



Estudios de Ocio
Aisialako Ikaskuntzak
Deusto

Las ideas de ocio estético en la filosofía de la Grecia clásica

María Luisa Amigo
Fernández de Arroyabe

Documentos
de Estudios de Ocio
núm. 34





Las ideas de ocio estético
en la filosofía
de la Grecia clásica

María Luisa Amigo Fernández de Arroyabe

Las ideas de ocio estético en la filosofía de la Grecia clásica

2008
Universidad de Deusto
Bilbao

Documentos de Estudios de Ocio, núm. 34

El Instituto de Estudios de Ocio pretende que la aparición de sus *Documentos* ayude a paliar la escasez de publicaciones sobre temas de ocio en lengua castellana. Cada Documento tratará de responder a alguna cuestión relacionada con la práctica del ocio, entendido como cultura, deporte, educación, turismo, recreación y desarrollo personal y comunitario. Los especialistas y técnicos en las áreas señaladas podrán disponer así de investigaciones, instrumentos de trabajo y puntos de vista de personas que colaboran con este Instituto universitario. El contenido de cada uno de los documentos es obra y responsabilidad de su/s autor/es.

La publicación de este libro es posible gracias al patrocinio del Grupo Santander a través de la financiación de la Cátedra Ocio y Conocimiento.

Dirección

Manuel Cuenca

Consejo de Dirección

M.^a Luisa Amigo

Cristina de la Cruz

Susana Gorbeña

Roberto San Salvador del Valle

M.^a Luisa Setién

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

© Publicaciones de la Universidad de Deusto

Apartado 1 - 48080 Bilbao

e-mail: publicaciones@deusto.es

ISBN: 978-84-9830-461-9

Índice general

Presentación	9
Capítulo 1. Lo bello nos es grato. Poetas y primeros filósofos	13
1. La poesía, el don de hechizar	13
2. La experiencia de la contemplación: <i>conmoverse con acordes armoniosos</i>	23
3. La armonía más hermosa procede de la discordancia	31
4. Placer, contemplación y belleza	36
Capítulo 2. Una experiencia placentera. El ámbito de los sofistas	41
Capítulo 3. Lo bello es lo útil. Sócrates	53
Capítulo 4. La visión de la belleza absoluta. Platón	65
1. La belleza trascendente	66
2. La poesía, experiencia de comunicación con lo divino	79
3. El arte	83
4. Los beneficios del arte	91
5. Censura de las experiencias desmedidas de ocio estético	99
Capítulo 5. Reconocimiento de la experiencia de ocio estético: Aristóteles	107
1. Un ámbito autónomo para la belleza	108
2. El placer estético	112
2.1. El placer	112
2.2. El placer estético	115

3. El arte en el marco del ocio	119
3.1. Concepto de arte: significación genérica y concreción específica	119
3.2. <i>Poiesis</i> , el proceso genético del arte	122
3.3. Artes miméticas. Nuevo concepto de <i>mimesis</i>	125
4. La música y sus beneficios	128
5. Valor de la experiencia receptora de la tragedia	130
5.1. Definición de tragedia y principales conceptos	130
5.2. El arte apunta a lo general	132
5.3. La comprensión.	135
5.4. La catarsis	136
5.5. Valor ético de los sentimientos estéticos	138
5.6. Recapitulando: placer estético propio de la tragedia	142
Epílogo	143
Fuentes y bibliografía	147

Presentación

El término *ocio estético* referido al mundo griego conlleva, en cierto modo, una disonancia. El adjetivo *estético* está vinculado a una disciplina, la Estética, que nace en la Modernidad y es en ella donde se constituye como ámbito autónomo del saber. No tenemos dificultad para reconocer como griego el concepto de *ocio* y, más bien, volvemos la mirada a sus pensadores para encontrar en sus escritos el sentido de una concepción humanista del ocio. Esta es una línea de investigación que trabaja el Instituto de Estudios de Ocio de la Universidad de Deusto y fruto de ella es la reciente publicación de los profesores Segura y Cuenca, *El ocio en la Grecia clásica*¹. Ahora bien, la mirada estética al mundo griego está mediada por el desarrollo de la disciplina desde la Ilustración. Por eso nuestro punto de vista es distinto al que tuvieron los griegos. Nuestra visión es estética y valoramos de forma diferente la experiencia del arte, la belleza o la creatividad.

El presente trabajo es consciente de esta valoración moderna en torno a lo estético y desde ella afronta el estudio. El campo de *ocio estético* nos remite a la experiencia contemplativa, creadora y receptora, de un sujeto, y destaca en ella las notas caracterizadoras del ocio, que se pueden condensar en disfrute, voluntariedad, libertad de elección y autotelismo. La experiencia creadora y receptora nos conduce al ámbito de la belleza y del arte. La belleza es el horizonte del ocio estético, mientras que la verdad lo es para el conocimiento o el bien para la dimensión moral. Evidentemente esto no significa que sean campos

¹ S. SEGURA y M. CUENCA, *El ocio en la Grecia clásica*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2007.

estancos. Bajo el binomio de *ocio estético* comprendemos las experiencias creativas y receptoras que crean y recrean el objeto estético. La clave de este binomio es la *contemplación* estética, lo que requiere una determinada actitud ante la realidad y nos conduce a la persona que la experimenta. Las palabras clave son, por tanto, la persona, la experiencia, la actitud, la contemplación, todas ellas reunidas bajo el ámbito de la belleza. En las experiencias de *ocio estético* se privilegia la relación con la realidad, desde el punto de vista estético, disfrutando de su contemplación, sin otra finalidad, es decir, desde la apreciación de la belleza. Se favorece la admiración de lo percibido en su dimensión sensible, en sus formas, en los colores, en las palabras o en la armonía. Se disfruta del aspecto, del sonido o del sabor, del espacio o el lugar, de una manera directa e intuitiva. Éste sería un primer nivel de experiencia. A partir de él, la vivencia de *ocio estético* puede alcanzar niveles más complejos en los que entra en juego la *comprensión*. Así en la recepción de una obra de teatro o de un poemario. Actitud, contemplación, desinterés o autotelismo, dimensión sensible, comprensión, goce son los pilares que caracterizan y deslindan la experiencia de ocio estético.

Este punto de vista centrado en el sujeto es moderno y no se corresponde con la orientación general de la filosofía antigua. Sin embargo, en ella encontramos raíces importantes para el pensamiento posterior. Mi intención, en este libro, se ha centrado en rastrear estas raíces. Trata de sacar a la luz las ideas de belleza, arte, poesía y experiencia desde el punto de vista de la creación y recepción estética. Me he detenido especialmente a destacar lo que modernamente denominamos beneficios del ocio, que podemos observar ya en textos antiguos de poesía. En este sentido es Aristóteles el pensador que nos ofrece la concepción más rica de la Antigüedad en su reflexión sobre el teatro y la experiencia que vivimos como espectadores.

Este estudio pretende atestiguar las ideas de ocio estético en la Grecia clásica, analizadas en el contexto de la obra filosófica de sus autores. No se propone hacer un análisis de los objetos que los griegos consideraron bellos, sino rescatar las ideas de los filósofos valiosas para el ámbito del ocio estético. Toma como punto de partida *El ocio en la Grecia clásica*, así como los estudios realizados por el profesor Cuenca y otros investigadores en torno al ocio autotélico² y continúa, en cierto modo, el trabajo iniciado en mi estudio *El arte como vivencia de ocio*³. El objetivo de este libro se centró en enraizar el arte y su experiencia

² Cfr. M. CUENCA, *Ocio humanista*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2000; *Pedagogía del Ocio. Modelos y Propuestas*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2004.

³ M.^a L. AMIGO, *El arte como vivencia de ocio*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2000.

en el ámbito del ocio, destacando sus características y sus beneficios. Este nuevo libro se orienta hacia la historia de las ideas. Comienza espigando estas ideas en los poetas épicos y líricos —época arcaica—, que poetizan los conceptos cotidianos sobre el arte, la belleza y la inspiración. Ya en ellos encontramos referencias a los efectos de la música y de la poesía.

Se detiene en algunos pensadores presocráticos cuya riqueza de pensamiento abarca algunas cuestiones de interés para el ocio estético. Así ocurre con los pitagóricos. Los sofistas y Sócrates son el siguiente escenario que nos ofrece teorías clave, a pesar de las dificultades textuales que existen sobre ellos. Los dos filósofos que ocupan el resto del estudio son Platón y Aristóteles. El pensamiento del primero es polémico con el arte. La censura y la condena de la poesía están en la obra de Platón, pero también encontramos en ella reflexiones sobre la educación o los beneficios del arte, de gran actualidad. Mención aparte merece la visión de la belleza del filósofo ateniense, ideal de poetas y artistas de todos los tiempos. Aristóteles es el primer pensador que se ocupa del arte poético con la minuciosidad que le caracteriza. En su obra hay un esbozo de autonomía del ámbito de la belleza, delimitándola respecto al bien y a la verdad. Su reflexión sobre el teatro es su gran aportación a la Estética y en este trabajo destacaré, especialmente, el valor de la experiencia estética teatral. Me detendré también en el concepto del placer, por su importancia para la comprensión de la dimensión autotélica del ocio.

