

# OCIO ESTÉTICO VALIOSO EN LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

M<sup>a</sup> LUISA AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE  
Universidad de Deusto

RESUMEN: Este artículo se centra en el ocio estético valioso en Aristóteles, partiendo del análisis de la *Poética* y, específicamente, de la comprensión de la experiencia estética como actividad mental. Se destaca su dimensión ética, realzando su valor en el desarrollo del ser humano, así como el de la propia obra de arte, en la medida en que el poeta ha sabido construirla, encarnando en la trama los hechos y universalizándolos, al modo que le es propio. Aristóteles se refiere a la tragedia, pero por extensión esta valoración proporciona una pauta de lectura de la experiencia de ocio estético. El marco autónomo para el ámbito estético, que inaugura Aristóteles, y su valoración vinculada a la dimensión ética, a la comprensión intelectual y al placer estético proporcionan la base para sostener que el ocio estético se confirma como un horizonte enmarcado en la senda de lo valioso y adecuado para realizar la vida que le es propia al ser humano.

PALABRAS CLAVE: ocio estético, experiencia estética, comprensión intelectual, placer estético.

## *Valuable aesthetic leisure in aristotle's poetics*

ABSTRACT: Based on an analysis of *Poetics* and particularly on the understanding of aesthetic experience as a mental activity, this article focuses on valuable aesthetic leisure in Aristotle's work. The ethical aspect is highlighted, enhancing its value in the development of mankind as in the poet's work of art, embodying the facts in the plot and giving them the appropriate universal scope. Although Aristotle refers to tragedy, this evaluation can, by extension, provide an interpretation of the aesthetic leisure experience. The autonomous framework for the aesthetic realm, which Aristotle initiated, its role linked to the ethical aspect, intellectual understanding and aesthetic pleasure provide the basis to argue that aesthetic leisure can be confirmed as a path to reach what is valuable and appropriate to lead the life that man should aspire to.

KEY WORDS: aesthetic leisure, aesthetic experience, intellectual understanding, aesthetic pleasure.

## 1. PLANTEAMIENTO

Aristóteles es un referente clave en la reflexión conceptual del ocio en el mundo clásico. El ocio como desarrollo humano hunde sus raíces en la filosofía griega y ella nutre la relación entre ocio y humanismo para una larga tradición. Los estudios sobre ocio lo han destacado ya en diversos trabajos<sup>1</sup>. El ocio se relaciona con la realización del fin supremo del ser humano y el logro de la felicidad que le es propia en cuanto ser dotado de inteligencia y de libertad

---

<sup>1</sup> Quisiera resaltar la investigación que desde hace 25 años se está llevando a cabo en el Instituto de Estudios de Ocio de la Universidad de Deusto. Cfr: SEGURA, S. y CUENCA, M., *El ocio en la Grecia clásica*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2007; *El ocio en la Roma antigua*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2008; CUENCA, M. (Coord.) (2006). *Aproximación multidisciplinar a los Estudios de ocio*. Universidad de Deusto, Bilbao; AMIGO, M<sup>a</sup> L., *Las ideas de ocio estético en la filosofía de la Grecia clásica*, Documentos de Estudios de Ocio, Universidad de Deusto, Bilbao, 2008.

para forjarse a sí mismo. El horizonte más elevado de este desarrollo es para Aristóteles el que constituye la actividad intelectual, la dedicada al estudio, a la filosofía y a las ciencias, el ámbito de la *teoría*. En la *Ética nicomáquea* destaca la vida intelectual como la más excelsa, la más placentera, autotélica y vinculada al ocio, y en ese contexto escribe: «la felicidad radica en el ocio» (*Et. Nicom.* 1177b). La felicidad radica en el ocio y se realiza plenamente, del modo más excelente en la contemplación (*teoría*), en la actividad de la mente, que tiene su propio placer. Para Aristóteles es la actividad superior que nos asemeja a los dioses y es la más apropiada por naturaleza para la realización del ser humano. La vida activa aporta una felicidad secundaria.

Lo apuntado sitúa la valoración del filósofo sobre el ocio estrechamente ligada a la actividad de la mente<sup>2</sup>. Ese marco nos va a permitir una lectura del ocio estético valioso centrada en la primacía de la comprensión, en la experiencia estética. Si la vida dedicada a la actividad de la mente es la forma más excelsa de realización, análogamente y, en la medida que se ejercite la comprensión, la experiencia estética permitirá una valoración semejante y posibilitará un placer intelectual; se situará en la senda de lo valioso, es decir, de lo que es bueno y deseable para el ser humano. Observemos que si comprendemos de este modo la experiencia de ocio estético la vinculamos no ya al placer pasajero, satisfactorio de la persona que lo vivencia, sino a su desarrollo, a su florecimiento como ser humano, o en otros términos, a su *eudaimonía*, en el sentido aristotélico, con frecuencia simplificado como felicidad pasajera. En la *Política* ofrece una pequeña disquisición sobre el ocio, distanciándolo de todas aquellas actividades que *priven de ocio a la mente* y recomendando que «debemos investigar a qué debemos dedicar nuestro ocio» (*Política* 1337 b 35). Reitera de nuevo que la *felicidad*, así como *el placer del hombre mejor es el mejor y el que procede de fuentes más nobles* (*Política* 1338 a 5-10). Se refiere, a continuación, a las actividades nobles en las que hay que educar, como la música. En ese contexto concluye que «hay cierta educación que debe darse a los hijos, no porque sea útil ni necesaria, sino porque es liberal y noble» (*Política* 1338 a 30-35). Distancia con claridad el ocio de los juegos: mientras que estos proporcionan descanso, el ocio se presenta como una actividad noble, con un fin en sí misma.

Esta perspectiva apoya la lectura de un ocio estético valioso como trato de argumentar en este trabajo. Análogamente a la valoración de la vida intelectual que trae consigo el ejercicio de la mente, podría considerarse una vida estética elevada, valiosa, en cuanto que también se ejerce la comprensión y, por tanto, la actividad mental. Como veremos, el placer estético está vinculado a la actividad *noética* y en la recreación de la tragedia adquiere una dimensión ética que realza su valor en el ámbito de la vida buena y el desarrollo del ser humano. Esta consideración permite una comprensión de las emociones no ya como fuerzas descontroladas, perjudiciales y ajenas a la razón, sino como cauces de realización del ser humano. En este sentido cabe recordar la obra de

<sup>2</sup> Cfr. PIEPER, J., *El ocio y la vida intelectual*, Rialp, Madrid, 1974.

M. Nussbaum, quien desde una perspectiva neoestoica reivindica las *emociones como formas de mirar las cosas cargadas de valor*<sup>3</sup>. Las emociones —sostiene esta autora— son evaluaciones, valoraciones o juicios de valor. La razón no se alza contra la emoción como si se tratara de un antagonista, sino más bien de una colaboración en la que la razón ilumina el sentimiento estético y encauza el juicio ético. Este planteamiento abre una gran perspectiva educativa. El fenómeno estético como lo plantea Aristóteles descansa sobre la identificación empática del espectador ante unos hechos que éste considera verosímiles, *como si* pudieran ocurrirle a él o al menos estuvieran en un horizonte de posibilidad. El filósofo vincula con gran perspicacia y realismo psicológico los sentimientos de *compasión y temor*; el temor sitúa el ámbito de comprensión del espectador y su implicación personal en la vivencia. Ahora bien, lo que nos interesa destacar es que despierta la *compasión* y desencadena el juicio ético, de este modo la experiencia estética se carga de valor ético.

Este es el planteamiento que deseo desarrollar en este trabajo. El pensamiento de Aristóteles proporciona la aportación más valiosa de la filosofía clásica griega al ocio estético. El maestro se interesó por cuestiones estéticas más que sus predecesores y nos ha legado una obra, la *Poética*, que ha tenido una gran trascendencia en la historia<sup>4</sup> no sólo de la Estética, sino también de los estudios literarios. Se le puede considerar el primer filósofo que realiza investigaciones en el campo de la Estética. Él mismo fue consciente de que trataba un tema para el que no había un nombre que lo designara con exactitud. La reflexión de Aristóteles sobre la tragedia es el primer estudio sobre la poesía dramática y, por tanto, una teoría sobre el teatro que surca la historia hasta nuestros días. Pero, además, de él se desprende por extensión una teoría del arte. Hay en sus escritos una propuesta de fundamentación de la autonomía de lo bello, frente a la esfera moral y a la verdad. Incluso se ha sugerido que la expansión de las ideas de Aristóteles por Europa, durante los siglos XVI y XVII, preparó la autonomía de la esfera estética en el siglo XVIII<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> NUSSBAUM, M., *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2008, p. 268.

