes creativas o productivas, como la escultura o la pintura, el artista trabaja en aislamiento y el proceso de manufactura no necesita ser desplegado ante un público, ya que lo relevante es el producto final que clausura el proceso y añade un artefacto más (en este caso, una obra de arte) al mundo. Las artes *miméticas*, por el contrario, necesitan un público o una audiencia ante la cual ser ejecutadas.

En las artes performativas, como la actuación, la música o la danza, el *producto*, por así decirlo, coincide con la ejecución y no hay una cosa tangible e independiente de la *performance* que sea añadida al mundo. No hay *reificación*. Lo decisivo, y lo que la emparenta con la praxis, es que es indispensable un público que atestigüe la calidad y el virtuosismo (o sus contrarios) de la actuación. Ciertamente, los artistas creativos necesitan de un espacio acondicionado para la exhibición de sus productos finales, como las exposiciones, las galerías de arte o los museos. Lo que se muestra en la obra de arte es el manejo diestro de una técnica; en ella se exhiben sus cualidades como artesano. Para los artistas performativos, como para los hombres de acción (los ciudadanos y los funcionarios públicos), se requiere –también– la existencia de un ámbito de visibilidad en el que puedan *aparecer*, en el que se les pueda mostrar a otros el ejercicio de su actividad. Si bien podemos decir que el actor, el bailarín o el músico evidencian ante otros su destreza en la técnica (porque sigue tratándose de un arte), sus habilidades se muestran en la excelencia de la interpretación (de una pieza musical o de un drama, por ejemplo). Media, podríamos decir, un juicio hermenéutico, que en el artista potencia sus talentos naturales; allí –juzgamos– reside su virtud. Este juicio interpretativo aparece de manera sobresaliente, también, en los hombres de acción cuando saben calibrar con juicio (con gusto público, con buen sentido) cómo actuar o qué decir en una situación determinada, en la que los principios universales de racionalidad práctica tienen un valor relativo o meramente orientador. Además, como se trata de personas públicas, su manera de actuar y de juzgar se expone a la vista de todos; esta publicitación de su gusto –juicio– exhibe su calidad personal (*“the Disclosure of the Agent in Speech and Action”*) (Arendt, 1998, p. 175), al tiempo que pone en existencia un principio aristocrático de

<sup>27</sup> Pese al discernimiento entre *representar* e *imitar* en *The Human Condition*, en «What is Freedom?» Arendt los emplea indistintamente.

asociación que reúne a quienes, con su buen sentido y razonabilidad, humanizan el mundo (Arendt, 1993c, pp. 223-226).

El punto aquí no es si el artista creativo es libre en el proceso de creación, sino que el proceso creativo no es desplegado en público y no está destinado a aparecer en el mundo. De allí que el elemento de libertad, ciertamente presente en las artes creativas, permanece oculto; no es el proceso creativo libre el que finalmente aparece y cuenta para el mundo, sino la obra de arte en sí misma, el producto final del proceso. Las artes performativas, por el contrario, tienen por cierto una fuerte afinidad con la política. Los artistas representativos –bailarines, actores, músicos [...] necesitan una audiencia para exhibir su virtuosismo, de la misma manera en que los hombres de acción necesitan la presencia de otros ante quienes puedan aparecer. Ambos requieren de un espacio públicamente organizado para su «trabajo» y ambos dependen de otros para la *performance* misma. [...] La polis griega fue precisamente esa «forma de gobierno» que proveía a los hombres un espacio de apariencias [*a space of appearances*] donde ellos podían actuar, una especie de teatro donde la libertad podía aparecer. (Arendt, 1993b, pp. 153-154. Traducción nuestra)