Presento estas ideas en sus propios textos, orientados con una exposición que sólo pretende ser una guía de lectura. Cuando el pensamiento es más rico, me detengo para precisarlo y apuntar su trascendencia.

Destacaba antes que soy consciente de la raíz moderna de los conceptos que se analizan en este texto. Es la Modernidad la que avala la función de la Estética en el campo del conocimiento humano, así como su papel en la educación de la sensibilidad. Especialmente debemos a los pensadores de la Ilustración las reflexiones clave sobre la experiencia estética y, por tanto, sobre la experiencia de ocio estético. El estudio y los textos que se presentan en este trabajo no pretenden corregir esta idea. Se trata simplemente de complementarla con los esbozos conceptuales y las direcciones del pensamiento que nos ofrecen los filósofos en este campo. Es evidente que nuestra lectura de estos textos antiguos está enfocada desde el conocimiento de la disciplina estética en su desarrollo posterior. Como veremos, algunas teorías marcan con firmeza una línea de comprensión de gran actualidad, aunque haya que esperar mucho tiempo en la historia para su desarrollo.

Capítulo 1

Lo bello nos es grato

1. La poesía, el don de hechizar⁴

Las primeras manifestaciones escritas de ocio estético en el mundo griego se pueden rastrear en los cantos homéricos, en Hesíodo y en los poetas líricos. En ellos encontramos la visión de la poesía propia de aquel momento y una valoración de sus efectos.

La poesía no se consideraba bajo el concepto de arte. Esta es una de las diferencias que distingue nuestra visión de la de los griegos, sobre todo en esta época arcaica. La poesía se comprende como inspiración de la divinidad y el poeta no se atiene a normas. Se asocia a un mundo trascendente, las Musas, los dioses inspiradores o, sin más, lo divino. Esa relación extraordinaria enmarca la experiencia poética en un halo de misterio, cercano a la profecía. Se destaca el carácter intuitivo y no racional de los poemas y se observan los efectos emotivos de la poesía en los que la escuchan. El primer texto relevante que conservamos es de la *Odisea*: el aedo canta y Ulises conmocionado se tapa el rostro con su manto, avergonzándose de llorar. La lira, la danza y el canto emocionan a Ulises que *contempla embebido*. Observamos en estos textos la emoción de la belleza, la experiencia estética y su impacto en el receptor. Un texto de Hesíodo nos proporciona, quizá, la primera apreciación escrita de admiración por la belleza creada. Se trata de la descripción del escudo de Heracles.

⁴ Hace referencia a HOMERO, *Odisea*, VIII, 43-45. HOMERO, *Odisea*, Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1982. Trad. de J. M. Pabón.

La belleza es, ante todo, belleza sensible. Lo bello se aprecia por las impresiones sensoriales. En Homero, y también en Hesíodo, la belleza se vincula a lo resplandeciente, brillante, claro, llameante... Hay belleza de lo elevado (las nubes, el cielo...), de lo numeroso, lo juvenil, lo floreciente, lo imponente, etc. La belleza se refiere, sobre todo, a la naturaleza eterna, la mujer, los dioses, lo ornamental, la danza, la música y la poesía. Comienza a vislumbrarse la vinculación de lo bello con el bien, a la vez que Hesíodo entrevé sus diferencias: lo bueno es mediato; lo bello, inmediato⁵.

El concepto de belleza, *to kalón*, está vinculado al gusto, a la admiración y a la apropiación. De ahí que se relacione con la excelencia y la *grandeza del alma*, *kalokagathía*, es decir, el ideal de ser humano en la plenitud de sus potencialidades⁶. Un objeto es considerado bello en virtud de su forma, que satisface sensiblemente, pero en el ser humano también desempeñan un papel importante las cualidades del alma y del carácter, no percibidas ya sensiblemente⁷.

En los poetas líricos arcaicos, como Safo, la belleza, aunque vinculada a cualidades físicas, es también belleza espiritual. Puede observarse un cierto subjetivismo en la consideración de la persona amada como bella y en la contemplación de la naturaleza espiritualizada y humanizada.

Píndaro y los poetas heroicos presentan una «estética del triunfo», celebrando la belleza de la gloria, la suerte de las competiciones deportivas y la valentía de los atletas. El triunfo es considerado una gracia dispensada por la divinidad, por eso el poeta debe cantar a los dioses y ofrecer una ética coherente con el respeto a los mismos.

Recojo a continuación diversos textos, sobre todo, referentes a la poesía concebida como un don de la divinidad, al poeta como un ser inspirado, los textos que aluden a la contemplación estética y los efectos de la misma. Se presenta, también, la sentencia atribuida por Plutarco a Simónides de Ceos. Se trata de la comparación de poesía y pintura, *ut pictura poesis*, famosa gracias a Horacio y examinada en el siglo XVIII por Lessing en el *Laocoonte*. Unos versos de Teognis de Megara concretan la visión más generalizada: Lo bello nos es grato e ingrato lo no bello.

⁵ Cfr. E. BRUYNE, *Historia de la estética*, I, BAC, Madrid, 1963, p. 3 y ss., y R. BAYER, *Historia de la estética*, FCE, México, 1974, p. 23.

⁶ Cfr. W. JAEGER, *Paideia*, FCE, Madrid, 1982, p. 28.

⁷ Cfr. U. ECO, *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona, 2004, pp. 39-40.

Textos

1.1. Homero (c. VIII a.C.)

— Origen de la poesía. Inspiración:

A tus plantas estoy, noble Ulises; respeta mi vida,
ten piedad, que bien pronto te habrá de doler si matases
a un cantor cuyos versos recrean a dioses y a hombres.
Nunca tuve maestro y el cielo mis múltiples tonos
en la mente me inspira y aún creo poder celebrarte
como a un dios a ti mismo: no quieras segar mi garganta,
que Telémaco, el hijo a quien amas, bien puede decirte
que jamás por mi gusto o deseo llegué yo a tu casa
a cantar en los muchos festines de aquellos galanes.
Con violencia obligábanme a ello: eran más y más fuertes.
(HOMERO, *Odisea*, XXII, 344-353).

Trajo en tanto el heraldo al piadoso cantor, al que amando
sobremodo la Musa otorgó con un mal una gracia:
lo privó de la vista, le dio dulce voz; y Pontónoo
fue a ponerle en mitad del convite un sillón guarnecido
de tachones de plata, apoyólo en erguida columna,
de una percha colgó sobre él la gran lira sonora
y ensayóle a cogerla de allí por sí solo; le puso
por delante una mesa pulida, una cesta con panes
y una copa de vino que fuera bebiendo a su gusto.
A los ricos manjares dispuestos tendieron sus manos
y, saciado que hubieron su sed y apetito, la Musa
al aedo inspiró que cantase de hazañas de héroes,
de una acción cuya fama llegó por entonces al cielo
anchuroso: la riña entre Ulises y Aquiles Pelida
cuando estaban sentados al rico festín de los dioses.
(HOMERO, *Odisea*, VIII, 62-76).

— El poeta:

Mal hablaste, mi huésped: pareces persona sin seso; bien se ve
que los dioses no dieron a todos los hombres por entero sus gra-
cias, talento, facundia y belleza. Es el uno de aspecto mezquino y
en cambio le colma de perfecta hermosura algún dios sus discurs-
sos; los otros arrobados le observan y él habla seguro en la plaza

con modesta dulzura; distínguese así en la asamblea y le miran como a una deidad cuando pasa entre el pueblo.

(HOMERO, *Odisea*, VIII, 166-173).

...hacedme venir, el aedo divino,
a quien dio la deidad entre todos el don de hechizarnos
con el canto que el alma le impulsa a entonar.

(HOMERO, *Odisea*, VIII, 43-45).