<sup>4</sup> TATARKIEWICS, W., *Historia de la estética*, I, Akal, Madrid, 1987, p. 145. Sobre ediciones de la *Poética*, cfr. García Yebra, *Poética de Aristóteles*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 424 y ss. Los textos de la *Poética* corresponden a esta traducción y edición. Todos los textos de Aristóteles siguen las ediciones de Gredos. *Ética Nicomáquea*, *Ética Eudemia*, Trad. y notas de E. Lledó, Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1993. *Física*, Introducción y traducción G. R. Echandía. *Metafísica*, ed. Trilingüe de V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1990. *Política*, trad. de M. García Valdés, Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1988. *Retórica*, Introd., trad. y notas de Q. Racionero, Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1990. Las citas de Aristóteles de estas ediciones y, por tanto, de este artículo siguen como es habitual la edición de Bekker. En ella la *Poética* ocupa las páginas 1447 columna *a* hasta la 1462 columna *b*; el último número que se indica hace referencia a las líneas.

<sup>5</sup> Cfr. JIMÉNEZ, J., *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Técno, Madrid, 1986, p. 29.

La tradición le atribuye diversos textos de interés sobre Filosofía del arte, pero todos se han perdido, excepto la *Poética*<sup>6</sup>, del que hemos recibido un libro acerca de la *tragedia* y no nos ha llegado el de la *comedia*. Además, otras obras del filósofo nos proporcionan observaciones de interés estético como ocurre con la *Retórica* o la *Política*. Con la *Física*, la *Metafísica* y las *Éticas* podemos encuadrar su pensamiento sobre la belleza, el arte y la estética.

En este trabajo quisiera seguir el hilo de reflexión del filósofo para situar la experiencia del ocio estético en un horizonte valioso. Mi pequeña aportación sólo puede esbozar una línea de lectura de interés para los estudios de ocio, pero humilde ante una obra tan comentada a lo largo de la historia como la *Poética* de Aristóteles, pese a ser una obra tan breve y condensada en sentencias<sup>7</sup>. No pretendo estudiar todas las dimensiones del ocio estético y dejaré fuera de este análisis sin duda líneas interesantes. En primer lugar, recordaré la concepción del arte, para centrar la novedad que destaca el filósofo en relación a Platón. Dedicaré la segunda parte a estudiar la experiencia estética de la tragedia, el papel de la comprensión y el valor ético de las emociones estéticas. Las reflexiones finales harán un balance del hilo argumental seguido para resaltar sus consecuencias respecto al ocio estético.

El filósofo destaca un marco autónomo para el ámbito estético y al mismo tiempo, en la experiencia de la tragedia, lo vincula a la dimensión ética, a la comprensión intelectual y al placer estético. De este modo el ocio estético se confirma también como un horizonte adecuado para realizar la vida que le es propia al ser humano. Con este planteamiento la experiencia de ocio estético alcanza el mayor reconocimiento en el mundo clásico.

## 2. CONCEPTO DE ARTE: SIGNIFICACIÓN GENÉRICA Y CONCRECIÓN ESPECÍFICA

Aristóteles incorpora a sus reflexiones una diferencia clave para desmarcar el arte de las artesanías o los productos de los oficios. El arte no está orientado a la utilidad, sino al placer. Para ordenar los conceptos voy a destacar, en primer lugar, estas observaciones respecto a la concepción genérica del arte y las precisiones específicas. Me detendré en la creación, en la *poiesis*, para apuntar el proceso genético del arte y en el nuevo concepto de *mímesis*. Todos estos aspectos corroboran la nueva visión del arte como un espacio autónomo.

Aristóteles utiliza el término *téchnê* con la significación genérica de *disposición productiva*<sup>8</sup>. Significa una aptitud, una disposición para producir, acompañada de razón, es decir, de conocimiento. Destaca Gadamer que no se quiere

<sup>6</sup> El manuscrito principal y más antiguo de la *Poética* es el *Parisinus 1741*, que data de finales del siglo X o comienzos del XI. Además de este manuscrito se consideran clave otros textos como la traducción de G. Moerbeke en el siglo XIII. Sobre ello y acerca del libro II, sobre la comedia, cfr. *Introducción* de García Yebra a la edición de Gredos citada, pp. 7-14.

<sup>7</sup> KAUFMANN, W., *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 65.

<sup>8</sup> *Ética nicomáquea*, 1140 a 20.

decir con ello *hacer, producir*, sino la capacidad espiritual de idear, planear, bosquejar; en suma, *el saber que dirige el hacer*<sup>9</sup>.

En la *Metafísica* y en la *Ética nicomáquea* concreta su sentido. Así en el primer libro de la *Metafísica*, en el capítulo primero, hace una descripción de las diversas formas de conocimiento: sensación, memoria, experiencia, arte y ciencia. El arte o producción y la ciencia apuntan a lo universal, al porqué de las cosas, a las causas. Por el contrario, la experiencia se refiere a lo particular. Trata de explicitar qué es la sabiduría, en el contexto del tema con el que ha iniciado la obra: *Todos los hombres desean por naturaleza saber*. Ni la sensación ni la experiencia se consideran saber, pero sí el arte, es decir, la producción y la ciencia. La razón radica en el conocimiento de las causas. Por ello, el filósofo las vincula a la enseñanza: pueden comunicarse y enseñarse. El conocimiento del *sabio* se eleva a un saber más allá de las necesidades prácticas, a ciertas causas y ciertos principios.

Antes de avanzar en la aportación del estagirita conviene recordar el estado de la cuestión de algunos conceptos en la época de Platón.

### 2.1. Conceptos de arte y poesía en la época de Platón

Las artes visuales son *techné* y, genéricamente, no hay distinción entre ellas y los oficios artesanales. Se caracterizan como una habilidad especializada (*techné*). Esta destreza se basaba en el conocimiento de unas reglas y, por tanto, no existía sin tal conocimiento<sup>10</sup>. Cada arte tenía el suyo propio. De modo que producir sin atenerse a esas reglas, no era considerado arte, sino su antítesis. El concepto era muy amplio, recogía lo que más tarde se acotará como *bellas artes*, con la excepción de la poesía, pero también los oficios e, incluso, parte de las ciencias.

*Poietés* significa *el que hace* y abarca todos los tipos de artista creador y también los artesanos. En tiempos de Platón comienza a utilizarse en un sentido restringido, es decir, como *poeta*. Sócrates lo explicita así en el *Banquete*, 205 b-c, observando la restricción del término. Sin embargo, aun con este sentido restringido, *poeta* incluye más elementos que su equivalente en las lenguas modernas. Lo mismo ocurre con *mousiké*, que significaba todo tipo de actividad patrocinada por las Musas, sin limitarse al arte de los sonidos. Tenía además un sentido más amplio, comprendiendo a todo aquel que fuera educado, formado, culto, capaz de comprender las artes y de tener la destreza de practicarlas. Su traducción correcta sería, en muchos casos, *educación en las artes*<sup>11</sup>.

Los griegos valoraron a los poetas de modo diferente que a los escultores o a los pintores. Los poetas eran considerados en más alta estima que los artistas visuales. La poesía era un estado de gracia, una experiencia de comunicación

<sup>9</sup> GADAMER, H. G., *Estética y hermenéutica*, Técnos, Madrid, 1996, p. 286.

<sup>10</sup> Cfr. TATARKIEWICS, W., *Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Técnos, Madrid, 1987, p. 38.

<sup>11</sup> Cfr. GRUBE, G. M. A., *El pensamiento de Platón*, Gredos, Madrid, 1973, p. 275.

con lo divino. Tenía un gran influjo en la educación y puede considerarse el modelo de transmisión de valores, anterior a la filosofía. No hay que olvidar esta dimensión, clave para comprender las razones que llevan a Platón a examinar minuciosamente el lugar de la poesía en el diseño que realiza de la ciudad ideal en la *República*. Se ocupó de ella en diversos textos, pero, especialmente, es en la *República* donde analiza su función desde un punto de vista educativo. En el marco de la concepción platónica, la poesía tiene un puesto especial por ser fruto de la inspiración y no de la habilidad. La poesía es profética e irracional y está inspirada por la divinidad<sup>12</sup>.