#### 4. Conclusión

El recurso a la categoría de *performance*, un vocablo proveniente de las artes, para esclarecer la índole de la acción y la palabra es acertado por dos razones (inclusive cuando Arendt (1993a, pp. 153, 218-219) expresamente enseña que la política no es un arte). Primero, al no haber un producto terminado que clausura el proceso creativo, puede endosársele la excelencia a la acción misma, en el caso de un actor o de un músico, a su *performance on stage*, o a la grandeza de un acto de valentía en el *public stage*, el escenario político, como Arendt nomina, algo escenográficamente (en el sentido más literal del término) a la esfera público-política: «the performing arts [...] have indeed a strong affinity with politics» (Arendt, 1993a, p. 154). Además, la apreciación de las virtudes de un músico, o de un deportista o de un ciudadano es imposible sin un público, compuesto de testigos, oyentes o espectadores. En «What is Freedom?», la autora busca poner en línea la libertad como «realidad mundana [*wordly reality*]» (Arendt, 1993a, p. 149) o como hecho demostrable [*demonstrable fact*]» (p. 149) y la naturaleza de la acción. La visibilidad de la acción libre, la espontaneidad y la capacidad de abrir «nuevos cursos de acción» como algo distinto del lúbrico arbitrio que elige «o esto o lo otro»<sup>28</sup> la conducen a invocar la sabiduría política de Maquiavelo y su *virtù*. Concluye diciendo que «the appearance of freedom, like the manifestation of principles, coincides with the performing act» (Arendt, 1993a, pp. 152-153).

Freedom as inherent in action is perhaps best illustrated by Machiavelli's concept of *virtù* [whose] meaning is best rendered by "virtuosity," that is, an excellence we attribute to the performing arts (as distinguished from the creative arts of making), where the accomplishment lies in the performance itself and not in an end product which outlasts the activity that brought it into existence and becomes independent of it. (Arendt, 1993b, p. 153)

Para ejemplificar el virtuosismo de la praxis, Arendt evoca dos *performances* trágicas. Primero, el memorable parlamento del coro de *Antígona* que enaltece la osadía y la astucia humanas (Sof., Ant., 371), por un lado, y su sabiduría, por otro (Sof., Ant., 365). Glosa al poeta y enumera todas «las cosas pasmosas [*τὰ δεινὰ*]» que los hombres gobiernan gracias a su ingenio. Por esa razón, el mismo hombre es «lo más pasmoso [*δεινότερον*]» (Sof., Ant., 332-333), pues, para él, el futuro permanece abierto; y sus acciones, imprevisibles (Sof., Ant., 357-358). *On Revolution* concluye con un epígrafe del *Edipo en Colono* que por boca de Teseo, el fundador legendario de Atenas, reza: «Not to be born prevails over all meaning uttered in words; by far the second-best for life, once it has appeared, is to go as swifly as possible whence it came» (Arendt, 2006, p. 281). A renglón seguido, Arendt (2006) interpreta los

<sup>28</sup> Dice la autora, señalando la diferencia entre la comprensión de la libertad política experimentada en la vida de la polis y la libertad como aditamento de la voluntad, tal y como la conceptualizó la filosofía: «If freedom were actually nothing but a phenomenon of the will, we would have to conclude that the ancients did not know freedom» (Arendt, 1993a, p. 157).

versos que Sófocles escribió en su vejez, valorando la vida de la polis como el único alivio que los hombres poseen «para soportar el peso de la vida [*to endure the burden of life*]» (p. 281). El único modo de sobrellevar la (mera) vida es conformando polis, instituciones libres y viviendo entre iguales. La segunda vida –*bíos politikós*– (Arendt, 1998, p. 24) que ofrece la polis, el ámbito de la acción libre y las palabras grandes, concede «brillo y esplendor» (p. 181). La pensadora no alude a las destrezas técnicas y a la productividad del *homo faber*, sino al virtuosismo de hombre de acción que, según el coro de Antígona, hacen del hombre un ser digno de reverencia y asombro. *Edipo en Colono* lamenta la carga que la vida —*zoe*— les impone a los hombres exigiéndoles la «labor de sus cuerpos y el trabajo de sus manos» (Arendt, 1998, p. 79); precisamente las actividades no libres y funcionales a la preservación y la defensa de la vida. Por último, proclama que solo la vida de la polis (*bíos*): la *performance* de los procesos de deliberación, de debate público y de toma de decisiones, puede compensar la carga de la mera vida.