— Permanencia de la poesía:

Pero el alma del hijo de Atreo le dijo en respuesta:
«¡Oh dichoso Laertíada! ¡Oh Ulises de trazas sin cuento!
En verdad tú tomaste mujer de virtud grande y fuerte:
¡de cuán nobles entrañas Penélope ha sido, la hija
sin reproche de Icarío! ¡Cuán fiel su recuerdo de Ulises
con quien moza casara! Jamás morirá su renombre,
pues los dioses habrán de inspirar en la tierra a las gentes
hechiceras canciones que alaben su insigne constancia.
No así de Tindáreo la hija. Ideando maldades
a su esposo mató: serán cantos repletos de odio
los que de ella en el mundo se extiendan y así su ignominia
recaerá sobre cada mujer por honrada que sea.»

(HOMERO, *Odisea*, XXIV, 191-202).

Di, ¿por qué los suspiros y el llanto que hinchaban tu pecho
al oír las desgracias de Ilión y los dánaos argivos?
Voluntad ello fue de los dioses que urdieron a tantos
la ruina por dar que cantar a los hombres futuros.

(HOMERO, *Odisea*, VIII, 577-580).

— Belleza sensual:

Contestando a su vez dijo Ulises, el rico en ingenios:
«Prez y honor de tus hombres, Alcínoo, señor poderoso,
halagüeño es sin duda escuchar a un cantor como éste
semejante en su voz a los dioses. Yo pienso de cierto
que el extremo de toda ventura se da sólo cuando
la alegría se extiende en las gentes y están los que comen
uno al lado del otro sentados en fila, a lo largo
de la sala, escuchando al aedo; delante las mesas
ven repletas de carnes y pan y el copero les saca

de la gruesa cratera el licor y lo escancia en las copas:
¡nada encuentro pensando entre mí más hermoso y más grato!
(HOMERO, *Odisea*, IX, 1-11).

— Contemplación estética:

«Mas retén lo que voy a decirte, que puedas un día referirlo a otro héroe que venga a tus salas y coma con tu esposa y tus hijos volviendo tu mente al recuerdo del vigor que tenemos en lides que Zeus como propias nos mostró, como ya a nuestros padres: verdad que no somos luchadores perfectos de cuerpos ni puños, mas nadie nos supera en correr con los pies ni en regatas de naves y nos gustan de siempre el banquete, la cítara, el baile, los vestidos bien limpios, los baños templados, los lechos. Vamos, pues, bailarines feacios, los más distinguidos, a danzar y que el huésped, de vuelta a su casa, refiera a los suyos cuál es la ventaja que a todos sacamos en llevar una nave en carreras, en cantos y en danza; que le traiga a Demódoco alguno la lira sonora, pues sin duda en mi casa olvidada quedó». Tal Alcínoo, semejante a los dioses, decía; alzóse un heraldo, que tornó con la cóncava lira de casa del rey, y pusiéronse en pie nueve jueces sacados del pueblo que en los juegos solían disponer cada cosa; allanaron en su torno el lugar, despejaron hermosa explanada y, llegando el heraldo a Demódoco, puso en su mano el sonoro instrumento; ya en medio el cantor, los donceles, casi niños aún, sabedores del baile, en contorno, a compás golpearon la pista pulida y Ulises el veloz centellar de sus pies contemplaba embebido.
(HOMERO, *Odisea*, VIII, 241-265).

— Los efectos de la música:

Tal cantaba aquel ínclito aedo y Ulises, tomando en sus manos fornidas la túnica grande y purpúrea, se la echó por encima y tapó el bello rostro. Sentía gran rubor de llorar ante aquellos feacios; a veces, al cesar en su canto el aedo divino, sus lloros enjugaba y, del rostro apartando el vestido, ofrecía libación a los dioses del vaso de dos cavidades. Mas tornaba el aedo a empezar su canción, siempre a ruegos

de los nobles feacios gustosos de aquellas historias,
y tapando su cara de nuevo volvía a los sollozos.
(HOMERO, *Odisea*, VIII, 83-92).

— Los efectos del sonido del mar:

Así, pues, todo eso ha quedado cumplido; tú escucha
lo que voy a decir y consérvete un dios su recuerdo.
Lo primero que encuentres en ruta será a las Sirenas,
que a los hombres hechizan venidos allá. Quien incauto
se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso
el país de sus padres verá ni a la esposa querida
ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma.
(HOMERO, *Odisea*, XII, 37-43).

1.2. Hesíodo (c. VIII-VII a.C.)

— Musas inspiradoras. Origen de la poesía (poesía ficción y verdad):

Ellas precisamente enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto mientras apacentaba sus ovejas al pie del divino Helicón. Este mensaje a mí en primer lugar me dirigieron las diosas, las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida:

«¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan sólo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad.»

Así dijeron las hijas bienhabladas del poderoso Zeus. Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel. Infundiéronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado y me encargaron alabar con himnos la estirpe de los felices Sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final. Mas, ¿a qué me detengo con esto en torno a la encina o la roca?

(HESÍODO, *Teogonía*, 22-36)⁸.

¡Ea, tú!, comencemos por las Musas que a Zeus padre con himnos alegran su inmenso corazón dentro del Olimpo, narrando al unísono el presente, el pasado y el futuro. Infatigable brota de

⁸ HESÍODO, *Odas y fragmentos. Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos, Certamen*, Gredos (Biblioteca clásica), Madrid, 1978. Intr., trad. y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez.

sus bocas la grata voz. Se torna resplandeciente la mansión del muy resonante Zeus padre al propagarse el delicado canto de las diosas y retumba la nevada cumbre del Olimpo y los palacios de los Inmortales.

Ellas, lanzando al viento su voz inmortal, alaban con su canto primero, desde el origen, la augusta stirpe de los dioses a los que engendró Gea y el vasto Urano y los que de aquéllos nacieron, los dioses dadores de bienes. Luego, a Zeus padre de dioses y hombres, [al comienzo y al final de su canto, celebran las diosas], cómo sobresale con mucho entre los dioses y es el de más poder. Y cuando cantan la raza de los hombres y los violentos Gigantes, regocijan el corazón de Zeus dentro del Olimpo las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida.

(HESÍODO, *Teogonía*, 34-53).

Esto cantaban las Musas que habitan las mansiones olímpicas, las nueve hijas nacidas del poderoso Zeus: Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope. Ésta es la más importante de todas, pues ella asiste a los venerables reyes.

(HESÍODO, *Teogonía*, 75-80).

...te diré la voluntad de Zeus portador de la égida, pues las Musas me enseñaron a cantar un himno extraordinario.

(HESÍODO, *Trabajos y días*, 662).

— Origen y efecto de la poesía:

De las Musas y del flechador Apolo descienden los aedos y citaristas que hay sobre la tierra; y de Zeus, los reyes. ¡Dichoso aquel de quien se prendan las Musas! Dulce le brota la voz de la boca. Pues si alguien, víctima de una desgracia, con el alma recién desgarrada se consume afligido en su corazón, luego que un aedo servidor de las Musas cante las gestas de los antiguos y ensalce a los felices dioses que habitan el Olimpo, al punto se olvida aquél de sus penas y ya no se acuerda de ninguna desgracia. ¡Rápidamente cambian el ánimo los regalos de las diosas!

(HESÍODO, *Teogonía*, 95-104).

— Importancia de la proporción:

Guardo las proporciones; la medida en todo es lo mejor.

(HESÍODO, *Trabajos y días*, 694).

— Descripción del escudo de Heracles:

Por la orla se extendía el Océano como si lo desbordara; limitaba por completo el muy artístico escudo. En él, cisnes de alto vuelo daban fuertes graznidos y en grandes bandadas nadaban sobre la superficie del agua; cerca, los peces se arremolinaban. ¡Maravilla verlo también para Zeus gravisonante, por cuya voluntad Hefesto hizo el enorme y sólido escudo, labrándolo con sus manos!

(HESÍODO, *Escudo*, 315-319)⁹.

1.3. *Himno homérico a Afrodita (c. VII a.C.)*

— Belleza de Afrodita:

A AFRODITA

Voy a cantar a la augusta, a la coronada de oro, a la hermosa Afrodita, bajo cuya tutela se hallan los almenajes de toda Chipre, la marina, a donde el húmedo ímpetu del soplador Zéfiro la llevó, a través del oleaje de la mar muy resonante, entre blanda espuma.

Las Horas de áureos frontales la acogieron de buen grado. La ataviaron con divinos vestidos y sobre su cabeza inmortal pusieron una corona bien forjada, hermosa, de oro, y en sus perforados lóbulos, flores de oricalco y de precioso oro. En torno a su delicado cuello y a su pecho, blanco como la plata, la adornaron con collares de oro, con los que se adornan precisamente las propias Horas de áureos frontales cuando van al placentero coro de los dioses y a las moradas del padre.

Y cuando habían puesto ya todo este ornato en torno a su cuerpo, la llevaron junto a los inmortales. Ellos la acogieron cariñosamente al verla, y le tendían sus diestras. Cada uno deseaba que fuera su esposa legítima y llevársela a casa, admirados como estaban por la belleza de Citerea, coronada de violetas.

