

Historia, carácter y pensamiento: Estrategias clásicas para pensar el arte contemporáneo

History, character and thought: Classical strategies for thinking contemporary art

Jorge E. Peñuela*

Artículo de reflexión

RESUMEN

La filosofía de Platón proscribía la actividad de los poetas y los artistas, pues los consideraba innecesarios —y hasta perjudiciales— para la formación del ser humano racional. Aristóteles corrige estas reflexiones y restituye a las artes sus responsabilidades en el modelado emocional de una comunidad. Considera que una sociedad libre se construye sobre la comprensión de sus emociones y debe promover una pedagogía de las mismas para la formación de hombres y mujeres libres. Piensa que los lenguajes de las artes aportan el contenido cognitivo de las emociones que modulan el carácter de un pueblo y que las legislaciones han de estimular el cultivo de las artes en consonancia con el tipo de emociones que proyecta para modelar la sensibilidad de sus ciudadanos.

La *tragedia*, como paradigma de las artes, es la actividad que nos permite comprender la vida humana por medio de la representación de las acciones del hombre y la mujer; nos revela su vulnerabilidad y menesterosidad (Aristóteles reconoce la materialidad que constituye lo humano, en especial su entramado emocional). Las pasiones que engloban la tragedia no son una expresión irracional, al contrario, son emociones que han sido constituidas por juicios sensibles; expresan fundamentos morales y, por lo tanto, son un referente relevante para comprender y explicar una sociedad.

En este ensayo elaboro las observaciones de Aristóteles sobre la tragedia y analizo el papel que desempeñan las emociones en la conformación del carácter de un pueblo. Así mismo, vuelvo a describir algunos de los componentes de la tragedia para orientar la comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas con base en los conceptos de historia, carácter y pensamiento (características principales de la poética aristotélica).

* jpenuela@udistrital.edu.co, jpenuela@yahoo.es

PALABRAS CLAVE

Imitación, pensamiento, pasión, sentimiento, emoción, conocimiento, juicio, historia, carácter, catarsis, belleza.

INTRODUCCIÓN

Las observaciones críticas de Aristóteles al universalismo racional que plantea Platón en la Teoría de las Ideas —su desprecio por lo particular y emocional— reivindican la actividad de la poesía y las artes como conocimiento sensible con fines morales, principalmente. Aristóteles construye su pensamiento otorgándole prioridad a lo particular sobre lo universal; ignora las críticas platónicas al concepto de imitación¹ y lo introduce como eje central de su reflexión sobre el arte y la poesía. Toda creación poética tiene un referente del cual dar cuenta y con el cual interactuar; son imitaciones de acciones exteriorizadas por hombres y mujeres que manifiestan modos de ser cuando se proponen metas para realizarse como humanos.

El pensamiento artístico se resuelve en la acción y no en la autocontemplación de sus atributos y bondades, como creía Platón. La representación de la acción configura la tragedia porque —ella— nos permite discernir quién es el humano, cuál es la vida buena y cuál es el estado de cosas que propicia la felicidad a hombres y mujeres —la felicidad es un derecho. Los conflictos morales que aborda y plantea la tragedia mediante sus recursos artísticos y técnicos, iluminan el entramado sensorial y pasional que constituye lo humano. Platón diseñó una arquitectura sofisticada para ocultarlo en su Caverna, imitando, de ésta forma, la construcción de Dédalo para el Minotauro. Entonces, la poesía y las artes nos permiten comprender la especificidad de este entramado complejo —nada transparente— que es la vida humana².

1 Para el análisis de estas críticas: cf. Platón, *República*, Libro X.

2 Nussbaum, M. (1995), *La fragilidad del Bien*, Visor, Madrid.

El pensador austero, seguidor de las ideas platónicas, vislumbra en las pasiones humanas —determinadas por sus impulsos básicos y modeladas por el entendimiento primordial— toda suerte de monstruosidades. No obstante, la repulsa del pensador asceta ante cualquier experiencia de pasión cruda o desviación de la razón no debe conducirnos a su ocultación. Las artes hacen visibles y audibles las pasiones; nos permiten auscultar el malestar que agobia al humano y comprender nuestro lugar en el mundo. La manera en que los poetas y los artistas estructuran sus mitos —historias— nos expone aspectos de la vida humana que, experimentados sin mediación artística, pueden resultar feos, monstruosos y hasta repugnantes. Percibidos éstos por medio de la sensibilidad del artista pueden comprenderse y hacerse comprensibles, inteligibles y reales. Los discursos poéticos y artísticos son objeto de admiración y placer porque nos permiten comprender lo que apenas era una sospecha: nuestra vulnerabilidad y menesterosidad. Inferir esta verdad es casusa de placer; por ello, disfrutamos naturalmente con las más diversas imitaciones de los artistas³.

De esta manera, la concepción de belleza propuesta por Platón como elemento esencial de la Teoría de las Ideas pierde su fundamento; lo que determina nuestra comprensión del mundo es lo particular y emocional. Existen cosas feas y grotescas que, mediadas por la mano del artista-poeta, incentivan procesos cognitivos fundamentales para la vida práctica —comprender al humano requiere despejar el mundo emocional en que habita. El arte y la poesía nos brindan la oportunidad de comprender la menesterosidad que constituye lo humano; al discernirlas mejoramos nuestro estar en el mundo. Platón ignoró ésta condición humana y por ende fue objeto de críticas en la posteridad.