La segunda vida celebrada por Arendt no alude, claramente, a la práctica política cotidiana y normalizada, sino a la *gran política* y a los sucesos, las acciones y los discursos dignos de conmemoración y de transmisión a través de las generaciones como parte de una herencia colectiva que informa la memoria política de los pueblos. Ronald Beiner (2014) lo ilustra con el ejemplo checo de la Revolución de Terciopelo:

If one found oneself standing amidst the hundreds of thousands of Czechs assembled in Wenceslas Square during the Velvet Revolution of November and December of 1989 [...] it does not seem unreasonable to think of this as an Arendt-style 'immortalizing' moment, elevating one above the banalities of day-to-day life and giving one stories of collective struggle and solidarity [...] worthy of being told to one's grandchildren. (p. 21)

Claramente, Arendt no se posiciona en el nivel de la práctica política ordinaria, sino que pone en evidencia casos ejemplares de esplendor, inexcusables para la generación de sentido. Se necesitan acontecimientos como los que pueblan la tradición revolucionaria perdida (Arendt, 2006, pp. 207 y ss.), cuyo «virtuosismo performativo» (Beiner, 2014) ilumina el espacio común con una significación colectiva que merece ser conmemorada. Como concluye Beiner (2014), Arendt impone un estándar exigente para juzgar la política, y casi todo lo que cae bajo las prácticas cotidianas de *politics* resultan «demasiado pedestres [*too pedestrian*]» (p. 22) como para satisfacer sus demandas sobre lo que valoramos como *resplandeciente* y digno de recuerdo.

## Referencias

- Arendt, H. (1951). *The Origins of Totalitarianism*. Harvest Book. Harcourt Inc.
- Arendt, H. (1971). Thinking and Moral Considerations. A Lecture. *Social Research*, 38(3), 417-446.
- Arendt, H. (1978). *The Life of the Mind. One/Thinking. Two/Willing*. One-volume Edition. A Harvest Book. Harcourt Inc.
- Arendt, H. (1993a). What is Freedom? In *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought* (pp. 143-172). Penguin.
- Arendt, H. (1993b). *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*. Penguin.
- Arendt, H. (1993c). The Crisis in Culture. Its Social and Its Political Significance. In *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought* (pp. 197-225). Penguin.
- Arendt, H. (1997). *¿Qué es la política?* Paidós.
- Arendt, H. (1998). *The Human Condition*. The University of Chicago Press.
- Arendt, H. (2006). *On Revolution*. Penguin.
- Arendt, H. (2018). *Thinking Without a Bannister. Essays in Understanding 1953-1975*. Schocken Books.
- Austin, J. L. (1962). *How To Do Things With Words. The William James Lecture delivered at Harvard University in 1955*. Oxford University Press.
- Azoulay, V., & Lloyd, J. (2017). *The Tyrant-Slayers of Ancient Athens: A Tale of Two Statues*. Oxford University Press.
- Beiner, R. (2014). Hannah Arendt: the Performativity of Politics. In *Political Philosophy. What is and Why it Matters* (pp. 1-24). Cambridge University Press.  
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107707115.003>
- Beiner, R. (2018). The presence of Art and the Absence of Heidegger. *Arendt Studies*, 2, 9-16.  
<https://www.jstor.org/stable/48511476>.
- Benhabib, S. (1990). Hannah Arendt and the Redemptive Power of Narrative. *Social Research*, 57(1), 167-96. <http://www.jstor.org/stable/40970582>
- Campillo, N. (2005). Mundo y pluralidad en Hannah Arendt. *Intersticios. Filosofía/Arte/Religión*, año 9, núms. 22/23, 87-100.
- Cheah, P. (2016). The In-Between World: Anthropologising the Force of Wordling. In *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature* (pp. 131-160). Duke University Press.  
<https://doi.org/10.1215/9780822374534>.
- Corrente, G. (2017). The Phylax Plays: Performative and 'Political' Dimensions of an Original Form of Mediterranean Theatricality. In H. Reid, D. Tanasi & S. Kimbell (Eds.), *Politics and Performance in Western Greece. Essays on Hellenic Heritage of Sicily and Southern Italy* (pp. 54-67). Parnassos Press - Fonte Aretusa Organization. <https://doi.org/10.2307/j.ctvbj7grj.6>
- Di Pego, A. (2019a). En torno al pensamiento: la disputa de Hannah Arendt con Martin Heidegger. *Tópicos* (56), 197-235. <https://doi.org/10.21555/top.v0i56.968>.
- Di Pego, A. (2019b). Las huellas de Heidegger en *La condición humana*. Una disputa soterrada en torno a la praxis aristotélica. *Ideas y valores*, 68 (171), 185-207.  
<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v68n171.62985>
- Enegrén, A. (1984). *La pensée politique de Hannah Arendt*. Presses Universitaires de France.
- Euben, P. (2006). Arendt's Hellenism. In D. Villa (Ed.), *The Cambridge Companion to Hannah Arendt* (pp. 151-164). Cambridge University Press.
- Faye, E. (2019). *Arendt y Heidegger. El exterminio nazi y la destrucción del pensamiento* (Trad. Tomás Fernández Aúz). Akal.
- García Álvarez, C. (2017). Para la comprensión de la tragedia. ¿Quién es Dioniso? *Byzantion nea hellás*, (36), 347-371. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-84712017000100347>
- García Gual, C. (1995). La Grecia antigua. In F. Vallespín, (Ed.), *Historia de las teorías políticas I* (pp. 53-166). Alianza.
- Goyenechea, E. (2017). Hannah Arendt y el *Mayflower Compact* como caso ejemplar. *Revista de Estudios Políticos y Estratégicos*, 5(1), 30-53. <https://revistaepe.utem.cl/?p=371>
- Goyenechea, E. (2018). Hannah Arendt sobre Platón: la profesionalización de la política. *Deus Mortalis*, 12, 345-371.
- Gratton, P., & Sari, Y. (Eds.). (2021). *The Bloomsbury Companion to Arendt*. Bloomsbury Academic.