¡Salve, la de ojos negros, dulcemente lisonjera! ¡Concédeme obtener la victoria en este concurso e inspira mi canto, que yo me acordaré también de otro canto y de ti!

(*Himno*, VI)¹⁰.

⁹ Zeus se vale de Heracles como instrumento para limpiar el mundo de violencia e injusticia. El escudo de Heracles da nombre al poema de Hesíodo. En la larga descripción del escudo hay constantes referencias al parecido de los grabados con la realidad misma.

¹⁰ *Himnos homéricos. La «Batracomiomaquia»*, Gredos (Biblioteca clásica), Madrid, 1978. Intr., trad. y notas de Alberto Bernabé Pajares.

1.4. Safo (c. 600 a.C.)

— Concepto de belleza:

Ya dicen que la tropa montada en carros, ya la de los infantes,
ya la de los novios, sobre la tierra negra es lo más bello; pero yo,
que es aquello que uno ama.

(SAFO, *Libro I*, 8)¹¹.

1.5. Simónides (c. VI a.C.)

— Ut pictura poesis:

La pintura es una poesía muda, la poesía una pintura que habla.
(PLUTARCO, *Cómo debe el joven escuchar la poesía*, 3, 17, F).¹²

— Orfeo y la música:

Sobre su cabeza infinitos
los pájaros revoloteaban
y los peces saltaban
fuera del agua azul
al son de su bella canción.

(SIMÓNIDES, *Orfeo*, 27 d)¹³.

1.6. Píndaro (c. 522-518 a.C.)

— Misión de la poesía:

Sí, es verdad que hay muchas maravillas, pero a veces también
el rumor de los mortales va más allá del verídico relato:
engañan por entero las fábulas
tejidas de variopintas mentiras.

¹¹ *Lírica griega arcaica. Poemas corales y monódicos, 900-300 a.C.*, Gredos (Biblioteca clásica), Madrid, 1980. Intr., trad. y notas por F. Rodríguez Adrados.

¹² PLUTARCO, *Obras morales y de costumbres (Moralia)* I, Gredos (Biblioteca clásica), Madrid, 1985. Cfr. *Moralia*, 346f (donde se atribuye este dicho a Simónides) y PSEUDO-PLUTARCO, *De la vida de Homero*, 216.

¹³ *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII— IV A.C.* Selección, prólogo y traducción de Carlos García Gual. Alianza, Madrid, 1986, p. 101.

ESTROFA II

El encanto de la poesía, que hace dulce todas las cosas a los mortales,
dispensando honor, incluso hace que lo increíble
sea creíble muchas veces.

Pero los días venideros
son los testigos más sabios.

Y es conveniente al hombre proclamar las cosas buenas de
los dioses. Pues menor será su culpa.

(PÍNDARO, *Olímpica* I, 26-36).¹⁴

— Efecto y pervivencia de la poesía:

ESTROFA I

El mejor médico de fatigas, tras el fallo de jueces,
es la Alegría, y las sabias
hijas de las Musas, las canciones, la enhechizan con su cálido tacto.
Ni el agua caliente pone, por cierto, talmente suaves
los miembros, cual la loa que acompaña la lira.
Y la palabra vive por más largo tiempo que los hechos,
aquella que, con el favor de las Gracias,
hace brotar la lengua de lo profundo del alma.

(PÍNDARO, *Nemea*, IV, 1-8).

— Poesía y retribución monetaria:

ESTROFA I

Los hombres de antaño, oh Trasibulo, los que al carro
de las Musas, coronadas de oro, subían
acompañados de la sonora lira,
con rapidez lanzaban de su arco a los jóvenes melísonos himnos,
cuando uno de ellos era hermoso y tenía de Afrodita
— la de bello trono — avisadora ya la madurez gratísima.

ANTISTROFA

Pues la Musa no era todavía otrora
amante del lucro ni obrera asalariada;
ni al lado de Terpsícore, la de meliflua voz,
eran venales las canciones dulces,
plateadas de cara, llenas de blando son.
Mas ella exige ahora guardar del hombre de Argos
aquella palabra que anda de la verdad muy cerca.

(PÍNDARO, *Ístmica*, II, 1-10).

¹⁴ PÍNDARO, *Odas y fragmentos, Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos, Gredos* (Biblioteca clásica), Madrid, 1984. Intr., trad. y notas A. Ortega.

— Poeta mediador entre dioses y hombres:

EPOD. I

¿Y de dónde surgió de los inmortales (¿discordia?)...?

Esto sólo los dioses pueden hacer

que lo entiendan los sabios (poetas),

y es imposible a los mortales encontrarlo.

Pero vosotras, sí, oh virginales Musas,

sabéis todas las cosas, con el favor de Zeus Padre

de nubes rodeado, y de Mnemósina, vuestra madre,

y eso tenéis como ordenanza sacra.

(PÍNDARO, *Peanes*, VI, fr. 52f).

1.7. *Teognis de Megara* (s. VI a.C.)

— Lo bello nos es grato:

Musas y Gracias, hijas de Zeus, que antaño a la boda
de Cadmo acudisteis y cantasteis la hermosa canción:

«Cuanto es bello nos es grato, e ingrato lo no bello».

Este verso nos vino de vuestras bocas inmortales.

(TEOGNIS, *Elegías*, I, vv. 17-18)¹⁵.

2. **La experiencia de la contemplación: *commoverse con acordes armoniosos***

En la tradición moderna utilizamos el concepto de *contemplación* para caracterizar la experiencia de ocio estético. Nos ayuda a concretar esta experiencia diferenciándola de otras que tenemos en la vida. Se inicia en la admiración de algo que cautiva nuestra mirada y la detiene. Nuestra conciencia se afina en ese asombro. A este proceso lo denominamos contemplación, como lo hicieron los griegos.

Theoría o contemplación significa visión. El significado fue acuñándose en el desarrollo del pensamiento griego y adquiriendo un sentido intelectual, en cuanto comprensión de la realidad. En la primera tradición filosófica, en el marco de los filósofos presocráticos —y concretamente en el pitagorismo—, se asocia a la mirada que descubre el orden de la realidad.

¹⁵ *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV A.C.*, p. 56.

El texto de Cicerón, que presentamos en primer lugar, muestra la comparación de la vida con los juegos donde unos acuden para participar en las competiciones, otros para comerciar y otros sólo para contemplar. Esta actitud es la más elevada y la que se corresponde con el *ocio*. No busca ganancias, sino únicamente el conocimiento desinteresado, autotélico. La contemplación se perfila aquí como ocio culto, mostrando el texto el sentido elevado que los griegos dieron al ocio¹⁶.

Hay una gran dificultad teórica en torno a estos pensadores, pues carecemos de escritos de los primeros pitagóricos. No obstante, podemos reconstruir su pensamiento con textos posteriores. Voy a destacar su aportación a las ideas de ocio estético, teniendo en cuenta la coherencia de toda su filosofía. Se interesaron por el conocimiento del mundo. Nuestro punto de vista desde el ocio estético nos lleva a valorar los conceptos que tienen más trascendencia teniendo en la historia posterior. Me refiero a la armonía, la contemplación del orden y la experiencia de su conocimiento, que debe producir un cambio.

La tradición occidental que vincula la armonía a la belleza y al arte, se remonta a los pitagóricos. Durante muchos siglos se ha pensado que las obras de arte deben ser armónicas, equilibradas y guardar una determinada proporción. Más aún podríamos decir que el arte ha sido considerado como epifanía de la belleza. En el marco de una tradición pitagórica, las formas artísticas se han entendido como la manifestación de un orden secreto, el resultado de una acción limitadora del artista sobre la materia ilimitada. El arte realiza la belleza y visualiza su principio: la armonía.

La historia ha atribuido a los pitagóricos la observación de que los principales intervalos musicales pueden expresarse en simples relaciones numéricas, al parecer, entre los cuatro primeros números enteros. El descubrimiento base de Pitágoras consistió en ver que la variedad cualitativa del sonido es sometida a orden por ley de la razón cuantitativa. Lo ilimitado se limita, se confina dentro de un orden, un *cosmos*, por la imposición del límite o medida¹⁷.

La armonía es la expresión de ese orden interno en la estructura de las cosas, que puede ser expresado numéricamente. Esta propiedad determinada por la regularidad, el orden y la unidad de los elementos constituyentes se da tanto en el conjunto del cosmos como en cada objeto en particular.

¹⁶ Cfr. SEGURA y CUENCA, *El ocio en la Grecia clásica*, pp. 17-38.