Aristóteles reflexiona sobre aquellos aspectos que son inherentes a la reflexión poética para que pueda ser considerada *bella*⁴ en el horizonte de comprensión de las vicisitudes humanas. Lo *bello* deja de percibirse como atributo de lo universal racio-

3 Aristóteles, *Poética*, 1448b10-20.

4 *Ibíd.*, 1447a

nal y se circunscribe a la interpretación de la vida humana en su contexto emotivo (de pensamiento flexible y sensible). La tragedia describe explícitamente las contiendas que han de librar los hombres y las mujeres para realizar una vida buena y, por lo tanto, encontrar la felicidad.

LA EPISTEMOLOGÍA ARISTOTÉLICA

Platón estableció una distinción clara entre el Mundo de las Ideas y el Mundo Sensible, drásticamente separados uno del otro. Planteó que conocer es inteligir lo universal; es decir, discernir la idea en su pureza. Según él, todo humano *debe* superar los condicionamientos afectivos y emocionales que lo atan al mundo sensible y *debe* proyectar su vida hacia la contemplación de las ideas que coexisten en ese mundo ideal (entre las cuales ocupa un lugar relevante la idea de belleza). En esta teoría moral, la idea del *Bien* es la perfección; de ella provienen todas las demás. Desear lo bello —atributo de la idea de *Bien*— es iniciar la búsqueda del *Bien* mismo. Lo *bello* sensible es sólo un primer paso para iniciar la marcha hacia el *Bien* y así inteligirlo⁵.

La filosofía de Aristóteles consiste en pensar una estructura que explique la realidad sin necesidad de escindirla y que relacione consustancialmente lo particular —material— con lo universal —idea platónica. Aristóteles reconcilia el mundo inteligible y el mundo sensible por medio de su concepto de *sustancia*, idea que conocemos bajo el concepto de *hilemorfismo*. Este concepto entrelaza y mantiene la diferencia pensada por Platón. Opuesto a la *Teoría de las Formas* autónomas de Platón, el estagirita considera que pensar la existencia de un mundo ideal separado de la materia —y que a la vez sea valorado como el fundamento de esta última— es una paradoja. Además, afirma que sólo existe una realidad, compuesta por materia y forma —sustancia—, que puede sufrir modificaciones o alteraciones —accidentes⁶. Esta manera de pensar la realidad reivindica lo particular; la mate-

ria rescata a los hombres de su marginalidad y les otorga un lugar importante para la comprensión y explicación de las preguntas planteadas durante su proceso de adaptación emocional. Aristóteles toma distancia frente a su maestro; con sus observaciones críticas va más allá de la epistemología moral de Platón para reconciliar la realidad fracturada y ampliar la comprensión del humano y su relación con el mito y el *logos* escindidos. Si el pensamiento tiene un componente material —y viceversa— el *logos* cuenta con uno mítico; de la misma manera, el mito también cuenta con un *logos* incipiente. El estagirita armoniza,

«El placer con la moral, la psicagogia con la ética, los sentimientos con el entendimiento, y la torpe y oscura pasión con el más noble y lúcido intelecto, dando así tregua a los poetas y permitiéndoles regresar a la ciudad de la que la intransigencia del dogmático “Discurso Verdadero” de Platón los había expulsado»⁷.

Las investigaciones de Aristóteles muestran que la pasión no está sumergida completamente en la caverna platónica —no es contraria a la razón— y que en ella encontramos realizado un juicio sensible y básico (por ello mismo fundamental). Así mismo, dichos estudios dan origen a una ética que privilegia lo particular y reivindica las pasiones como referentes morales, pues estructuran la vida práctica proveniente de la interacción entre humanos libres e iguales dentro de una sociedad de habla. Las pasiones son emociones de carácter histórico, por lo tanto, han estado sujetas a los vaivenes de los procesos históricos; están constituidas por creencias y sentimientos intervenidos permanentemente por el pensamiento:

«Una pasión aristotélica típica se define como la composición de un sentimiento placentero o doloroso y un tipo de opinión sobre el mundo. Por ejemplo, la cólera la forman un sentimiento penoso y la opinión de haber sido perjudicado»⁸.

5 Platón (1982), *El Banquete*, Madrid, Gredos.

6 Cf. Aristóteles (1994), *Metafísica*, Libro VII, Madrid, Gredos.

7 López, A. (2001), *Poéticas y Retóricas Griegas*, Madrid, Ediciones Síntesis, p. 84.

8 Nussbaum, M. (), *La fragilidad del Bien*, p. 475.

Las emociones que suscitan un acto en el mundo, así como la censura o el elogio que pueden surgir de cualquier acción, son determinadas por las razones que justifican la opinión que nos hacemos de ella. Al aportarse otras razones en el contexto de la comprensión, modificamos nuestras opiniones y, por consiguiente, también las pasiones experimentadas. Ante la precariedad de nuestro entendimiento, lo *humano* se convierte en el conjunto de razones modificadas —permanentemente— mediante las cuales intentamos comprender nuestro mundo.

Pasiones como la compasión, el temor, el amor, la amistad, el respeto, la vergüenza y la indignación, son sentimientos morales que surgen a propósito de situaciones particulares. Ahora bien, el sabio se caracteriza por la comprensión de las situaciones en las que surge lo particular (como particular) y de la singularidad que originan nuestras emociones. El sabio renuncia a subsumir las emociones bajo un precepto moral universal⁹; considera que lo universal violenta a lo particular; si esta agresión puede ser útil en algunos casos, en especial cuando se trata de explicar fenómenos físicos, es perversa si se aplica con las mejores intenciones a la comprensión del humano. En el campo de las artes ocurre algo análogo: la sensibilidad se constituye en el entramado de creencias y sentimientos que elaboran los artistas-poetas cuando construyen sus modelos de mundo. Los poetas y los artistas son quienes captan lo particular por vez primera en su singularidad.