En la *Apología de Sócrates*, Platón presenta a su maestro visitando a los poetas para contrastar con ellos el concepto de sabiduría. En ese contexto se dice que las obras de estos no son producto de la sabiduría, sino de un don natural. Los poetas están inspirados como los profetas y los oráculos (*Apología*, 22 c). Dicen muchas cosas bellas, pero no *pueden dar razón* de lo que dicen. Asoma ya el contraste, agudizado en la *República*, entre poesía y filosofía. El *Ion* es un diálogo breve, en el que se trata el tema de la poesía. En él, Platón habla de la inspiración como una fuerza, que tiene su origen en las Musas y se transmite al modo de una fuerza magnética al poeta creador y de éste al recitador y de éste al público. El auditorio experimenta el *entusiasmo*, que le ha sido transmitido en cadena. Por esta razón, la poesía es un modo de comunicación con lo divino. El poeta creador al penetrar en la corriente divina de la armonía y el ritmo se colma del dios inspirador, quedando *fuera de sí*, con su conciencia anulada, como un *medium*. Este modo de arrebato y posesión, contrario al racionalismo platónico, es criticado por Platón. Los poetas no saben dar razón de lo que dicen, transmiten el mensaje divino, pero no lo entienden. El contraste entre poesía y filosofía no se da, propiamente, hasta la *República*. Platón reconoce, en el *Ion*, la belleza de la creación poética<sup>13</sup>. En el *Fedro*<sup>14</sup> se equipara el estado de inspiración poética a ciertos tipos de enajenación mental. Es un estado producido por la posesión divina y, por tanto, superior a un estado de cordura, al operarse por *divino carisma*. La locura poética no se da sin unas dotes naturales, por lo que en la excelencia poética se conjugan *physis* e inspiración. Desde el punto de vista formal, por poesía entendían la construcción métrica, es decir, lo expresado en forma de verso.

Frente a la concepción platónica, Aristóteles puntualizará otros rasgos necesarios para precisar estos conceptos. Una de las notas fundamentales es su vinculación del arte con el conocimiento. Podemos observarlo en el libro VI de la *Ética nicomáquea*. Aquí concreta el arte, en sentido genérico, es decir, como producción, como disposición productiva: *un modo de ser productivo acompañado de recta razón* (*Ética nicomáquea*, 1140 a 20). Un razonamiento erróneo producirá obras defectuosas. Se refiere a la producción en general, es decir,

<sup>12</sup> Véase el interesante estudio de Gil, L., *Los antiguos y la inspiración poética*, Guadarrama, Madrid, 1967.

<sup>13</sup> PLATÓN, *Ion*, 534b-e.

<sup>14</sup> PLATÓN, *Fedro*, 245 a.

a la artesanía, a los oficios y, también, a lo que después se entenderá como bellas artes. El contexto es el interés del filósofo por clarificar el ámbito de la producción y el de la acción moral. De modo que la primera nota característica es que la *techné* tiene que estar basada en el conocimiento. La producción basada sobre el instinto, la experiencia o sobre la práctica no es arte, *techné*, porque carece de reglas, de conocimiento, y de una aplicación consciente. El arte es, por tanto y ante todo, capacidad del artista, habilidad, cierta disposición<sup>15</sup>. Observemos que no se refiere al producto, sino al conocimiento que capacita al artista. Retengamos también que no toda producción es arte, sino sólo la consciente, salida de las manos del artista. No así la fortuita o la instintiva o la surgida espontáneamente<sup>16</sup>. El arte no tiene que ver con lo necesario, sino con la libertad propia de la *poiesis*<sup>17</sup>.

En el libro I de la *Metafísica*, hay un aspecto de sumo interés, porque Aristóteles apunta ya una distinción que es clave para el tema que nos ocupa: el arte en sentido restringido. Distingue (*Metafísica*, 981 b 17 ss) dos clases *technai*: Las ordenadas a la necesidad o utilidad y las ordenadas al placer; es decir, artes útiles y lo que más tarde, en la tradición posterior, se denominará artes liberales o bellas artes. Entre ambas hay una diferencia extrínseca, ya que las primeras están ordenadas a satisfacer una necesidad, mientras que las segundas están ordenadas al placer intelectual. Las primeras complementan la naturaleza, por ejemplo, fabricando utensilios. Las segundas crean un mundo imaginario, que será causa de un placer peculiar y de conocimiento.

La razón de este placer y del conocimiento estriba en que entre ambas hay también una diferencia intrínseca: las primeras son utensilios, configurados por materia y forma, pero sin intención representativa. Las segundas son mímicas, imágenes representativas, es decir, materia, forma y semejanza al modelo, al paradigma. Gracias a esta semejanza es posible el juicio de identidad intencional, no material, que provoca en el espectador. La *mimesis* no es imitación o copia, sino ficción, creación, pretensión. Queda claro que no toda *mimesis* es *poiesis*, sino sólo la *mimesis* artística; ni toda *poiesis* es *mimesis*, sino sólo la mímica ordenada al placer. Con esta distinción Aristóteles se acerca al concepto de bellas artes, aunque él no utilice esta denominación.

<sup>15</sup> La primera acepción del término *arte* que proporciona el Diccionario de la RAE es «virtud, disposición y habilidad para hacer algo».

<sup>16</sup> W. Tatarkiewics destaca la polisemia del término *arte* y comenta que el concepto moderno ha desplazado el término de la capacidad del artista al producto, así como se ha olvidado el factor de conocimiento, *Historia de la estética*, I, p. 148.

<sup>17</sup> «Todo arte versa sobre la génesis, y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido. En efecto, no hay arte de cosas que son o llegan a ser por necesidad, ni de cosas que se producen de acuerdo con la naturaleza, pues éstas tienen su principio en sí mismas. Dado que la producción y la acción son diferentes, necesariamente el arte tiene que referirse a la producción y no a la acción» (*Ética nicomáquea*, 1140 a 10-17).

## 2.2. El proceso genético del arte.

En *Metafísica* VIII, estudia el proceso genético de los productos artificiales (*poíesis*). La forma preexiste en la mente del artífice (artesano y artista) y es el elemento por el que la causa eficiente es eficiente. La forma es el principio en el sentido de punto de partida y causa activa en la mente del artífice. En varios pasajes se dice que el *eidós*, la forma, está en el alma, en el *nóus*, y esto implica el nombre de *noésis*, primera parte del proceso genético (1032 a 12-25; 1034 a - 24). Esta fase *noética* (*noésis*) comprende la intuición de la forma o *eidós* y la búsqueda de los medios adecuados para la implantación de la forma en la materia. (1032 a 6-9 y 18-21).

La fase *poiética* (*poíesis*) es la ejecución, cuyo momento inicial coincide con el momento final de la *noésis*. Este análisis aclara la definición de *techné* de la *Ética nicomáquea*: «hábito productivo acompañado de una concepción recta» (*Et. Nic.* VI, 4, 1140 a 11). Acabamos de ver que es un rasgo distintivo de la concepción de Aristóteles el que el arte esté basado en el conocimiento. La producción basada en el instinto, en la experiencia o en la práctica no es arte. El artista tiene conocimientos para producir y conoce, además, los medios y los fines de la producción. El proceso artístico es una actividad teleológica, que se inicia en la mente del artista y concluye en la obra hecha, en la que aquél ha configurado una materia con una forma.

El arte procede como lo hace la naturaleza y llega a formular que realiza lo que la naturaleza es incapaz de terminar<sup>18</sup>. Incluso el arte puede ir más allá de la naturaleza, presentando lo *imposible*, arrojando luz por medio de lo verosímil<sup>19</sup>.