- Habermas, J. (2002). *Teoría y praxis. Estudios de Filosofía social*. Tecnos.
- Kellogg, K. (2021). Freedom. In P. Gratton & Y. Sari, (Eds.). *The Bloomsbury Companion to Arendt* (pp. 420-429). Bloombury Academic.
- Locke, J. (1980). *Second Treatise on Government*. Hackett Publishing Company, Inc.
- Martin, D., & Schmidt, T. (2019). Sites of Appearance, Matters of Thought: Hannah Arendt and Performance Philosophy. *Performance Philosophy*, 5(1), 1-7.  
<https://doi.org/10.21476/PP.2019.51291>
- McCarthy, M. H. (2012). *The Political Humanism of Hannah Arendt*. Lexington Books.
- Mc Neill, W. (2017). Tracing *technē*: Heidegger, Aristotle and the Legacy of Philosophy. In H. Zaborowski, (Ed.). *Heidegger's Question of Being: Dasein, truth, and history* (pp. 71-89). The Catholic University of America Press.
- Paine, T. (1984). *Derechos del Hombre*. Alianza.
- Passerin d'Entrèves, M. (1994). *The Political Philosophy of Hannah Arendt*. Routledge.
- Reale, G., & Antiseri, D. (2001). *Historia del pensamiento filosófico y científico. Tomo I. Antigüedad y Medioevo*. Herder.
- Reid, H., Tanasi, D., & Kimbell, S. (Eds.). (2017). *Politics and Performance in Western Greece. Essays on Hellenic Heritage of Sicily and Southern Italy*. Parnassos Press - Fonte Aretusa Organization.
- Ricoeur, P. (1989). Poder y violencia (Trad. C. Vajlis. Rev. F. Naishtat). In M. Abensour, C. Buciu-Glucksmann, B. Bassin, F. Collin & M. Revault d'Allonnes (Eds.), *Actas del Coloquio: Hannah Arendt. Política y pensamiento*. Ediciones Tierce.
- Rousseau, J. J. (2004). Manuscrito de Ginebra. Primera versión del Contrato social (Cap. II). In *Deus Mortalis*, (3) (Trad. V. Waksman, pp. 519-547).  
<http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/deusmortalis/003/deusmortalis003-17.pdf>
- Rousseau, J. J. (2005). *El contrato social. Discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Losada.
- Rus Rufino, S. (2014). Análisis y teoría política en las reformas sociales de Solón de Atenas. *Foro interno*, 14, 65-92. [https://doi.org/10.5209/rev\\_FOIN.2014.v14.46804](https://doi.org/10.5209/rev_FOIN.2014.v14.46804)
- Sari, Y. (2021). Artificial Equality: Procedural, Epistemic and Performative. In P. Gratton & Y. Sari, (Eds.). *The Bloomsbury Companion to Arendt* (pp. 387-394). Bloombury Academic.
- Siemens, H. W. (2005). Action, Performance and Freedom in Hannah Arendt and Nietzsche. *International Studies in Philosophy*, 37(3), 107-126.  
<https://doi.org/10.5840/intstudphil20053738>
- Smith, T. B. (2017). The Performance of Pindar's Pythian 6 and Its Akragantine Audience. In P. Gratton & Y. Sari, (Eds.). *The Bloomsbury Companion to Arendt* (pp. 69-74). Bloombury Academic.  
<https://doi.org/10.2307/j.ctvbj7grj.7>
- Steiner, G. (1999). *Heidegger* (Trad. J. A. Mora). FCE.
- Steiner, G. (2011). *La muerte de la tragedia* (Trad. E. L. Revol). Siruela.
- Trendall, A. D. (1959). Phylax Vases. *Bulletin Supplement (University of London. Institute of Classical Studies)*, (8), i-77. <http://www.jstor.org/stable/43768419>
- Vernant, P. (1992). *Los orígenes del pensamiento griego*. Paidós.
- Vigo, A. (2008). *Arqueología y aleteología, y otros estudios heideggerianos*. Biblos.
- Villa, D. (1995). Arendt, Aristotle and action. In Villa D., *Arendt and Heidegger. The Fate of the Political* (17-40). Princeton University Press.
- Villa, D. (2007). Arendt, Heidegger and the Tradition. *Social Research. An International Quarterly*, Volume 74, Number 4, 983-1002.
- Villa D. (2008). Arendt and Heidegger, again. In Villa D., *Public Freedom* (302-337). Princeton University Press.
- Volpi, F. (2012). *Heidegger y Aristóteles* (Trad. M. J. de Ruschi). FCE.
- Wester, M. (2021). Lectures on Kant's Political Philosophy. In P. Gratton & Y. Sari, (Eds.). *The Bloomsbury Companion to Arendt* (pp. 255-261). Bloombury Academic.
- Wiles, D. (2000). *Greek Theater Performance. An Introduction*. Cambridge University Press.
- Wilson, P. (2000). *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the State*. Cambridge University Press.