LA POÉTICA ARISTOTÉLICA

Aristóteles ha dejado registradas sus reflexiones sobre las artes en la *Poética* (1998)¹⁰ y, en menor grado, en la *Retórica* (1999)¹¹. La primera recoge

9 Nussbaum, Martha, *Love's Knowledge, Essays on Philosophy and Literature, The Discernment of Perception: An Aristotelian Conception of private and Public Rationality*, pág. 71, ss, Oxford University Press, New York, 1992.

10 Aristóteles (1998) *Poética*, Gredos, Madrid. En adelante citada como *Poética*, seguida por la nomenclatura respectiva.

11 Aristóteles (1999), *Retórica*, Gredos, Madrid.

observaciones e ideas que nos permiten comprender y analizar en detalle el origen y la estructura de todas las composiciones poéticas; establece que uno de los principios que gobierna la creatividad artística es el impulso a la imitación —mímesis. Ésta es una disposición natural en los humanos que tiene por finalidad proporcionar los primeros conocimientos sobre la existencia.

El poeta es el primero en articular la sorpresa; es decir, la acción de barruntarse como humano y como animal diferente. Así mismo, es quien inicia el proceso de comprensión, explicación y construcción del mundo: los humanos hemos adquirido nuestros primeros saberes de la mano de los poetas y de los artistas¹². Entre tanto, los saberes surgen con las sorpresas que nos depara el mundo y éstas últimas son preguntas elaboradas por las emociones y conmociones que suscita la experiencia en el mundo. Por lo tanto, las primeras respuestas a las preguntas más fundamentales fueron proporcionadas por artistas y poetas liberales; o sea, por aquellos que instauraron signos para deshilar el amasijo de emociones que nos ha modelado —Richard Rorty (1991)¹³ las denominó red de creencias y deseos.

A diferencia de Platón, Aristóteles no censura a los artistas-poetas por carencias cognitivas; todo lo contrario, les reconoce un papel fundamental en el proceso de adquisición de todos nuestros saberes. Adopta, además, una posición intermedia cuando reflexiona sobre la poesía y las demás artes a las cuales son aplicables las características de lo *bello*; evita, con ello, la postura extremista de su maestro, quien las había despreciado por considerarlas distractores del entendimiento en su búsqueda por el saber verdadero (la idea de *Bien*).

Toda creación es una decisión, por lo tanto, tiene un fundamento ético. He aquí el interés para el filósofo. La *Poética* proporciona ideas que nos permiten comprender qué elementos estructuran la vivencia del artista cuando articula sus preguntas por el mundo —en el momento que decide la cons-

12 Aristóteles, *Poética*, 1448b5-10.

13 Rorty, R. (1991), *Contingencia, Ironía y Solidaridad* Paidós, Barcelona, p. 17.

trucción poética del animal diferente. El interés del poeta es la creación, la producción de aquellas cosas de las que surge el mundo (emociones, relaciones). Este tipo de producción es *poiein*¹⁴; los *poietai*, en su sentido general, son creadores, pues modelan estados de cosas¹⁵. Este modelar no se restringe a la manipulación de una materia, sea ésta mármol, pintura o signos. El pensamiento responde al llamado de lo otro, ya sea que lo denominemos materia, naturaleza, Ser o Dios; al pensar estas realidades, el artista les proporciona carácter, los humaniza en su interacción y abre la posibilidad de construir un mundo de emociones que modelan y modulan la sensibilidad humana. Esta cualidad de la producción nos permite la comprensión de las artes poéticas como artes liberales.

LA DIFERENCIA COMO TRAGEDIA

Aristóteles destaca las principales características de la creación paradigmática del Mundo Antiguo: la tragedia. Analiza sus cualidades, detalla los aspectos que la constituyen y rescata la potencia que cada uno de ellos alberga. Señala que el modelo de mundo propuesto, la *historia*, es la condición indispensable para que se construya una tragedia y así poder experimentar los efectos catárticos que se esperan de ella. La palabra que emplea Aristóteles para historia es *mito* (fábula). Ésta es una historia originaria, por lo tanto, es fundamento de Ser. *Mito* es la palabra originaria del poeta; *logos* la palabra lógica del filósofo.

Resquebrajada la realidad, finalmente, el *logos* surgió en desprestigio a la palabra del poeta; domineó al mito y a las emociones que éste articulaba. La expresión “el fin del arte” articula la angustia de apreciarnos sin mundo, como seres desprovistos

14 Cf. Aristóteles, *Poética*, Nota 1: García, V.

15 Éste concepto de creación es tomado de la tradición griega: [...] “tú sabes que la idea de «creación» (*poiesis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos los creadores (*poietai*)”. Poesía es otorgar ser, hacer real, liberar al no ser de su marginalidad, visibilizarlo por medio del lenguaje poético. Tomado de Platón (1982), *El Banquete*, Gredos, Madrid.

de historias y de diferencias. La obscuridad caracteriza los siglos de las luces tecnológicas. El arte contemporáneo quiere rescatar el espíritu de la tragedia clásica y su veneración por la vida humana; considera posible restablecer la realidad cuidando la palabra poética (al protegerla, custodia nuestra condición humana y nuestra mortalidad). La tragedia anticipa que el hombre y la mujer mueren por acción de acontecimientos que no pueden controlar. Entonces, al comprender su sino, mejoran sus diferencias y su habitar uno con otro sus diferencias.