## 2.3. Nuevo concepto de *mímesis*

Podemos traducir el término *mímesis* como hacer creer, simular, fingir, pretender, mostrar algo como si fuera... No sugiere copia, sino elaboración por parte del artista<sup>20</sup>, por lo que el concepto conlleva implícitamente creatividad e imaginación por parte del artista. Prueba de ello es que Aristóteles considera la música como la más imitativa de todas las artes, queriendo subrayar, probablemente, la libertad de expresión del lenguaje musical y, por tanto, su capacidad para representar libremente. La épica y la tragedia son representaciones imitativas junto con la música para flauta y cítara. La poesía, el arte teatral, la escultura y la pintura son artes imitativas en el mismo sentido que la música. La palabra *mímesis* no tenía para él un significado negativo, al contrario: era un rasgo esencial de la poesía. Habló de la *mímesis* sobre todo respecto a la teoría de la tragedia y la comprendió como la actividad del *mimo*, es decir, del

<sup>18</sup> *Física*, 199, 16-20.

<sup>19</sup> *Poética*, 1461 b 8-14.

<sup>20</sup> El término ha sido ampliamente discutido y con frecuencia los autores optan por transliterar el vocablo original. Sigo aquí la interpretación de KAUFMANN, W., *Tragedia y filosofía*, p. 74 y ss. Cfr. TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética*, I, p. 150-151.

actor. Lo esencial en esa actividad es fingir, crear una ficción y representarla. Esta forma de comprensión marca una distancia con la concepción platónica. Recordemos el concepto platónico.

El arte es esencialmente *mimesis*, imitación. La obra de arte es, para Platón, apariencia, ilusión, engaño; el grado ínfimo en la escala de la realidad ontológica. *Mimesis* tiene una significación genérica, *imitación*, y otra específica, que se puede entender como un tipo de aquélla: *personificación*. Los problemas que Platón destaca en la *República* tienen que ver con esta segunda acepción y no con la primera. Los actores o los rapsodas que personifican se identifican, personalmente, con lo imitado y se asemejan a él. Aquí es donde Platón quiere poner límites y, por ello, excluye a los guardianes de la ciudad de este tipo de arte. El arte debe formar parte de la educación y está vinculado al estudio del bien, que constituirá una etapa posterior. Hay un arte considerado bueno (*República*, 400 e - 401d; 607 a) y un arte desechado (*República*, 603 a-b). En el *Sofista*, diálogo de la última época, mantiene esta distinción y clasifica las técnicas que producen algo real y aquellas otras que producen imágenes de lo real (*Sofista*, 219 a-b; 235 d -236 c). Se apunta que hay artistas que conocen el objeto que imitan. Estos tienen la posibilidad de realizar obras de arte que merecerían la aprobación de Platón. No obstante en estas últimas obras, *Sofista* o *Filebo*, el filósofo reafirma la primacía del saber filosófico respecto al arte. Finalmente en las *Leyes*, Platón vuelve al tema de la educación del arte, vinculada a la formación moral. Se refiere también al ocio estético como descanso y recreo (*Leyes*, 653 c-d).

Panofsky ha escrito que la filosofía platónica ha de ser considerada si no antiartística, sí ajena al arte, ya que Platón aplica como medida de valor de la producción artística un concepto extraño a ella: la verdad conceptual<sup>21</sup>. El arte es imitación de sombras, de apariencias, pues los artistas imitan los objetos del mundo sensible, que son, a su vez y esencialmente, imitaciones del mundo inteligible o auténtica realidad. Al referirse a las artes figurativas contraponen dos tipos de representantes: a) Los que sólo saben imitar la apariencia sensible del mundo corpóreo (*miméticos*) y b) los que tratan de hacer valer la Idea en sus obras (*poiéticas*, en expresión de Panofsky). Platón priva de autonomía al mundo artístico, puesto que la misión del arte ha de ser la verdad con respecto a las Ideas. Su finalidad consiste en la reducción del mundo visible a formas inmutables generales y eternas evitando toda individualidad, originalidad y expresión. La inmutabilidad propia de la verdad prescribe para el arte la fijeza característica del arte egipcio. Pero incluso en aquellas obras en las que se haya conseguido este ideal, el arte no alcanza la Idea; se queda en mera imagen. Si el artista figurativo hace una imitación reproductiva del mundo sensible, su obra resulta superflua; si hace una imitación fantástica, se aleja aún más de la verdad. Para Platón no es el artista, sino el dialéctico el encargado de revelar el mundo de las Ideas. No obstante este horizonte general hay que subrayar las

<sup>21</sup> Cf. PANOFSKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 14.

aportaciones positivas del filósofo respecto a los beneficios del arte, desde el punto de vista educativo.

En la obra de arte, Platón no tiene en cuenta más que su *ser físico*, su realidad ontológica, no su carácter *representativo*, que para Aristóteles es lo que constituye la obra de arte. Lo que interesa en la obra de arte, no es tanto la realidad ontológica de la imagen, sino su capacidad para encarnar y representar en una materia nueva una forma dada. Para Platón el modelo del artista es un *particular sensible* y el artista no elabora nada *mentalmente*; se limita a mirar al modelo y copiarlo. En Aristóteles, el modelo pasa a través de la mente del artista —intuición de la forma, *noesis*—. Esta forma es lo que el artista trata de traspasar al nuevo material; en el caso de la poesía hay una elaboración mental del modelo: el poeta universaliza e idealiza. Luego, podríamos decir que la *poiésis mimética* es, para Aristóteles, creación de una imagen representativa de una forma universal en orden a producir un placer intelectual. Esta es la razón por la que se puede observar en esta consideración de Aristóteles un ámbito de conocimiento. La *mímesis* encarna una forma universal e invita a un conocimiento por medio de la trama; este conocimiento es, a la vez, un reconocimiento, como veremos más adelante.

En la *Poética* distingue las siguientes artes: la epopeya, la poesía trágica, la comedia, la poesía ditirámbica, la música de flauta y de cítara (*Poética*, 1447 a). Se diferencian entre sí por los medios, los objetos y la forma de imitar. La danza puede ser imitación de modos de ser u obrar. El poeta imita las acciones de los hombres, por eso dirá imitan a hombres que actúan. La afirmación de Aristóteles de que la música es imitativa se puede entender como expresiva de emociones y aquí podría arraigarse la teoría romántica de que la música da cuerpo a las emociones espirituales. Concreta que los danzantes emplean el ritmo solo, sin armonía, pero mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones (*Poética*, 1447a 14- 30). El término común para designar toda imitación por medio del lenguaje podía haber sido *poésis*, cuyo estudio sería objeto de la poética. Pero se asoció a poeta, en sentido restringido y se entendió *poésis* como poesía, composición poética. Lo mismo que sucede en español y en otras lenguas modernas: poesía y poeta connotan composición en verso. Parece indicar que lo correcto hubiera sido llamar poesía a cualquier imitación por el lenguaje, prescindiendo de su escritura en prosa o en verso<sup>22</sup>: «Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora» (*Poética*, 1447a 30- 1447 b).

### 3. VALOR DE LA EXPERIENCIA RECEPTORA DE LA TRAGEDIA

La *mímesis* es una nota clave de las artes no sólo de la poesía, sino también de la música, la danza y las otras artes, como acabamos de ver en los textos de

<sup>22</sup> Cfr. Nota 22 del traductor de la *Poética*, García Yebra, p. 246.

Aristóteles. Junto con la *mimesis* el placer es otra nota relevante. Comenzaremos recordando la definición de tragedia y destacaremos después el papel de la comprensión, su vínculo con el placer intelectual, así como los sentimientos estéticos y su dimensión ética.

### 3.1. *Definición de tragedia y principales conceptos*

Aristóteles define la tragedia como una *mimesis* cuyo objeto es una acción o praxis. La imitación se realiza por medio de personajes en acción, aclarando así la diferencia con la epopeya, que es narrada. La acción debe ser completa y de carácter elevado, es decir, con un principio y un desarrollo, como un todo orgánico. Este aspecto es muy importante: es la unidad estructural orgánica. Se considerará en la historia posterior del teatro como una de las unidades, junto con la de tiempo, insinuada por el filósofo, y la de lugar, sobre la que nada dice. Podemos considerarla como la intriga o la trama. Aristóteles se refiere a ella como estructuración de los hechos (*sintaxis pragmaton*) o composición de los hechos, o fábula<sup>23</sup>:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. (*Poética*, 1449 b 24-28).