- Wilson, P. (2009). Tragic Honours and Democracy: Neglected Evidence for the Politics of the Athenian Dionysia. *The Classical Quarterly, New Series*, 59(1), 8-29.  
<http://www.jstor.org/stable/20616659>
- Wilson, P. (2017). A Potted Political History of the Sicilian Theater. In H. Reid, D. Tanasi & S. Kimbell (Eds.), *Politics and Performance in Western Greece. Essays on Hellenic Heritage of Sicily and Southern Italy* (pp. 1-32). Parnassos Press - Fonte Aretusa Organization.  
<https://doi.org/10.2307/j.ctvbj7grj.4>
- Zuiderhoek, A. (2016). Euergetism. In *Oxford Classical Dictionary*.  
<https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-2533>

### Referencias de obras clásicas:

- Benardete, S., & Davis, M. (2002). *Aristotle. On Poetics*. Saint Augustine's Press.
- Calvo Martínez, J. L. (2005). *Aristóteles. Ética a Nicómaco*. Alianza.
- Errandonea, I. (1965). *Aristóteles. Poética*. Alma Mater.
- Lecumberri, A. (2013). *Aristóteles. Poética*. Aguilar.
- Montes de Oca, D. I. (1883). *Píndaro. Odas*. Luis Navarro editor.