La estructuración de las historias es el aspecto más importante para el éxito de una composición artística o poética¹⁶. Aristóteles tiene en cuenta los principios y las cualidades del quehacer poético pensando en la recepción (en el efecto de la composición poética en los espectadores); considera que el propósito central de toda imitación es suscitar en ellos determinadas emociones (compasión y temor, principalmente)¹⁷. Quien experimenta compasión siente temor, pues la compasión devela nuestra vulnerabilidad y el temor nos alerta sobre lo que nos podría acontecer; es decir, ser atropellados por el mundo que hemos contribuido a construir¹⁸. El mundo, la mayoría de las veces que no las reconoce, hace caso omiso de nuestras bondades morales: quien cae en desgracia es objeto de compasión porque mediante ella expresamos nuestro temor de que más tarde el mundo nos haga lo mismo: que nos deje sin bienes externos o internos, sin salud o sin amigos. Por lo tanto, quien sea invulnerable ante el mundo no se percatará de la compasión ni del temor¹⁹.

El poeta y el artista modulan nuestras creencias y sentimientos. Dichas emociones son juicios fundamentales que modelan los cambios padecidos por los hombres durante la conformación de su manera de ser y comprenderse. No se trata de procurar los cosquilleos estéticos entre los omoplatos que an-

16 *Poética*, 1450a

17 *Poética*, 1449b

18 Nussbaum, Martha, *La fragilidad del Bien*, p. 477.

19 *Ibid.*

helaban experimentar los modernos en los salones de la aristocracia europea. La *Poética* es menos un tratado sobre la producción poética. Es una reflexión acerca del hombre y la mujer de su época y el público que vivenciaba con compasión y horror las acciones trágicas; nos habla de sus esperanzas y desgracias, de la inestabilidad del mundo y de la veleidad de la fortuna. La tragedia nos cuenta las historias del trauma del animal que se atrevió a ser diferente —fue el primer canto para modular las emociones que surgieron con dicho cambio. La *Poética*, así mismo, nos ilustra sobre los efectos morales de estos cantos en el espectador ya que los incluye como un elemento de reflexión para la creación artística, aspecto en el cual se centraron las reflexiones de la modernidad. El poeta no crea para sí; construye un hábitat para otro. Habitamos las músicas de las artes; este hábitat es el surgimiento de lo humano mismo. Entonces, la *Poética* equilibra la producción con la recepción. Este equilibrio propicia un pensamiento flexible y adecuado para habitar.

MEDIOS Y OBJETOS DE LAS ARTES POÉTICAS

Aristóteles enumera las divisiones de la *Poética* para luego clasificarlas en tres tipos de imitación. La epopeya, la poesía trágica, la comedia, la diti-rámica y la aulética se diferencian, entre sí, por tres rasgos: *a)* por imitar con diversos medios; *b)* por imitar *objetos diversos*; y *c)* por imitar *diversamente y no del mismo modo*²⁰. Analizaré cada una de las éstas modalidades para comprobar que una construcción artística no puede restringirse a enfrentar su composición pensando sólo a partir de los medios, de los objetos, o de la diversidad de medios —como plantea Aristóteles en sus notas. Sostendré que el artista ha de pensar en los medios, en los objetos y en la manera de relacionarlos unos con otros.

En primer lugar, el estagirita analiza lo concerniente a la mimética con *medios diversos*. Es el caso de las artes que imitan por medio de colores, líneas

20 *Poética*, 1447a15

y figuras y representan un estado de cosas. También se encuentran las artes que imitan mediante la voz y aquellas que recurren al ritmo, el lenguaje o la armonía —de forma separada y/o combinada. Cuando Aristóteles introduce el caso de las artes que imitan por medio del color (la pintura), la línea (el dibujo) y el ritmo (la música), tiene un concepto de poesía amplio, pues su reflexión incluye todas las expresiones artísticas y no queda restringida únicamente al lenguaje poético versificado (la tragedia)²¹.

La imitación mediante el lenguaje se puede realizar en prosa o en verso: usando versos diferentes, combinándolos entre sí o utilizando un sólo género de ellos. Por otro lado, también hay artes que emplean todos los medios citados: ritmo, canto y verso (como en el caso de la poesía de los diti-rámicos, los nomos, la tragedia y la comedia). Desde este punto de vista, la imitación se comprende y explica a partir del quehacer técnico del poeta. La técnica, algo externo que podemos adquirir, determina el pensar. No obstante, éste es un talento que difícilmente se puede aprender²².

Aristóteles considera en segundo lugar los *objetos imitados*. Si bien el uso hábil de las técnicas puede afectar la sensibilidad del espectador, éste no es el objeto de la tragedia; su finalidad es propiciar sensaciones momentáneas, de ocasión y sin duración —la tragedia no es sólo un lugar para la entretenimiento. Los *objetos imitados* son los que mayor impacto ejercen ya que que propician emociones que arraigan, modelan y perduran en la sensibilidad del espectador. Entre tanto, las técnicas son instrumentos que afectan estéticamente, estos últimos cognitiva y moralmente, constituyen una visión del mundo, una relación con los diferentes. Las repercusiones políticas de la tragedia surgen cuando el poeta hace énfasis en los *objetos imitados*. En efecto, el pensamiento en la tragedia muestra una

21 Este concepto ampliado de poesía está en la tradición griega, Aristóteles lo recoge en toda su dimensión. Lo mismo efectuarán Horacio en el siglo I a.c., Boileau en el siglo XVII, Martin Heidegger y Richard Rorty en el siglo XX.