Aristóteles concreta muchos aspectos de cómo debe ser. Tiene que estar bien construida, es decir, comenzando por el principio y terminando por el final, no de cualquier manera. Insiste en la unidad que no radica en el héroe o protagonista, sino en la acción. La tragedia compleja consta de *peripecia*, es decir, el cambio inesperado que cambia de modo fatal la dirección en que se desarrollaba la acción, y la *anagnórisis*, es decir, un cambio de la ignorancia en el saber y, por lo tanto, en amor o en odio. La *anagnórisis* es un descubrimiento, un reconocimiento. Así consigue el poeta incitar los sentimientos trágicos: la compasión y el temor. El filósofo destaca las situaciones que deben buscarse porque producen mayor grado de compasión y el temor propio de la tragedia. El lenguaje será cuidado y bello, con ritmo, armonía y entonaciones de canto. Lo propio de la tragedia es la acción que se desarrolla en la escena y no la narración. Por último, el filósofo se refiere a las consecuencias que la tragedia producirá en el espectador: un estado de purificación, de *catarsis*, mediante las emociones de compasión y temor.

La *peripecia* y el reconocimiento<sup>24</sup> deben surgir de la estructura misma de la fábula. El filósofo destaca que el cambio de fortuna debe nacer del interior de la estructura, de modo que los hechos resulten por necesidad o verosímelmente

<sup>23</sup> Término que utiliza el traductor con más frecuencia.

<sup>24</sup> El traductor utiliza *agnición*.

a partir de los anteriores<sup>25</sup>. Concreta qué situaciones inspiran temor y compasión<sup>26</sup> y qué modalidades se han de evitar<sup>27</sup>. El poeta debe inventar por sí mismo<sup>28</sup> y dejar hablar a los personajes y no hacerlo él personalmente, pues de este modo no sería un imitador ni por tanto poeta<sup>29</sup>.

### 3.2. *El arte apunta a lo universal*

Aristóteles establece en la *Poética* que la poesía *apunta a lo general*, aunque el poeta atribuya nombres particulares a sus personajes. El filósofo contrasta un tipo de hombres y un hombre particular, un individuo. El tipo de hombres es general, porque puede incluir a muchos individuos. No es un sujeto histórico; la atribución de acciones a un tipo de hombres se basa en la verosimilitud o necesidad, no en la realidad. Alcibíades, en cambio, fue un individuo, un ente real, sometido al devenir histórico; lo que hizo o dijo es particular; de su narración se ocupa la historia. El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en prosa o en verso. Razona Aristóteles que sería posible versificar las obras de Heródoto y seguirían siendo historia.

El artista, por tanto, se ocupa, sobre todo, de tipos afines a lo universal e ideal. No tiene que ser fiel a la historia, pues su ámbito no es la verdad, sino la verosimilitud. Puede inspirarse en la historia, pero esto es secundario. Su ámbito es lo posible y lo verosímil<sup>30</sup>. Lo más importante radica en que el poeta estructure los hechos en una trama. Así destaca el filósofo los rasgos universales de la poesía:

Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuáles cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades. (*Poética*, 1451b 5-11).

El arte tiene una superioridad sobre la historia por el modo como trata los hechos. La historia queda ligada a lo particular, mientras que el arte logra una transfiguración gracias a la universalización. El ámbito es lo verosímil y lo posible<sup>31</sup>, aunque ello no impide que se base en hechos que hayan sucedido. La poesía presenta modelos. Aristóteles no dice que la poesía se ocupe de universales abstractos, como lo hace la filosofía. No se trata de universales lógicos como los propios de la filosofía teórica. El poeta no debe caer en el didactismo,

<sup>25</sup> *Poética*, 1452 a 10-20.

<sup>26</sup> *Poética*, 1452 a 1-10.

<sup>27</sup> *Poética*, 1453 b 16-22.

<sup>28</sup> *Poética*, 1453 b 25-26.

<sup>29</sup> *Poética*, 1460 a 5-8.

<sup>30</sup> *Poética*, 1451 b 27-32.

<sup>31</sup> *Poética*, 1451b 27-32.

ni ofrecer una filosofía versificada, ya que el poeta tiene sus propios medios. Dice claramente que los personajes *revisten los caracteres a causa de las acciones*:

Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo. (*Poética*, 1450 a 19-24).

No olvidemos que la actividad de artista es, en primer lugar, *noética* y, en segundo, ejecutiva. Lo general, en la mente del poeta, es su *eidós* y el espectador debe captarlo, es decir, comprender lo que el poeta ha querido representar a través de los personajes. La clave de comprensión está en la trama y es en ella donde el poeta encarna lo universal. No está en el espectáculo, aunque sea *cosa seductora*<sup>32</sup>. Observemos esta valiosa consideración del filósofo que da una nota relevante de gran utilidad para diferenciar algunas controversias en los niveles de cultura<sup>33</sup> y en algunas propuestas del arte. El montaje de la representación no corresponde al poeta, sino al decorador, *al que fabrica los trastos*.

La universalidad del arte viene dada, por lo tanto, de la capacidad para reproducir hechos, según la verosimilitud y la necesidad, de manera que se desarrollen de una *manera estructurada* por medio de la trama, como un organismo unitario, encarnado en la estructura formal. Aristóteles destaca de esta manera la especificidad del arte, en relación a la filosofía y a la historia. El universal que presenta tiene su propia peculiaridad, su valor propio, diferenciado de las otras áreas. El filósofo pone el acento en la estructura, en la forma, por lo que valora la capacidad del artista en su logro, y no sólo en la virtualidad de la emoción. En este sentido aporta una comprensión novedosa del arte, que marca una clara diferencia con Platón y proporciona pautas de lectura del valor de una obra de arte, frente a otros fenómenos estéticos.

### 3.3. *El placer estético*

Aristóteles diferenció entre los placeres del cuerpo y los placeres de la mente. Estos segundos abarcan ámbitos diferentes como el que experimenta el hombre ambicioso con los honores y el estudioso con el saber. Los que disfrutan de este placer no son ni licenciosos ni moderados (*Ética nicomáquea* 1117b 31-32). Cuando condena el placer lo hace pensado en los excesos del placer corporal. Se da cuenta de que hay cierto problema con el término *placer*, ya que los corporales han usurpado el nombre general. La virtud en el ámbito de

<sup>32</sup> El arte se diferencia del espectáculo: «El espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas» (*Poética*, 1450 b 16-20).

<sup>33</sup> En este sentido Aristóteles proporciona una buena pauta en la discusión sobre la cultura como espectáculo denunciada recientemente por VARGAS LLOSA, M., *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, Madrid, 2012.

los placeres y los deseos es la *sophrosyne*, es decir, la moderación, un «término medio respecto de los placeres» (*Ética nicomáquea* 1117 b24). Entre el libertinaje (exceso) y la insensibilidad (defecto) está la moderación. Ahora bien, esta virtud se relaciona con los placeres del cuerpo, no con los del alma, con los de la mente<sup>34</sup>. La moderación no tiene que ver con todos los placeres, ni siquiera con todos los placeres de los sentidos: «A un hombre que disfruta de ver colores u oír música no le llamamos libertino» (*Ética nicomáquea*, 1118 a 5-15)<sup>35</sup>. Éstos se encuentran entre los placeres que Platón llamó verdaderos o puros (*Filebo*, 51 b y ss). El placer del tacto y el gusto son *esclavos*, *bestiales*, pero Aristóteles hace la excepción de quienes emplean el gusto en el curso normal de su ocupación, como es el caso de los catadores de vino y los jefes de cocina (*Ética nicomáquea*, 1118 a 25-30). El filósofo destaca el placer estético y lo deslinda de otros tipos de placer.

El imitar es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo imágenes, pues sucede que, al contemplar, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante. (*Poética*, 1448 b 4-20).

La imitación es una inclinación natural del hombre y tiene una causa intelectual; por imitación adquiere sus primeros conocimientos. Además, al contemplar las imágenes los seres humanos *aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél*. La misma idea la encontramos en la *Retórica*, 1371 b 5-10, como veremos más adelante.

El placer es algo bueno y está vinculado a la vida feliz. Aristóteles concluye el libro VII de la *Ética nicomáquea* concretando que el ejercicio libre de todas o alguna de las facultades constituye la felicidad y nada es más valioso. Aunque muchos placeres no valgan nada, *uno tiene que ser lo mejor de todo* y da la razón a quienes incluyen el placer en la vida feliz. Ahora bien, nuestra naturaleza es limitada y nada permanece en nosotros constantemente placentero. No nos ocurriría esto si nuestra naturaleza fuera como la de Dios, una naturaleza simple<sup>36</sup>. Dios se goza siempre en un único y simple placer. Dios goza de su actividad, la máxima, el pensamiento.