¹⁷ Cornford compara este descubrimiento teórico a la importancia que tuvo la invención del alfabeto. Cfr. F. M. CORNFORD, *La filosofía no escrita*, Ariel, Barcelona, 1974, p. 62.

Los pitagóricos no hablan de belleza, sino de armonía, pero ambos conceptos fueron asimilados y entendidos como sinónimos¹⁸. Surge, así, un concepto autónomo de belleza, desprendido de su función calificadora, que, para una larga tradición histórica hasta nuestros días, tiene los siguientes caracteres:

1. Es una propiedad objetiva,
2. que depende de la estructura interna de los seres,
3. en cuanto que en ella se cohesionan como unidad esencial la tensión de sus partes,
4. éstas están sujetas a la medida y se relacionan en proporciones numéricas.

Los cuatro rasgos señalados nacen en la cosmovisión pitagórica, si bien el tercero, es decir, la tensión de las partes de la unidad, será desarrollado por Heráclito.

Algunas consecuencias estéticas de esta doctrina¹⁹ pueden ser las siguientes:

1. Tendencia al formalismo *versus* expresionismo. La exigencia de armonía uniformiza las creaciones artísticas, dejando al margen cualquier tipo de expresividad individual.
2. Autonomía de la forma. Cada forma está determinada por sus proporciones, que constituyen su esencia y la delimitan, haciendo de ella una totalidad armónica, conclusa y finalizada en sí misma.
3. El arte, epifanía de la belleza. Las formas artísticas son la manifestación de un orden secreto, el resultado de una acción limitadora del artista sobre la materia ilimitada. El arte realiza la belleza y visualiza su principio: la armonía.
4. La vivencia estética por parte del contemplador es una catarsis intelectual y moral. El arte provoca un equilibrio armónico en el espectador y le ayuda a conformar su carácter.

¹⁸ La identificación de *belleza* y *armonía* quizá provenga de la palabra *cosmos*, que Pitágoras aplicó por primera vez al mundo visible. *Cosmos* significa igualmente orden y belleza. Cfr. CORNFORD, *op. cit.*, p. 57, y GUTHRIE, *Los filósofos griegos*, FCE, México, 1970, p. 44. Tatarkiewicz opina que, probablemente, el concepto de belleza fue consecuencia de la definición de bella música en términos de proporción, armonía y número. Cfr. TATARKIEWICZ, W. *Historia de la estética*, I, Akal, Madrid, 1987, p. 87.

¹⁹ Véanse las reflexiones de J. CAMÓN AZNAR, *Teoría del arte griego*, Salvat, Barcelona, 1975, p. 47 y ss.

El mundo ordenado, armónico y, consecuentemente, bello invita a la contemplación (*theoría*), pero ésta no debe entenderse como un goce pasivo. *Contemplación* debió significar para los pitagóricos actividad, búsqueda del orden. Era una invitación al estudio y conocimiento de la verdadera naturaleza de las cosas. La tierra y el cielo entero son armonía y número, que la mente del hombre puede descubrir. El espectáculo del orden y la belleza del mundo se manifiesta no sólo como fuente de goce, sino también y a una, como atracción a la búsqueda de la verdad.

La consecuencia es la purificación del alma. El ser humano, conocedor de la armonía cósmica, no puede permanecer ajeno a este descubrimiento y debe reproducir en sí la armonía que contempla en el universo. La finalidad es buscar el equilibrio interior, acorde con la naturaleza exterior, y procurar la serenidad y mesura. La música fue el cauce preferido para lograr estos fines²⁰.

Aquí es donde cobran sentido los versos de Shakespeare que encabezan este apartado:

El hombre que en su interior no tiene música
ni llega a conmovirse con acordes de armoniosos sonidos,
es capaz de traición, de engaños y rapiñas;
los instintos de su espíritu son lóbregos como la noche,
y sus sentimientos, como el Erebo²¹, oscuros.
No os fiéis de un hombre así. Y oíd la música.

SHAKESPEARE, *El mercader de Venecia*²²

Textos

— Valor de la contemplación de ocio estético²³:

Tras quedar admirado León del talento y elocuencia de Pitágoras, le pregunto en qué arte confiaba más, lo que éste replico que no conocía arte alguno, sino que era filósofo. Asombrado León por la novedad de la denominación, le pregunto quiénes eran filósofos y en qué se diferenciaban de los demás. Pitágoras le respondió que la

²⁰ Sobre el papel de la música en la vida pública de Grecia, así como sus diversos géneros, cfr. S. Segura y M. Cuenca, *El ocio en la Grecia clásica*, p. 196 y ss.

²¹ Erebo, región subterránea en la que reinan las tinieblas y moran los muertos.

²² W. Shakespeare, *El mercader de Venecia. Como gustéis*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 160.

²³ Tatarkiewicz identifica este texto como el que inicia la historia del concepto de experiencia estética. Cfr. TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Técnos, Madrid, 1987, p. 348.

vida de los hombres se parece a un festival celebrado con los mejores juegos de toda Grecia, para el cual algunos ejercitaban sus cuerpos para aspirar a la gloria y a la distinción de una corona, y otros eran atraídos por el provecho y lucro en comprar o vender, mientras otros, que eran de una cierta estirpe y del mejor talento, no buscaban el aplauso ni el lucro, sino que acudían para ver y observar cuidadosamente qué se hacía y de qué modo. Así también nosotros, como si hubiéramos llegado a un festival célebre desde otra ciudad, venimos a esta vida desde otra vida y naturaleza; algunos para servir a la gloria, otros a las riquezas; pocos son los que, teniendo a todas las demás cosas en nada, examinan cuidadosamente la naturaleza de las cosas. Y éstos se llamaron amantes de la sabiduría, o sea filósofos, y así como los más nobles van a los juegos a mirar sin adquirir nada para sí, así en la vida la contemplación y conocimiento de las cosas con empeño sobrepasa en mucho a todo lo demás.

(CICERÓN, *Tusculanae Quaestiones*, V, 3, 8-10).

— Número, esencia de las cosas:

En tiempo de éstos, o incluso antes, los llamados pitagóricos, que fueron los primeros en cultivar las Matemáticas, no sólo hicieron avanzar a éstas, sino que, nutridos de ellas, creyeron que sus principios eran los principios de todos los entes. Y, puesto que los Números son, entre estos principios, los primeros por naturaleza, y en ellos les parecía contemplar muchas semejanzas con lo que es y lo que deviene, más que en el Fuego y en la Tierra y en el Agua, puesto que tal afección de los Números era la Justicia, y tal otra, el Alma y el Entendimiento, y otra, el Tiempo oportuno, y lo mismo, por decirlo así, cada una de las restantes; y viendo, además, en los Números las afecciones y las proporciones de las armonías —puesto que, en efecto, las demás cosas parecían asemejarse a los Números en su naturaleza toda, y los Números eran los primeros de toda la Naturaleza—, pensaron que los elementos de los Números eran los elementos de todos los entes, y que todo el cielo era armonía y número. Y todas las correspondencias que veían en los números y en las armonías con las afecciones y con las partes del cielo y con el orden universal, las reunían y reducían a sistema.

(ARISTÓTELES, *Metafísica*, A 5 985b —23 ss.)²⁴.

²⁴ Trad. de V. GARCÍA YEBRA, Gredos (Biblioteca Hispánica de Filosofía), Madrid, 1970.

Y todas las cosas cognoscibles tienen número; pues no se pueden pensar ni conocer nada sin éste.

(ESTOBEO, *Antología*, I, 217b. DK 44 B 4)²⁵.

Mas los pitagóricos, al ver que muchos atributos de los números pertenecían a los cuerpos sensibles, concibieron que las cosas eran números, pero no separados, sino como elementos de los que constan los seres reales.

(ARISTÓTELES, *Metafísica*, 1090 a 20).

Pitágoras pensó que los principios son los números y las proporciones de los números entre sí y los compuestos de ambas cosas los llama elementos, que se llaman geométricos.

(AECIO, I, 3, 8. DK I 58 B, 15).

— Límite e ilimitado:

(Filolao) fue el primero en publicar los libros pitagóricos (a los que tituló) Sobre la naturaleza, cuyo comienzo es éste: «La naturaleza en el cosmos está compuesta armónicamente de cosas ilimitadas y cosas limitantes, tanto el cosmos en su conjunto como las cosas que existen en él».

(DIÓGENES LAERCIO, *Vidas de los filósofos*, VIII, 85. DK 44 B 1).

— Acción del límite:

Desde un principio nada sería cognoscible, si todas las cosas fueran ilimitadas.

(JÁMBLICO, *In Nicomachi arithmeticae introductionem*, 7, 24. DK 44 B 3).