22 Longino estableció esta diferencia. Cf. Longino, *Sobre lo Sublime*, Gredos, Madrid, 1979

posición política. El ocaso de las artes se presenta cuando se impone todo el énfasis en las técnicas y cuando su meta queda reducida a propiciar sensaciones pasajeras sin preocuparse por una concepción de humanidad.

Podemos juzgar la obra según ésta *imite* o represente sus objetos igual, peor o de manera superior a lo que son. A partir de esta perspectiva moral, el creador y el receptor perciben una diferencia en las formas de lo representado. Por ejemplo, los personajes imitados en una tragedia griega se simbolizan mejor de lo que son y en una comedia, peor de lo que son. Los primeros son nobles de carácter —bellos y sublimes— y los segundos vulgares —feos, risibles y grotescos. Aristóteles clarifica sus puntos de vista por medio de las *imitaciones* de algunos reconocidos pintores de su época como Zeuxis y Polignoto²³.

La tragedia nos presenta el referente moral que gobierna la sociedad en su conjunto, éste es el contexto de creación; no surge de la nada. La comedia nos habla de la vida cotidiana, pues es antítesis de lo noble. La tragedia nos refuerza la confianza que el hombre y la mujer tienen en un orden moral, les construye himnos que los acercan a los dioses; en contraposición, la comedia resalta la insociabilidad de los seres humanos, muestra con creces nuestra predisposición al vituperio, al escarnio público, a la ofensa, al agravio²⁴. Esta jerarquización, considerada clasista y aristócrata, ha sido subvertida por los artistas a partir de la segunda mitad del siglo XX. Los artistas contemporáneos afirman que el origen de la nobleza de carácter se encuentra en esa región que subvaloró Aristóteles.

La risa parece haber quedado proscrita no tanto por Aristóteles como por la posteridad. No es este el lugar para hablar del supuesto libro de Aristóteles acerca de la comedia, pero no pueden dejar de mencionarse las notas que esbozó a este respecto en la *Poética*. En efecto, la comedia imita hombres inferiores; es decir, que no tienen ninguna relevancia moral para la sociedad. La consideración de la

23 *Poética*, 1450a

24 *Ibid.*

inferioridad moral como objeto a imitar no debe entenderse como un reconocimiento de conductas viciosas o monstruosas²⁵.

A pesar que lo feo es el campo de la comedia, éste no se expande hasta las conductas viciosas. Lo que tiene en mente Aristóteles es el aspecto risible que conllevan muchas actividades en las que nos sumimos cotidianamente. No explica ni ejemplifica las conductas que podrían tipificarse como monstruosas o viciosas en toda su extensión. La monstruosidad quedó rechazada e impensada y hasta nuestros días ha sido considerada como un criterio de juicio, en especial por parte de las élites conservadoras²⁶.

Aristóteles ha dejado claro que la comedia es imitación de hombres vulgares e inferiores en el sentido de que éstos no pueden tener la más mínima posibilidad de proyectar su experiencia particular como una idea general con repercusiones morales. La comedia no habla de individuos: presenta vicios. El destino de la gente vulgar es complacerse en sus defectos. La comedia no incentiva un mejoramiento moral; al contrario, las mezquindades son acentuadas para hacerlas más ridículas. Ante la falta de perspicacia para intuir ideas generales nos satisfacemos en lo cotidiano, ordinario, risible y feo. Por supuesto, ridiculizar un vicio como la tacañería o la avaricia es otra manera de moralizar. No obstante —como dije— el libro sobre la comedia de Aristóteles no nos llegó.

El *modo de imitar* es el tercer aspecto a considerar en las imitaciones artísticas. Hace referencia a todo aquello que está relacionado con las diversas maneras de narrar, representar o a cualquier otro tipo de técnica que se aplique en la construcción del objeto que se pretende imitar. En el caso de las artes plásticas el medio es la pintura; los modos y las maneras en las cuales se pinta: óleo, acuarela, carboncillo, acrílico, entre otros.

25 *Poética*, 1449a30-35

26 La monstruosidad ha sido pensada en nuestros días y se la equipara a la repugnancia. Martha Nussbaum ha estudiado esta emoción desde de la jurisprudencia estadounidense. Plantea que éste criterio de juicio debe ser abolido de la vida jurídica y moral. Cf. *Ibid.*, *El Ocultamiento de lo Humano*, pág. 93, ss; Katz, Buenos Aires, 2006.

Podríamos establecer otras modalidades no consideradas por Aristóteles con respecto a los objetos imitados: el ser humano como centro de reflexión (Renacimiento), lo natural como referente moral (Romanticismo), la vida rural como inquietud social (Realismo) y la vida citadina como motivación política (Expresionismo Alemán). Las técnicas nos presentan los adelantos tecnológicos realizados; mientras que los objetos seleccionados por el poeta nos hablan de las eternas inquietudes morales y políticas del hombre y la mujer. La técnica activa la moda y sus intereses instrumentales; las inquietudes del pensamiento, entre tanto, mantienen vigente la pregunta por lo humano. El equilibrio entre estos dos intereses garantiza el propósito moral de la tragedia. La construcción artística efectiva no permite que ninguno de los dos intereses predomine sobre el otro.

IMITACIÓN Y PLACER, PRINCIPIOS QUE GOBIERNAN LA CREACIÓN

Uno de los principios que origina y rige el desarrollo del pensamiento poético es un impulso imitativo connatural a hombres y mujeres. No existe creación humana que no sea la respuesta fundamental de este impulso hacia la construcción de realidad —como parte de su proceso adaptativo, si se quiere. Necesitamos imitar para construir una forma que nos permita vernos a nosotros mismos y tener la posibilidad de comprendernos y mejorarnos.