<sup>34</sup> *Ética nicomáquea*, 1117 b 25-40.

<sup>35</sup> Cfr. GUTHRIE, W. K. C., *Historia de la Filosofía griega*, VI, Gredos, Madrid, 1993, p. 380, n. 120.

<sup>36</sup> *Ética nicomáquea*, 1154 b 22- 28.

El placer intensifica y perfecciona las actividades y, en consecuencia, el vivir de los hombres. Sin actividad no hay placer y, como hemos visto, no es movimiento. La actividad más perfecta será la más placentera siempre y cuando el objeto que se piense o se sienta sea óptimo y lo mismo el estado del que juzga o contempla. Para el filósofo la actividad más placentera es la propia de la mente, la filosófica, y el placer no es algo extrínseco a ella, sino propio del pensar mismo:

Mientras que la actividad de la mente, que es contemplativa, parece ser superior en seriedad, y no aspira a otro fin que a sí misma y a tener su propio placer (que aumenta la actividad), entonces la autarquía, el ocio y la ausencia de fatiga, humanamente posibles, y todas las demás cosas que se atribuyen al hombre dichoso, parecen existir, evidentemente, en esa actividad. Ésta, entonces, será la perfecta felicidad del hombre, si ocupa todo el espacio de su vida, porque ninguno de los atributos de la felicidad es completo. (*Ética nicomáquea*, 1177 b – 16- 26).

El placer que el hombre obtiene de lo inteligible es el placer que acompaña a la satisfacción del deseo de comprender y sabemos que lo más deseable y lo más inteligible son la misma cosa. (*Met.* 1072 b 14 20). Es el placer del pensar activo en el que los hombres nos asemejamos a la divinidad, aunque nuestra naturaleza sólo nos permita vivirlo por cortos períodos de tiempo. Nuestra naturaleza es limitada y compuesta, por eso en ella nada permanece constantemente placentero, a diferencia de lo que ocurre en Dios. Dios es naturaleza simple y goza de su actividad que es el pensamiento; goza constantemente, manteniendo un equilibrio perfecto. Su goce tiene por objeto lo máximamente óptimo, Él mismo, y el medio es el más elevado, la intuición. Por eso utiliza la expresión *noesis noeseos*. Él es paradigma del placer de lo inteligible:

Y es una existencia como la mejor para nosotros durante corto tiempo (pues aquel ente siempre es así; para nosotros, en cambio, esto es imposible), puesto que su acto es también placer (y por eso el estado de vigilia, la percepción sensible y la intelección son lo más agradable, y las esperanzas y los recuerdos lo son a causa de estas actividades). Y la intelección que es por sí tiene por objeto lo que es más noble por sí, y la que es en más alto grado, lo que es en más alto grado. (*Metafísica*, 1072 b 14-20).

En el hombre, el máximo placer se obtiene, análogamente, en el deseo de comprender que acompaña la vida filosófica. Pues bien, este placer que acompaña excelentemente la vida filosófica se da también en la comprensión de lo general que el espectador realiza en la experiencia estética. Me detengo a continuación en este aspecto de capital importancia.

### 3.4. *Comprensión*

El término *nous*, mente, o *noein*, pensar, tienen desde Homero un vínculo con la visión y el reconocimiento. En Homero la función del *nous* es ver,

reconocer, comprender súbitamente<sup>37</sup>. En Aristóteles el *nous* es capaz de intuición e intuye los primeros principios de la ciencia (*Analíticos Posteriores*). Aristóteles también se refiere al *nous* en un sentido amplio para incluir todas las operaciones de la razón, la dimensión que conoce y piensa.

La comprensión es la capacidad que el hombre tiene para captar lo que las cosas son realmente, es decir, que son inteligibles. El espectador comprende la forma, el *eidos*, lo universal encarnado en la representación. Es la mente (*nous*) la que comprende y la intelección es una actualización instantánea, no es un movimiento. Aristóteles lo aclara en diversos pasajes (*Met.* 1048 b 30-35). Es lo que llama acto: el acto de ver o inteligir es acabado y completo en cada momento. El *nous* es para Aristóteles la facultad más elevada del hombre. Posibilita descubrir el universal en los particulares, viendo el uno a través de los muchos. Intelección es actualización instantánea: «Haber visto y ver al mismo tiempo es lo mismo, y pensar y haber pensado. A esto último llamo acto» (*Met.* 1048 b 30-35). El filósofo destaca el vínculo entre la comprensión y el placer. Se disfruta al comprender:

Y como aprender es placentero, lo mismo que admirar, resulta necesario que también lo sea lo que posee estas mismas cualidades: por ejemplo, lo que constituye una imitación, como la escritura, la escultura, las poesías, y todos lo que está bien imitado, incluso en el caso de que el (objeto) de la imitación no fuese placentero; porque no es con éste con lo que se disfruta, sino que hay más bien un razonamiento sobre que esto es aquello, de suerte que termina por aprenderse algo. (*Retórica*, 1371 b 5-10).

Al placer propio de la comprensión, le acompaña en la experiencia estética el específico del reconocimiento del carácter representativo. Aristóteles lo destaca en la *Poética* y en la *Retórica*. Se da un *razonamiento de que esto es aquello*.

La imagen representativa lleva a un reconocimiento, una identificación, acompañada de una comprensión de sentido; se produce un placer intelectual, el placer estético. La obra de arte es imagen representativa, no apariencia ilusoria<sup>38</sup>. Aristóteles se aparta del naturalismo y se acerca más al concepto de creación. La obra de arte es para él un lenguaje de imágenes que habla a la mente; ésta comprende y esta comprensión es fuente de placer intelectual. No hay ilusión —al modo platónico—, sino identificación intelectual y comprensión. Este placer intelectual difiere del alivio, resultante de la *catarsis*. Por ello destaca el filósofo que al contemplar, aprenden y deducen qué es cada cosa:

<sup>37</sup> GUTHRIE, W. K. C., *Historia de la Filosofía griega*, II, Gredos, Madrid, 1984, p. 32.

<sup>38</sup> Gadamer destaca que la *mímesis* aristotélica debe ser entendida como «una representación en la cual sólo está a la vista el qué, el contenido de lo representado, lo que se tiene ante sí y se conoce». GADAMER, H. G., *Estética y hermenéutica*, p. 126. No hay en Aristóteles una diferencia entre imitación e imitado, sino identificación de ambos. Por eso la *mímesis* produce en verdad conocimiento, pues el conocimiento es precisamente re-conocimiento. Cfr. *Palabra e imagen*, («*Tan verdadero, tan siendo*»), p. 279 y ss.

Por eso, en efecto, disfrutan viendo imágenes, pues sucede que, al contemplar, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante. (*Poética*, 1448 b 15-20).

En definitiva, el placer intelectual está vinculado a la comprensión que realiza el espectador y ésta es posible gracias a la universalidad encarnada por el poeta en la trama.

### 3.5. Valor ético de los sentimientos estéticos

La tragedia —la trama trágica— tiene que despertar compasión (*eleos*) y temor (*phobos*) en el espectador. Aristóteles las consideraba las emociones trágicas por excelencia. Quizá la traducción de los términos no sea la más adecuada, pero podemos entender lo que el filósofo quería decir. Los sufrimientos de la tragedia nos mueven a un sufrimiento compartido, nos provocan *com-pasión*.

La compasión es el sentimiento que se experimenta ante el sufrimiento inmerecido. En la *Retórica* (II, 8, 1385 b13- 1386 b 8), Aristóteles concreta la compasión como cierta pena que se experimenta por un mal que se presenta destructivo o penoso *en quien no lo merece*, un mal que uno mismo podría esperar padecer o alguno de los allegados. Vincula el filósofo la compasión al miedo, a la conciencia de que a nosotros mismos nos ocurriera algo semejante. Por otro lado, destaca la visión desde la justicia, ya que se trata de un mal *en quien no lo merece*:

Sea, pues, la compasión un cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados, y ello además cuando se muestra próximo; porque es claro que el que está a punto de sentir compasión necesariamente ha de estar en la situación de creer que él mismo o alguno de sus allegados van a sufrir un mal y un mal como el que se ha dicho en la definición, o semejante, o muy parecido. (*Retórica*, 1385 b 11-15).