De ellas se han generado las estaciones y todo cuanto es bello para nosotros, al haberse mezclado las cosas ilimitadas y las que tienen límite.

(PLATÓN, *Filebo*, 26b).

²⁵ Las siguientes traducciones se toman de KIRK y RAVEN, *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1969. Trad. de H. GARCÍA FERNÁNDEZ, o bien, de *Los filósofos presocráticos*, Gredos (Biblioteca clásica), Madrid, 1978. Intr., trad. y notas por C. EGGERS LAN y E. JULÍA.

El orden y la conmensuración son bellos, mientras que el desorden y la desarmonía son feos.

(JÁMBLICO, *De Vita Phitagorica*, 203. DK 58 D, 8, 203).

— La práctica de Eurito, símil de la labor del artista:

Nada se ha precisado sobre la manera en que los números son las causas de las sustancias y de la existencia si 1) como límites (a la manera en que las líneas lo son de las magnitudes espaciales); así fijaba Eurito el número de cualquier cosa (de un hombre o de un caballo por ejemplo) imitando las figuras de los seres vivos con guijarros, como los que reducen los números a las formas del triángulo y del cuadrado o 2) porque la armonía es una relación de números...

(ARISTÓTELES, *Metafísica*, 1092 b 8)²⁶.

Supongamos, en gracia al razonamiento, que la definición del hombre es el número 250 y el de la planta el 360. Hecho este supuesto, solía tomar 250 guijarros, verdes, negros y rojos, en una palabra, de todo tipo de colores. Untaba después la pared con asbesto y dibujaba en claroscuro la figura de un hombre o de una planta: fijaba los guijarros unos en el dibujo del rostro, otros en el de las manos y otros en las demás partes hasta completar el dibujo de un hombre con un número de guijarros igual al de las unidades que, según él, definían al hombre.

(ALEJANDRO, *Metafísica*, 827, 9 en su comentario a ARIST., *Met.*, N 5, 1092 b 8).

Pues esto [el no quedarse a medio camino] es el sello característico del hombre verdaderamente juicioso, exactamente como Arquitas dijo una vez que solía hacer Eurito cuando distribuía sus guijarros; pues decía que tal número resultaba ser el del hombre, otro el del caballo y tal otro el de cualquier otra cosa.

(TEOFRASTO, *Metafísica*, 11, 6 a 19).

²⁶ Como apuntan Kirk y Raven, probablemente Eurito delineaba con sus guijarros la forma externa de un hombre o un caballo, de manera que la figura resultante no pudiera representar otra figura distinta identificable con ellos. Contando después el número de puntos necesarios para la representación de tal cosa, de modo que no pudiera representar ninguna otra, Eurito podía pensar que había hallado el número esencia de la cosa. Cf. KIRK y RAVEN, *op. cit.*, p. 440. Compárese esta práctica con la tarea de un artista que debe configurar su obra de acuerdo a un canon geométrico, que le proporciona la esencia de sus formas artísticas.

— Sonido de las esferas:

De todo esto se deduce claramente que la teoría de que el movimiento de las estrellas produce la armonía, *i. e.*, que los sonidos que producen son concordantes, no es cierta, a pesar de la gracia y la originalidad con que ha sido expuesta. Algunos creen que el movimiento de los cuerpos de tamaño tan grande debe producir un sonido, ya que, en efecto, lo hace el movimiento de los cuerpos terrestres, inferiores en tamaño y en velocidad. Cuando el sol, la luna y todas las estrellas, tan numerosas y tan grandes, se mueven con un movimiento tan rápido, es imposible que no produzcan un sonido inmensamente grande. Partiendo de esta argumentación y de la observación de que sus velocidades, medidas por sus distancias, tienen las mismas relaciones que las de las concordancias musicales, afirman que el sonido emitido por el movimiento circular de las estrellas es armónico. Mas, como parece absurdo que nosotros no oigamos esa música, lo aplican diciendo que el sonido está en nuestros oídos desde el momento mismo de nuestro nacimiento, de modo que no se distingue de su contrario, el silencio, puesto que el sonido y el silencio se distinguen por contraste mutuo. A los hombres les sucede, pues, lo mismo que a los herreros, que están tan acostumbrados al ruido que no se dan cuenta de él.
(ARISTÓTELES, *De Caelo*, B, 9, 290 b-12)²⁷.

— Poder purificador de la música:

Los pitagóricos, según dice Aristóxeno, purificaban el cuerpo por medio de la medicina, y el alma por medio de la música.
(JÁMBLICO, *De Vita Phitagorica*, 110).

— La armonía al cuidado de las Musas:

En conjunto el coro de las Musas es uno y el mismo y abarca concordia, armonía, ritmo y todo lo que produce consenso. Y les indicó que el poder de ellas alcanza no sólo a las cosas más bellas que se pueda contemplar, sino también a la concordia y armonía de los seres.

(JÁMBLICO, *De Vita Phitagorica*, 45)²⁸.

²⁷ Véase FRAY LUIS DE LEÓN, *Oda a Francisco Salinas*.

²⁸ JÁMBLICO, que recoge los legendarios discursos de Pitágoras en Crotona, escribe en su *De Vita Phitagorica* que Pitágoras les aconsejó a los crotoniatas erigir un templo a las Musas «a fin de preservar la armonía existente».

3. La armonía más hermosa procede de la discordancia²⁹

Quizá en la actualidad podemos ser más sensibles a la comprensión del mundo que muestran los textos de Heráclito. El arte del siglo XX nos ha acostumbrado a visión fragmentada y discordante de muchas obras artísticas. El primer pensador del mundo griego que se refiere a la belleza de lo aparentemente no armónico es Heráclito. La tensión de los opuestos, la disonancia y la dinamicidad son los elementos de esta nueva visión, que el filósofo nos invita a observar en la realidad.

En el panorama filosófico presocrático, Heráclito (c. 504-501 a.C.) se presenta como el profeta del Logos. Todas sus sentencias están encaminadas a desplegar la riqueza que encierra esta profunda verdad, clave explicativa del universo y eje nuclear de su filosofía. El Logos, plan estructural e inteligible del conjunto del cosmos y de cada cosa en particular, es principio de identidad en la diversidad, de unidad en la multiplicidad y de equilibrio en la contraposición de opuestos. La realidad heraclítica puede entenderse como un conjunto dinámico cuyos componentes tienden simultáneamente, en virtud del Logos, a la convergencia y a la divergencia, como el arco y la lira (frag. 27. DK 51).

De esta concepción del Logos irradian los restantes temas de su pensamiento. Heráclito no tiene interés por las cuestiones estéticas, aunque éstas, en cierto modo, están presentes en sus escritos. Pero es importante caer en la cuenta de la trascendencia de su doctrina para la Estética, ya que su concepción del Logos modifica el concepto pitagórico de armonía de base matemática, concretándolo como unidad dinámica en la tensión de opuestos. Los comentaristas, basándose en el ejemplo de la lira, glosan a Heráclito en términos de armonía musical y el mismo Aristóteles no duda en calificar de «bella armonía» a la que surge de las cosas discordantes.

En el fragmento 91 alude a Dios para quien «todas las cosas son bellas». Este fragmento, en la línea de los fragmentos 83 (DK 108) y 85 (DK 41), parece postular una cierta trascendencia de Dios respecto a las diferentes manifestaciones fenoménicas, sin que ello quiera decir que sea trascendente al cosmos. El Dios de Heráclito, que se identifica con el fuego, es la síntesis última, objetiva y subjetiva de la realidad. Se identifica con los contrarios, siendo, a la vez, el lugar en el que los contrarios se resuelven en perfecta unidad. Dios, mente omnisciente y la única sabia (fragmento 84 [DK 32] y fragmento 90 [DK 78]), posee un conocimiento diferente y superior al de los hombres, ya que puede ver el cosmos como síntesis última. ¿Es la belleza un rasgo esencial y universal de la realidad,

²⁹ Referencia de Aristóteles a Heráclito. Cfr. *Ética nicomáquea*, 1155 b.

vista como una totalidad? Así parece deducirse del fragmento 91, visto en el conjunto de los restantes textos heraclíteos.

Más oscuro es, sin duda, el texto 107, aunque presumiblemente haya que entenderlo a la luz de la filosofía del Logos. Desde la perspectiva del Logos como principio de unidad en la diversidad, Heráclito contrasta la doble visión del mundo desde el saber divino o desde el saber humano. Para el primero, el mundo es cosmos, un orden bello, una unitaria síntesis de contrarios; para el saber humano que no ha llegado a captar esta verdad, el mundo, lejos de ser un orden, es un «montón de barreduras apiladas al azar», es decir, un conjunto desarticulado, desajustado y carente de unidad.