El placer experimentado cuando comprendemos las imitaciones se constituye en el segundo principio que determina toda creación artística. Percibir habilidades técnicas en una ejecución o reconocer algo como parte constitutiva de nuestro ser en el mundo nos resulta placentero, pues es una ganancia cognitiva. Las artes nos develan el lugar que ocupamos en la red de cosas en las que estamos envueltos²⁷. Por ejemplo, cuando escuchamos a un ser humano imitar fielmente el canto de un ave, nos sorprendemos por esta habilidad técnica que devela las posibilidades creativas de los hombres y las mujeres, y ello nos place. Igualmente, en las

27 *Poética*, 1448b-1449a30

peripecias de Edipo reconocemos nuestra vulnerabilidad ante el destino; en las desgracias que le acontecen a Hécuba aprendemos que pese a nuestros principios morales, el mundo nos puede transformar en monstruos.

El reconocimiento del entramado emocional que propician las artes es placentero porque mediante él aprendemos algo sobre el mundo y este conocimiento mejora nuestra comprensión de lo humano (su destino): la muerte. Interpretamos por primera vez algo extraordinario, quizá tarde, porque en nuestros primeros años evitamos pensar en la muerte privándonos de cuidar la del otro. La muerte es un acontecimiento individual pero que afecta al colectivo humano; cuenta de que, a diferencia de los demás animales, la muerte nunca afecta a una persona solamente. Morimos un poco con la muerte de los otros ya que ésta mengua nuestro ser. Las artes logran que el hombre y la mujer superen su etapa narcisista; nos transforman en animales diferentes: la diferencia es ética. Este sentimiento es lo que desde ahora comenzará a considerarse *bello*. Lo bello metafísico se ha desplazado a lo bello humano —entendido como vulnerabilidad ante la muerte²⁸. Ésta caracteriza lo humano.

Las observaciones de Aristóteles, respecto a los medios con que se imita, anticipan el nacimiento de las estéticas modernas porque éstas consideran que lo relevante de un trabajo artístico son sus cualidades formales. Entonces, las inquietudes morales, políticas o existenciales quedan relegadas a un segundo plano. No obstante, la *Poética* plantea algo diferente. Los llamados valores estéticos —denominados así en la modernidad— ocupan un lugar discreto. La sensibilidad del mundo antiguo era modelada por historias de dioses y héroes, pues su interés era relieves la trascendencia moral de las acciones humanas. La estructuración de las historias era sazónada con los recursos propios de las artes para hacer digerible y manejable nuestra condición humana. Las historias favorecen la conformación de maneras de ser y de pensar; la tragedia condiciona ética y políticamente a una sociedad; mantiene su salud moral. Ante la muerte

28 Nussbaum, Marta, *La Fragilidad del Bien*, pág. 29.

respondemos con entusiasmo y levantamos monumentos para ser recordados como seres morales e inmortales. Las artes en su conjunto son un réquiem.

Esta reflexión, hecha por Aristóteles, se destaca como una antesala a la comprensión del arte moderno ya que en ella se especifica que el placer experimentado al contemplar *imitaciones*, lo suscitan incluso aquellas cosas que nos resultan repugnantes sin la interpretación artística: figuras de animales monstruosos, grotescos y cadavéricos. La repugnancia es aprehensible sólo mediante las artes; no obstante, esto no la exime del juicio moral que el estagirita profirió a este respecto. Lo que admiramos de tales imitaciones no es el objeto sino la destreza técnica del artista-poeta —su singularidad. Pienso ahora en el *Nosferatu* de Klaus Kinski; nos horroriza un personaje como aquél pero admiramos el ejercicio técnico del actor para lograr conmovernos. Ésta es la causa del placer, no el objeto, que de por sí es chocante y aterrador. El arte moderno estimula en sus artistas estas destrezas y así, en un segundo plano, observemos las problemáticas que nos hablan sobre la transitoriedad de la vida humana.

PENSAMIENTO, CARÁCTER E HISTORIA

La bestialidad nos ronda, la traición nos aguarda. La primera es la respuesta a ésta última. El espíritu de venganza amenaza con destruir el carácter más noble. Los lenguajes poéticos templan el espíritu y nos preparan para resistir con dignidad los embates de la fortuna, para enfrentar con decoro la muerte. Cuidan de manera fundamental nuestras muertes pasadas y nuestras muertes futuras porque sólo el hombre y la mujer mueren a diferencia de los animales, que terminan, como dice Heidegger²⁹. Al tener la posibilidad de morir como mortales, evitamos el descuartizamiento por parte del más terrible de nuestros depredadores naturales: nuestros congéneres. *Homo homini lupus*, decía Hobbes.

29 Heidegger, Martin, Conferencias y Artículos, Serbal, Barcelona, 1994.

Aristóteles compara la poesía con la filosofía y establece sus diferencias con la historia. La poesía no es una narración de hechos ni mucho menos una recopilación de datos del pasado; es una idea general que nos formamos sobre el mundo a partir de las vivencias que estructura el poeta —sin que sea considerada filosofía en el sentido estricto. La inquietud por las ideas generales que manifiesta la poesía es un anticipo de lo que nos podría acontecer al ser puestas en evidencia nuestra vulnerabilidad y la veleidat de la fortuna. Aunque la imitación trágica represente casos individuales y concretos —como Edipo o Hécuba, Agamenón o Ifigenia— ha de proyectar esta intelección trágica hacia el futuro para que cualquiera pueda reconocer su fragilidad en estos personajes.