El sujeto capaz de compadecerse ha de creerse a sí o a los suyos en la posibilidad de sufrir un daño semejante. Aristóteles analiza las situaciones de quienes son capaces de sentir compasión<sup>39</sup> y, en general, concreta que es capaz de sentir compasión el que se acuerda que el mismo mal le ha ocurrido a él o a sus allegados<sup>40</sup>, o teme que le ocurra a él mismo o a seres allegados<sup>41</sup>. Nos compadecemos de todo lo que, siendo penoso o doloroso, es destructivo o letal (muerte, ultrajes corporales, malos tratos, vejez, enfermedad, falta de alimento); de daños graves causados por la fortuna (carencia y escasez de amigos, fealdad, debilidad, mutilación) o bien de que de donde se espera un bien resulte un mal.

<sup>39</sup> *Retórica*, 1385 b 15-24.

<sup>40</sup> *Retórica*, 1385 b 24-28.

<sup>41</sup> *Retórica*, 1385 b 30-1386 a.

Por último, al concretar de *quienes* nos compadecemos habla de los conocidos y allegados, de los semejantes<sup>42</sup>, pues cuanto se teme para sí se compadece en los demás; de las personas buenas que se hallan en tal situación porque la desgracia es inmerecida<sup>43</sup>, y de la que se refuerza con gestos, voces, vestido y, en general, *de lo teatral*, pues da sensación de cercanía e inminencia.

El filósofo concreta que la compasión —ante el sufrimiento inmerecido— va unida al *temor*, pues la pena que recae en alguien semejante, puede ser nuestra: «Las cosas que tememos para nosotros, esas son las que nos producen compasión cuando les suceden a otros» (*Retórica*, II, 8, 1386 a 27-30). No todos los males producen temor sino los que tienen determinadas condiciones y se consideran cercanos<sup>44</sup>. El filósofo vincula los dos sentimientos y es importante tener en cuenta esta relación pues lo sitúa en un horizonte psicológico en el que implica al espectador. ¿Qué es lo que teme el que contempla la tragedia? El temor de que a él le ocurra algo semejante; la obra le conduce a un horizonte de posibilidad que no le es ajeno y que, al contrario, remueve sentimientos interiores, miedos, interrogantes que despiertan en él una emoción. El espectador se implica subjetivamente.

Estas emociones se construyen sobre un horizonte de filantropía o sentimiento de humanidad que se aviva en la experiencia de la obra. La compasión actúa en este sentido. En la *Ética nicomáquea*, Aristóteles, refiriéndose a la amistad, concreta la filantropía como una disposición amistosa natural para con todos los hombres, por ser hombres (*Ética nicomáquea*, 1155 a 15-22). En la *Retórica* y en la *Poética* a esta disposición natural buena de actitud amistosa de los hombres añade un sentimiento de justicia. La filantropía sería, por tanto, no una virtud, sino una disposición natural, sentimental, subyacente a la emoción estética. Sobre ella surge la compasión.

Recordemos lo que hemos destacado anteriormente: en la experiencia del espectador se realiza un acto de comprensión y se da un *razonamiento de que esto es aquello*. La comprensión despierta los sentimientos estéticos, la compasión y el temor. A la compasión (pena por la desgracia inmerecida) se contraponen la *némesis* o indignación, es decir, la pena por la dicha inmerecida. El que siente pesar por los que injustamente sufren daño (compasión) se alegrará o no se apenará cuando sufren justamente; finalmente se alegrará con los que gozan de ventura merecida; estos cuatro sentimientos son propios del mismo carácter noble. De modo que este entramado estético culmina en un juicio ético. A la vista de la desgracia inmerecida, el espectador forma un juicio valorativo: ‘no merecía tanta desdicha’. Este juicio repugna a su filantropía y a su amor a la justicia. La

<sup>42</sup> *Retórica*, 1386 a 25-30.

<sup>43</sup> *Retórica*, 1386 b 1-5.

<sup>44</sup> «No todos los males producen miedo —sea, por ejemplo, el ser injusto o el ser torpe—, sino los que tienen capacidad de acarrear grandes penalidades o desastres, y ello además si no aparecen lejanos, sino próximos, de manera que estén, a punto de ocurrir. Los males demasiado lejanos no dan miedo, ciertamente: todo el mundo sabe que morirá, pero, como no es cosa próxima, nadie se preocupa» (*Retórica*, 1382 a 22-27).

repugnancia puede ser tan fuerte que elimine la compasión. Lo que sería un caso análogo al de Amasis<sup>45</sup>.

### 3.6. *Catarsis*

La teoría de la *catarsis* es una respuesta aristotélica a la crítica platónica. En el libro X de la *República*, Platón deja claro su rechazo a las emociones que la tragedia provoca en el espectador. Los poetas épicos o trágicos que más placer nos proporcionan y que más aplaudimos son los que nos hacen vibrar con las mismas emociones de dolor de sus personajes (*República*, 605 d). En la vida diaria, en cambio, estas emociones nos avergüenzan, si no conseguimos controlarlas. El espectáculo trágico muestra aflicciones ajenas y nos proporciona la ocasión para desahogar nuestra alma oprimida «hambrienta de lágrimas y de quejidos». Esta experiencia nutre y fortalece la conmiseración respecto de los otros y acaba por hacernos perder el control de nosotros mismos, aún en la vida privada (*República*, 606 a-b). La poesía fomenta, así, la parte irracional del alma, perturbando el control racional.

Aristóteles sostiene que la tragedia actúa de modo que suscita<sup>46</sup> compasión y temor, consiguiendo en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos. Al contrario que Platón, considera beneficiosa esta consecuencia.

En la *Poética* este concepto queda sin explicar, pero podemos entenderlo a la luz de otro pasaje de la *Política*. Aunque curiosamente aquí dice Aristóteles: «lo que queremos decir con el término “purificación” que ahora empleamos simplemente, lo explicaremos, de nuevo más claramente en la *Poética*» (*Política*, 1341 b-40). Tal vez alude al libro II, hoy perdido<sup>47</sup>. *Catarsis*, purificación o purgación, término que prefiere García Yebra, procede del lenguaje de la medicina; se utiliza por extensión en sentido religioso y, en tercer lugar, analógicamente, en sentido psíquico. Así como se curan los humores del cuerpo para evitar o sanar enfermedades, también las afecciones del alma para recuperarla de sus dolencias. Aristóteles lo utiliza en este tercer sentido. Ahora bien, ¿qué quiere decir?, ¿se trata de erradicar o más bien de moderar? García Yebra, con Corneille, Racine, Batteaux, Lessing, Butcher, Rostagni y otros, se inclina por lo segundo. Siguiendo la analogía con la purgación médica, no se trata de suprimir, extirpar o desarraigar, sino de moderar, templar o reducir a justa proporción.

<sup>45</sup> Aristóteles concreta que esta familiaridad requiere una cierta distancia, pues si esta desaparece sentimos lo mismo que si nos ocurriera a nosotros. Es el caso de Amasis que no lloró por el hijo que era llevado a morir y sí por el amigo que pedía limosna. En el primer caso la vivencia es «terrible», no hay compasión. Ésta necesita una perspectiva; por eso se da en la experiencia artística. La identidad universal en el dolor es una concepción compartida por diferentes pensadores, Cfr. ARTETA, A., *La compasión. Apología de una virtud bajo sospecha*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 100 y ss.

<sup>46</sup> En el famoso pasaje, ampliamente discutido, *Poética*, 1449 b 27-28: «que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones», traducción de García Yebra, quien recoge en el Apéndice I los textos de Aristóteles o de sus comentaristas sobre la *catarsis* y en el Apéndice II comenta el sentido del término. Cfr. págs. 379-391.

<sup>47</sup> Cfr. GARCÍA YEBRA, *Poética de Aristóteles*, p. 381 y ss.