En algunos de textos Heráclito ataca a los poetas épicos, Homero y Hesíodo. Probablemente sus críticas están fundadas en el influjo que los poetas tenían en la educación, razón también muy importante en la crítica de Platón. Los poetas han carecido de la penetración necesaria para la comprensión del Logos oculto, auténtica sabiduría e intuición profunda de Heráclito. Se perfila así la tensión entre la visión poética intuitiva y la racionalidad filosófica.

Textos

— El Logos, armonía de los contrarios:

Si habéis oído no a mí sino al Logos, es prudente (menester) convenir en que todas las cosas son uno.

(HERÁCLITO, fr. 26. DK 22 B 50)³⁰.

Conexiones: cosas enteras y las no-enteras (partes?), lo convergente y lo divergente, lo unísono y lo desentonado, (etc.). Asimismo, de cada cosa (es posible formar una) unidad, y de (esta) unidad todas las cosas (consisten).

(HERÁCLITO, fr. 25. DK 22 B 10).

La verdadera constitución de cada cosa suele esconderse.

(HERÁCLITO, fr. 8. DK 22 B 123).

³⁰ La versión y enumeración de los fragmentos de Heráclito se toman de M. MARCOVICH, *Heraclitus*. Texto griego y versión castellana, Editio Minor, Talleres gráficos Universitarios, Mérida-Venezuela, 1968. También se indica la edición de DIELS-KRANZ. Los testimonios se han tomado de *Los filósofos presocráticos* (Gredos, *op. cit.*), así como de A. LLANOS, *Los presocráticos y sus fragmentos*, Juárez, Argentina, 1969.

La conexión invisible es más fuerte que la visible.
(HERÁCLITO, fr. 9. DK 22 B 54).

No entienden (los hombres) cómo (todo) lo divergente sin embargo converge hacia sí mismo (en realidad, trátase de una) conexión o acoplamiento basada en tendencias opuestas, como en el caso del arco o bien de la lira.

(HERÁCLITO, fr. 27. DK 22 B 51).

— La belleza para «el saber divino»:

Para Dios todas las cosas son bellas y justas, pero los hombres han supuesto a las unas injustas, a las otras justas.

(HERÁCLITO, frag. 91. DK 22 B 102).

Dicen que es impropio que la contemplación de las guerras deleite a los dioses; pero no es impropio, pues son los hechos nobles lo que los deleitan. Además tanto las guerras como los combates nos parecen terribles, pero para el dios ni siquiera tales cosas son terribles; en efecto, el dios lleva todas las cosas a su cumplimiento en vista a la armonía de conjunto, organizándolas para que concuerden, tal como Heráclito dice, de modo que «para el dios todas las cosas son bellas y justas, mientras los hombres han supuesto que unas son injustas y otras justas».

(PORFIRIO, *Cuestiones Homéricas*, III, 4. DK 22 B 102).

— La belleza para «el saber humano»:

El más bello mundo (orden cósmico) es (para ellos?) tan sólo un montón de barreduras apiladas al azar.

(HERÁCLITO, frag. 107. DK 22 B 124).

¿No ves cuánta gracia tienen los cantos de Safo, que encantan y hechizan a quienes los escuchan? En cambio, «La Sibila, con su boca delirante», según Heráclito, «al proferir palabras lúgubres», sin adornos ni ungüentos, con su voz alcanza miles de años por medio del dios.

(PLUTARCO, *De Pythiae Oraculis*, 397 a. DK 22 B 92).

— La música, clave para entender el concepto de armonía:

Tal vez la naturaleza guste de los contrarios, y de éstos —y no de los semejantes— realice lo concordante; así como sin duda

une al macho con la hembra y no a cada uno con uno de su mismo sexo... la música, tras mezclar notas agudas y graves, cortas y largas, produce en sonidos diferentes una armonía única... Y esto mismo es lo que se lee en el oscuro Heráclito: «Acoplamientos: íntegros y no íntegros, convergente divergente, consonante disonante: de todas las cosas Uno y de Uno todas las cosas».

(PSEUDO-ARISTÓTELES, *De Mundo*, 5, 396 b. DK 22 B 10).

Es necesario hacer amigas las cosas más enemistadas en el cuerpo, y que se amen entre sí; ahora bien, las cosas más enemistadas son las más opuestas: lo frío con lo caliente, lo amargo con lo dulce, lo seco con lo húmedo y todas las de esa índole. Ha sido nuestro antecesor Asclepio —según dicen los poetas y yo estoy convencido de ello— quien, por saber engendrar en ellas el amor y el acuerdo, ha constituido nuestro arte... la medicina. Análogamente, la gimnasia y la agricultura. En cuanto a la música, es patente para todos, aun para el que preste menor atención, que se comporta del mismo modo que las otras artes; como tal vez también Heráclito quiere decir, si bien no se expresa muy felizmente: «Lo uno», dice, en efecto, «al diverger converge consigo mismo, como la armonía del arco y de la lira». Es un absurdo inmenso el decir que la armonía diverja o que exista a partir de cosas divergentes. Pero probablemente lo que quiso decir es que, a partir primero de lo agudo y lo grave en divergencia, después de haberlos puestos de acuerdo se genera la armonía por obra del arte musical. Sin duda, en efecto, de lo agudo y de lo grave en divergencia no habría armonía.

(PLATÓN, *Banquete*, 186d-187b).

Heráclito dice que lo opuesto concuerda y que de las cosas discordantes surge la más bella armonía, «y que todo sucede según discordia».

(ARISTÓTELES, *Ética nicomáquea*, VIII, 2, 1155 b. DK 22 B 8).³¹

También Heráclito censura al poeta que dice «que cese la discordia tanto entre dioses como entre hombres»; pues entonces no habría armonía, si no existieran lo agudo y lo grave; ni habría animales si no existieran hembra y macho, que son contrarios.

(ARISTÓTELES, *Ética a Eudemo*, VII, 1, 1235 a. DK 22 A 22).

³¹ Sólo la frase entrecorriada es cita textual de Heráclito (frag. 28. DK 80). Lo anterior es una paráfrasis de Aristóteles de los frags. 25 (DK 10), 27 (DK 51) y 28 (DK 80).

— El arte como armonía de los opuestos:

Mas tal vez la Naturaleza tiene cierta predilección por los opuestos y produce la concordancia a partir de éstos y no de lo semejante; así, como por ejemplo, reúne lo masculino y lo femenino y no cada uno con los individuos del mismo sexo, y crea la primera armonía por medio de oposiciones y no de similitudes. El arte también parece imitar a la Naturaleza en este caso. Pues el arte de la pintura al mezclar en el cuadro lo blanco y lo negro, lo amarillo y lo rojo, consigue imágenes que concuerdan con el original; y el arte de la música reuniendo las notas altas y bajas, breves y largas obtiene una armonía en diferentes tonos, mientras que el arte de la escritura junta las vocales y las consonantes para componer con ellas su ciencia total. Lo mismo ha dicho Heráclito el Oscuro: Los conjuntos son un todo y no lo son; concordar es discordar; la armonía es desarmonía, y de la multiplicidad surge lo Uno y de lo Uno la multiplicidad.

(PSEUDO-ARISTÓTELES, *De mundo*, 396 b 7. DK 22 B 10).

— La materia del arte, ejemplo del fluir de la *physis*:

¿Pues cuándo no se halla la muerte en nosotros? Como dice Heráclito: Y es siempre uno y lo mismo estar vivo y muerto, despierto y dormido, ser joven y viejo; porque aquellos aspectos se cambian en éstos y éstos de nuevo en aquéllos. Así como un hombre, que moldea animales con la misma arcilla, puede destruir uno y luego plasmar otro y aun destrozar éste y repetir la operación incesantemente una después de otra, de igual modo, con el mismo material la Naturaleza produjo a nuestros antecesores; los eliminó más tarde para dar origen a nuestros padres, luego a nosotros y a unos sobre otros en un proceso circular. Y este río del devenir que fluye continuamente nunca cesará, y tampoco se detendrá su opuesto, el río de la destrucción, ya sea llamado por los poetas Aqueronte o Cocito. Ahora bien, la primera causa que nos muestra la luz del sol, la misma trae también la sombra del Hades. Tal vez el aire que nos rodea es una imagen de esto, que forma el día y la noche, uno tras otro, y provoca la vida y la muerte, el sueño y la vigilia.

(PLUTARCO, *Consolatio ad Apollonium*, 10, 106, e. DK 22 B 88).