El poeta logra sus propósitos cuando reconocemos, en sus imitaciones, acontecimientos que podrían suceder cuando vislumbramos una necesidad inquebrantable en las acciones que conducen a los personajes al desastre³⁰. Los recursos que las artes ponen a su disposición deben ser lo suficientemente efectivos para persuadirnos de que los acontecimientos que amenazan de manera permanente la integridad de la sensibilidad humana (Por ejemplo: aquellos que acabaron con la nobleza de carácter que identificó a Hécuba o los que corrompieron su manera de ser e hicieron que se redujera al aspecto de una perra de feroz mirada³¹) nos pueden ocurrir a cualquiera de nosotros. El ser testigos del naufragio de un humano nos debe causar una sensación de compasión mezclada con horror; al presenciar, impotentes, la transformación de un hombre o una mujer nobles en un animal fiero. La muerte del otro, entonces, es el anticipo de la propia. Ésta intelección es lo extraordinario, lo que nos hace animales diferentes.

La traición de la confianza, por parte de amigos y familiares, es la prueba más dolorosa que deben afrontar la mayoría de los héroes trágicos: Filoctetes es abandonado por sus amigos, Medea es traicionada por su compañero, Antígona es obligada a incumplir sus deberes para con los muertos, Ifige-

30 *Poética*, 1451b8

31 *Ibid.*, p. 512

nia es sacrificada por su padre, Orestes asesinó a su propia madre, entre otros ejemplos. Es preferible morir antes que sufrir la experiencia de estas afrentas; habría que morir joven, como los personajes de Eurípides, para evitar el dolor de ser traicionados por los amigos. El poeta en sus obras:

[...] «*Los buenos mueren pronto. Sin embargo, ello no es el resultado de una especial malevolencia divina. Se debe a que, de no haber muerto jóvenes, probablemente no habrían conservado su bondad. La vida implica topar de algún modo y en algún momento con la posibilidad de la traición; vivir en épocas extremas, como los personajes de Eurípides, lleva aparejado el encontrarse con la traición*»³².

Polixena, la hija de Hécuba, muere joven. Su juventud y el carácter noble de su estirpe —*gennaíos*— la protegen para morir con la dignidad que hemos reclamado los humanos desde el momento en que nos comprendimos como animales diferentes: mortales. La belleza humana deja de ser concebida como una cualidad de los cuerpos sensibles; la belleza trágica la constituye nuestra actitud ante la muerte de los otros; los jóvenes finalmente aprenden a cuidar la mortalidad, guardan en su pecho el respeto por la norma que regula el habitar de un pueblo: cuidar la mortalidad. El sentido actual de la palabra carácter aparece por primera vez en griego para hablar de la virtud de Polixena —originariamente significaba «sello distintivo»³³. Los personajes trágicos muestran su carácter cuando resisten la brutalidad de la fortuna; es decir, la traición de sus amigos. No fue el caso de la madre de Polixena, pues la traición de su amigo devoró su carácter. La acción trágica nos prepara para comprender que *humanidad* significa *dignidad ante el azar*; expone caracteres que fracasan ante los cambios de fortuna que afectan de manera drástica a hombres que no los merecen. Esto es esencia de lo trágico.

Las narraciones artísticas ocupan un lugar intermedio entre la historia y la filosofía, entre lo fac-

32 *Ibíd.*, p. 519.

33 *Ibíd.*, p. 495.

tual y lo universal, y nos permiten comprender lo uno y lo otro, pues constituyen un puente entre los dos —está es su función ontológica. Al presentar la poesía como la estructura de pensamiento que suscita reacciones placenteras, Aristóteles también nos está mostrando su aspecto filosófico por el hecho de imitar acciones que vislumbran lo necesario y lo que podría acontecerle a cualquier hombre o mujer, dadas sus circunstancias.

Ahora bien, la tragedia está compuesta de elementos externos —técnicas— pero los imprescindibles son las disposiciones internas del poeta —talentos. La composición poética puede prescindir de los externos pero sin los internos no tendremos ninguna. Los elementos externos, ubicados de menor a mayor importancia, son: espectáculo, melopeya y elocución. La elocución es “la composición misma de los versos”, la melopeya “lo que tiene un sentido totalmente claro”³⁴ y el espectáculo es la técnica del montaje³⁵.

Por su parte, los talentos internos son: pensamiento, carácter y fábula. Este último es el más importante de los elementos internos; es “el principio y como el alma de la tragedia”³⁶. Una composición poética sin estructuración, sin forma, sin historia, desprovista de carácter y sin pensamiento, no puede ser considerada poesía. A la inversa, toda construcción artística estructurada en torno a una historia, al pensamiento y al carácter, es poética. De esta manera, Aristóteles reconoce en la poesía una estructura para pensar, pues la historia proporciona la forma para hacer significativos al pensamiento y al carácter. Estos tres elementos constituyen una unidad que tiene el propósito de suscitar pensamientos trágicos en los espectadores —experimentados como emociones. En efecto, una construcción poética debe ser expresión de una manera de pensar:

[...] «*Consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual en los discursos es obra de la política y de la retórica*

34 *Poética*, 1449b35

35 *Poética*, 1450b

36 *Poética*, 1450 a 35 – 1450b

[respectivamente]; *lo antiguos, en efecto, hacían hablar a sus personajes en tono político, y los de ahora, en lenguaje retórico*»³⁷.