La cuestión central, en mi opinión, radica en no confundir este restablecimiento emocional, con el placer propio de la tragedia, que es la comprensión de la trama y, por tanto, un placer emocional. En la *Política*, Aristóteles aclara que la *catarsis* es un alivio y un restablecimiento, refiriéndose a la cura musical homeopática<sup>48</sup>. La *catarsis* se relaciona con el efecto emocional, no con la dimensión ética. Se trata de un placer, sí, pero secundario y en ningún caso tiene el valor que tiene el primero. En la *Poética* el carácter homeopático está indicado en el mismo texto: purificación *por medio* de las emociones. No se trata de psicoterapia musical sino poética, puesto que es la trama la que opera por las emociones y estas emociones las suscita la tragedia, sobre todo, por la trama misma; la purgación es un efecto, un restablecimiento. Observemos que el filósofo reclama el placer que le es propio, no cualquier placer, sino el propio:

Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos. (*Poética*, 1453 b 9-13).

Este restablecimiento y cura produce un placer, un placer accidental<sup>49</sup>, pero no es el placer estético al que se refiere el filósofo, sino un alivio placentero psicológico y biológico. Aristóteles valora esta purificación o descarga, posiblemente como un elemento de equilibrio mediador. La respuesta emocional del espectador es positiva y más si tenemos en cuenta la dimensión ética que la experiencia estética lleva consigo.

En definitiva: ¿Dónde reside el placer estético para Aristóteles? En la comprensión intelectual de la trama trágica, no en el restablecimiento psicoterapéutico del equilibrio que la acompaña. Es un placer intelectual arraigado en la comprensión de la imagen representativa.

#### 4. ÚLTIMAS REFLEXIONES

Aristóteles sitúa la experiencia estética en un ámbito de conocimiento valioso para el espectador de la tragedia, porque ejercita la actividad mental y la

<sup>48</sup> La música debe cultivarse no a causa de un sólo beneficio, sino de muchos. Aristóteles destaca el placer que nos proporciona, su capacidad educativa y su poder de purificación o purgación. Hay que servirse de todos los tipos de música, pero no emplearlos todos de la misma manera.

<sup>49</sup> «Pues la emoción que se presenta en algunas almas con mucha fuerza se da en todas, pero en una en menor grado y en otra en mayor grado, como la compasión, el temor y también el entusiasmo. Algunos incluso están dominados por esta forma de agitación, y cuando se usan las melodías que arrebatan el alma vemos que están afectados por los cantos religiosos como si encontraran en ellos curación y purificación. Esto mismo tienen forzosamente que experimentarlo los compasivos, los atemorizados y, en general, los poseídos por cualquier pasión, y los demás en la medida en que cada uno es afectado por tales sentimientos, y en todos se producirá cierta purificación y alivio acompañado de placer» (*Política*, 1342 a 5-15).

comprensión. Ello es posible porque el filósofo valora la obra de arte y la *mímesis* ya no es copia o imitación sino una propuesta creativa. Se da un proceso de conocimiento gracias a que el autor ha encarnado en la trama unos hechos que apuntan al universal específico del arte, que no es el universal filosófico ni el particular de la historia. Los hechos no son singulares y tienen la capacidad de proporcionar al espectador un conocimiento en el que se ve reflejado. La comprensión de lo que ocurre en la escena supone un placer intelectual, altamente valorado por el filósofo, que nos hace semejantes a Dios.

Gracias a la trama, se despiertan los sentimientos estéticos, la compasión y el temor, que traen consigo un conocimiento empático en el que el espectador se conoce o reconoce y le conducen a un juicio de carácter ético: *no merecía tanta desdicha*. La emoción estética confluye en un ámbito ético.

En la experiencia estética, el espectador se desprende del exceso emotivo que le perturba y alcanza la paz interior. Naturalmente que esta restauración del equilibrio es placentera. Es un proceso natural, psicológico y biológico. En cambio, ante la contemplación de la desgracia inmerecida, el espectador forma un juicio valorativo: 'no merecía tanta desdicha'. Ambos sentimientos se asientan en la disposición amistosa natural que compartimos todos los hombres por los demás. Es la *filantropía o sentimiento compartido de humanidad*, que explicita en la *Ética nicomáquea*. A su vez, ambos quedarían enmarcados en el horizonte de finalidad al que aspiramos todos los seres humanos, es decir, la felicidad. La *filantropía o sentimiento compartido de humanidad* posibilita el juicio valorativo en ese acto de identidad intencional. Es un ámbito de comprensión intelectual que nos proporciona placer.

Aristóteles concreta muy bien que la tragedia debe producir placer y cómo debe hacerlo por medio de la trama, no para impresionar a los espectadores, sino para que surjan los sentimientos estéticos. El placer propio de la tragedia es el que dimana del sentimiento de compasión y temor producidos por la estructura misma de la representación. Se produce también, secundariamente, un placer por la comprensión de la habilidad del artista y un placer catártico por el restablecimiento del equilibrio. Éste es un alivio, un placer psicológico, biológico, es decir, físico en la concepción de Aristóteles.

La incorporación del temor en la experiencia estética de la tragedia implica al sujeto como ser particular. La emoción desempeña un papel importante en la propia vida de la persona y desde ahí se despierta la compasión que conduce al juicio ético. De tal manera que éste reconduce el punto de vista subjetivo (temor) al universal desde la base de la filantropía: *no merecía tanta desdicha*. De modo que este alcance ético es una valoración no por vía reflexiva, sino por un camino emocional. Cabe destacar el interés de esta valoración del filósofo por extensión a la comprensión de muchas obras de arte, más allá de la tragedia. El gozo primario de la experiencia estética proviene de la comprensión intelectual, del reconocimiento intuitivo, del *otro* que soy yo. La experiencia del arte nos abre a un mundo de conocimiento; es un descubrimiento de nosotros mismos en el horizonte de los demás hombres.

De este modo Aristóteles ha precisado la especificidad del placer estético propio de la tragedia. Se trata de un placer caracterizado por la comprensión de lo que ocurre en la trama. La visión del espectador activa la facultad más elevada del ser humano: la mente. El receptor descubre el universal en el caso particular que se muestra ante sus ojos. Entran en juego los sentimientos éticos y el espectador enjuicia. La experiencia estética adquiere así la comprensión más elevada, considerando su ámbito autónomo y, al mismo tiempo, destacando la dimensión ética.

Esta comprensión del arte nos sitúa en un ámbito de ocio valioso y nos da una pauta para valorar la experiencia de ocio estético. El arte ofrece un horizonte de valor en cuanto que podemos ejercitar en su vivencia estética, juicios éticos. Observemos que la obra debe ser valiosa en sí misma, en la medida en que el poeta ha sabido construirla, encarnando en la trama los hechos y universalizándolos, al modo que le es propio al arte. Aristóteles se refiere a la tragedia, pero por extensión este cauce podría ser leído en muchas obras de arte donde está patente el *corazón humano*, sus sentimientos, sus problemas, sus interrogantes o el sufrimiento de injusticia. La condición es el saber *poiético* del artista, capaz de encarnar en la forma la trama.

La experiencia es valiosa en un segundo sentido, porque ejercita la comprensión, que es la actividad superior. Este ejercicio se encauza en la consideración *eudaimonista*, es decir, en el proceso de desarrollo del ser humano. Alcanza así un papel más central en la vida del ser humano, como una dimensión que podemos valorar y buscar por su propio beneficio, no sólo como un cumplimiento para un deseo pasajero, sino como algo que puede formar parte del desarrollo del propio ser del hombre. La vida dedicada a la actividad de la mente es la forma más excelsa de realización y análogamente, gracias a la comprensión que se ejerce en la experiencia estética, se realiza la dimensión más elevada del hombre y se obtiene un placer intelectual. De este modo, se sitúa en la senda de lo valioso, es decir, de lo que es bueno y deseable para el ser humano. En ese sentido cabe resaltar su sentido formativo como trayectoria vista a largo plazo, conformando una urdimbre o un itinerario en la persona. Ejerciendo la comprensión y adquiriendo formas de comprender, el ser humano desarrolla la comprensión del mundo y de sí mismo.

En definitiva, la experiencia de ocio estético alcanza en Aristóteles un alto grado de valoración, tanto objetivamente por la comprensión de la obra de arte, como desde la subjetividad orientándose a la *eudaimonía*, al desarrollo pleno del ser humano.

Instituto de Estudios de Ocio  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Universidad de Deusto  
Avda. Universidades, 24, 48007 Bilbao  
mlamigo@deusto.es

M<sup>a</sup> LUISA AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE

[Artículo aprobado para publicación en noviembre de 2013]