Aristóteles constata un cambio en la manera de hablar de sus coetáneos, pues, mientras los poetas antiguos tenían libertad para hacer actuar a sus personajes de tal manera que sus acciones explicitaran las implicaciones políticas de la tragedia, los de ahora, los *modernos*, constreñidos por el temor, balbucean lo conveniente; es decir, hablan en lenguaje retórico, *lo que hace al caso*³⁸, lo que hay que hacer acriticamente en cada situación. Los modernos desean la libertad porque han dejado de poseerla y por eso tienen la necesidad de garantizarla —así sea por sólo por escrito— quizá cuando es demasiado tarde para recuperarla. Aquí podemos aprender una lección para comprender la libertad como característica del arte moderno y contemporáneo: ¿Cuál de esta manera de pensar en libertad? ¿Cuál de ellas es política y cuál retórica?

Los personajes que actúan nos muestran su carácter cuando toman las decisiones a las que le compele la acción y la fortuna. Las peripecias de los personajes propician un autoexamen en el espectador, pues se comprenden en los actos y en las decisiones de los actores. Como público establecemos quiénes pierden la libertad —consecuencia de la brutalidad de la fortuna— y, de manera similar, apreciamos quiénes logran conservar su libertad, su nobleza y su carácter a pesar del infortunio. Mediante ellos aprendemos quiénes somos ya que lo que nos diferencia o asemeja a otro ser humano es el pertrecho de emociones con que aprovisionamos nuestro caminar hacia el encuentro con la muerte —apropiado en la interacción del entorno social (los personajes trágicos retratan nuestras maneras de ser). Así mismo, dicho reconocimiento es placentero; con ello comprendemos los límites de la libertad humana. Este conjunto de elementos y talentos, relacionados por el artista y el poeta, es lo que nos causa compasión o temor. Ésta conmoción nos seduce y es causa de placer³⁹.

37 *Poética*, 1450b -1450b5

38 Para documentar esta diferencia, cf. *Poética*, nota 122.

39 *Poética*, 1450a

Finalmente, la verdad que busca inteligir y comunicar el filósofo es diferente al propósito que anima al poeta con sus imitaciones; éste ha de proponerse, principalmente, que las acciones imitadas muestren lo que los hombres dicen que fueron (o que son o como deberían ser). El espectador experimenta placer al reconocer estas dimensiones de lo humano⁴⁰. El placer mezclado con horror, suscitado por las imitaciones trágicas, predispone la sensibilidad humana a que se apropie de la experiencia del personaje trágico. Entonces, el espectador acoge la reflexión ética.

Ahora, mientras la filosofía aspira a lo verdadero como demostración lógica, la poesía sólo obedece al canon de lo coherente, a su lógica interna, a su verosimilitud. Todo espectador considera que «lo coherente lógicamente y lo verosímil, si no se han producido, podrían haber tenido lugar»⁴¹ —o podrían producirse. Esta reflexión legitima el pensamiento del poeta y del artista. Lo probable se caracteriza por la relación que establece el poeta entre rememoración y anticipación; ésta es la única exigencia de índole cognitiva a la cual debe responder todo creador, pues, de otra manera, la tragedia no suscitaría el placer que requiere la asimilación de la reflexión por parte del espectador.

CONCLUSIONES

La *Poética* nos ha mostrado que las artes efectúan determinadas actividades formativas y fundamentales sin las cuales estaríamos impedidos para construir un proyecto humano. Las artes nos develan la mortalidad como ser fundamental; nos inmortalizan al acentuar nuestra condición de mortales.

Aristóteles sustenta que habernos construido como mortales nos garantiza la inmortalidad; por lo tanto, el cultivo de las artes es el cuidado de la mortalidad del otro, el respeto a su dignidad de mortal. Ésta nos diferencia de los demás animales y nos protege de su destino: desaparecer, sin más, en la mesa de un comensal.

40 *Poética*, 1460b8

41 López Eire, Antonio, obra citada, p. 91

Al intuir la muerte y no retroceder ante ella, las artes propician el nacimiento del pensamiento; modelan y modulan la sensibilidad con el propósito de que el carácter vele permanentemente por la comprensión y la potencialización de nuestra condición: la mortalidad. Las artes fortalecen nuestra disposición al pensamiento, lo sitúan en una historia y le proporcionan su carácter.

Podría creerse que Aristóteles, al relacionar la poesía con la filosofía, dio prioridad a lo general sobre lo particular. No obstante, lo que nos ha dicho es que la poesía no es historia, así imite cosas particulares, porque no habla de lo que pasó sino de lo que podría acontecer en las muchas vueltas de la fortuna. Además, afirma que en esto se parece a la filosofía pero que no lo es porque ésta es una intelección de lo universal y trasciende de lo general a una región en la que moran las artes.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1974), *Poética*, Gredos, Madrid.
- Aristóteles (1999), *Retórica*, Gredos, Madrid.
- Aristóteles (1994), *Metafísica*, Gredos, Madrid.
- Heidegger, M. (1994), *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona.
- Longino (1979), *Sobre lo Sublime*, Gredos, Madrid.
- Nussbaum, M. (1995), *La Fragilidad del Bien*, Visor, Madrid.
- Nussbaum, M. (1992), *Love's Knowledge, Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, New York.
- Nussbaum, M. (2005), *El Cultivo de la Humanidad*, Paidós, Barcelona.
- Nussbaum, M. (2006), *El ocultamiento de lo humano*, Katz, Buenos Aires.
- Platón (1982), *Diálogos*, volumen 3, Gredos, Madrid.
- Rorty, R. (1991), *Contingencia, Ironía y Solidaridad*, Paidós, Barcelona.
- VV/AA (2001), *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