— Catarsis del arte:

...por ello, cuando contemplamos tanto en comedias como en tragedias pasiones ajenas, apaciguamos las pasiones propias, las

tratamos moderadamente y purificamos. También cuando contemplamos y escuchamos ritos obscenos, nos liberamos del perjuicio producido por ellos sobre nuestros actos. Se emplean tales cosas para el cuidado de nuestra alma y la limitación de los males que han crecido en ella por causa del nacimiento, así como para liberación y desligamiento de tales cadenas. Y probablemente por todo esto los denominó Heráclito remedios, en la idea de que apaciguarán las calamidades y curarán a las almas enfermas de los males que conllevan desde su nacimiento.

(JÁMBLICO, *De Mysteriis*, I, 11. DK 22 B 68)³².

— Sobre los poetas:

El aprendizaje de muchas cosas no enseña todavía inteligencia (o sabiduría) a los hombres. De lo contrario se lo hubiera enseñado a Hesíodo y Pitágoras y asimismo a Jenófanes y Hecateo.

(HERÁCLITO, frag. 16. DK 22 B 40).

Engañanse los hombres en cuanto al conocimiento de cosas claras, lo mismo que Homero (aunque se le consideraba como más sabio de todos los helenos) pues a él le engañaron unos muchachos que mataban los piojos, diciéndole: «Cuanto vimos y cogimos, lo dejamos; y cuanto ni vimos ni cogimos, lo llevamos consigo» (=con nosotros: extranjerismo).

(HERÁCLITO, frag. 21. DK 22 B 56).

4. Placer, contemplación y belleza

La contemplación de ocio estético se caracteriza como goce o placer. La comprensión de esta experiencia gozosa es moderna, pero encontramos antecedentes en los filósofos clásicos. Nos detendremos, más adelante, en la reflexión de Aristóteles, de gran riqueza. Pero antes encontramos sentencias como ésta: «Los grandes placeres nacen de contemplar las cosas hermosas»³³.

Se atribuye a Demócrito (c. 460 a.C.), uno de los escritores más prolíficos de la antigüedad. Diógenes Laercio nos informa que su obra la

³² La interpretación acerca de la purificación, en este texto de Jámblico, difícilmente puede pertenecer a Heráclito. Cfr. *Los filósofos presocráticos*, Gredos, *op. cit.*, I, p. 369.

³³ Demócrito, 68 B 194 (Estobeo, *Flor.* III, 3).

ordenó Trasilo, en el siglo I de nuestra era. A juzgar por los títulos que conocemos, escribió varios trabajos sobre temas artísticos (poesía, música, canto, etc.) de los que tenemos escasas referencias.

Al hablar de la poesía se refiere al *entusiasmo* poético o estado de exaltación del artista inspirado, teoría que recorrerá un largo camino histórico en las reflexiones estéticas. Ahora bien, en la capacidad artística, Demócrito otorga un papel importante al aprendizaje. El arte depende de la naturaleza, porque se basa en la imitación de los métodos naturales de ejecución.

En la colección de sentencias de carácter ético llamada de *Demócrates* (corrupción del nombre Demócrito), hay diversas máximas sobre la belleza. El conocimiento y apreciación de la belleza es un don natural. Demócrito valora la moderación, la justa proporción, la simplicidad y conjuga el documento emocional con el intelectual.

Estudió los colores siendo éstos sólo concebibles en los compuestos atómicos, ya que entre los caracteres básicos de los átomos no figura el color. Éste depende de la proporción de vacío que intervenga en la composición y de la forma y posición de los átomos que le dan origen. Teofrasto se refiere casi exclusivamente al papel de la forma de los átomos. Los colores básicos para Demócrito son blanco, negro, rojo y amarillo, lo mismo que para Empédocles³⁴.

Observa también este filósofo una distinción entre los placeres, ya que no debe elegirse cualquier placer, sino *el que se relaciona con lo bello*.

Textos

— La belleza y el placer:

Los grandes placeres nacen de contemplar las cosas hermosas.
(ESTOBEO, *Florilegium*, III, 3, 46. DK 68 B 194).

Conocen lo bello y lo desean sólo quienes poseen predisposición para ello.

(DEMÓCRATES, *Sentencia* 22. DK 68 B 56).

Amor justo es aspirar a lo bello con mesura.

(DEMÓCRATES, *Sentencia* 38. DK 68 B 73).

No debe elegirse cualquier placer, sino el que se relaciona con lo bello.

(ESTOBEO, *Florilegium*, III, 5, 22. DK 68 B 207).

³⁴ Cfr. TEOFRASTO, *De las sensaciones*, 73-83. DK 68 A 135.

Para la mujer es un adorno el hablar poco: la belleza reside también en la simplicidad del adorno.

(ESTOBEO, *Florilegium*, IV, 23, 38. DK 68 B 274).

— Placer y medida:

Si se excede la medida, lo más placentero se convierte en lo más carente de placer.

(ESTOBEO, *Florilegium*, III, 17, 38. DK 68 B 233).

Hermosa es, sobre todo, la justa proporción, el defecto y el exceso no me parecen así.

(DEMÓCRATES, *Sentencia* 68. DK 68 B 102).

La belleza física es algo animal si ella no encierra inteligencia.

(DEMÓCRATES, *Sentencia* 71. DK 68 B 105).

Propio de una inteligencia divina es discurrir siempre sobre algo bello.

(DEMÓCRATES, *Sentencia* 79. DK 68 B 112).

— El arte:

Ni el arte ni la sabiduría son cosa accesible para quien nada ha aprendido.

(DEMÓCRATES, *Sentencia* 24. DK 68 B 59).

— Arte y emoción:

Imágenes magníficas por sus vestimentas y ornamentos, pero carentes de corazón.

(ESTOBEO, *Florilegium*, III, 4, 69. DK 68 B 195).

— Poesía:

No se puede ser un gran poeta... sin inflamación de ánimo y sin una especie de hálito de locura.

(CICERÓN, *De oratore*, II, 46, 194. DK 68 B 17).

Dice Demócrito que sin locura nadie puede ser un gran poeta.

(CICERÓN, *De divinatione*, I, 38, 80. DK 68 B 17).

Lo que un poeta escribe con entusiasmo e inspiración divina es sin duda bello.

(CLEMENTE, *Stromateis*, VI, 168. DK 68 B 18).

— Música:

Demócrito... dice que la música es la más joven (de las artes)... pues no fue producida por la necesidad, sino que surgió del lujo ya existente.

(FILODEMO, *De musica*, 108, 29. DK 68 B 144).

Somos discípulos de los animales en las cosas más importantes...; de las aves canoras, del cisne y del ruiseñor, en el canto. Y (todo ello) por imitación.

(PLUTARCO, *De sollertia animalium*, 974 A. DK 68 B 154).

Capítulo 2

Una experiencia placentera. El ámbito de los sofistas

La experiencia de ocio estético se reconoce por algunos rasgos que le son propios. Uno de ellos es el placer, un placer específico que los pensadores tratan de definir desde la Antigüedad y que será Kant el filósofo que lo precisará en la Modernidad. Los sofistas lo apuntaron y destacaron también la capacidad de seducción y fascinación del arte.

El movimiento cultural de la primera Sofística trasladó el centro de interés de la filosofía griega, del tema de la naturaleza al del hombre. El humanismo que guió la misión de los sofistas les hizo interesarse por las diversas ramas del saber, centrando su programa educativo en variados temas de moral, leyes, religión, etc., prometiendo enseñar la excelencia —*areté*— política y el poderoso arte de la palabra.

Aunque nos han llegado escasos restos de sus escritos, podemos decir que se interesaron también por cuestiones de arte y estética. En este ámbito su aportación puede concretarse en una teoría relativista de la belleza y una teoría del arte ilusionista³⁵. La mayor aportación que podemos reconocerles es su distinción entre las artes que se realizan por la utilidad o por placer. Las primeras están orientadas a cubrir las necesidades de la vida, mientras que las segundas se encuadran en el ocio. Esta diferenciación continuará en los pensadores posteriores.

La doctrina relativista de la belleza se vincula a una concepción hedonista de la misma. La belleza se define por el placer que proporciona a

³⁵ Los manuales de Estética apenas informan de las teorías de los sofistas. Una buena síntesis de la estética sofística puede verse en W. TATARKIEWICZ, *Historia de la estética*, I, p. 102 y ss.

los sentidos. Bello es lo que visto agrada. Ahora bien, esta frase se puede entender en sentido objetivo o subjetivo: agrada porque es bello o es bello porque agrada. Los sofistas hacen suya la segunda parte de la disyunción.

No se han conservado textos sobre este tema, excepto el tratado anónimo conocido como *Argumentos dobles*. Platón recoge una definición sensualista y relativista que, probablemente, hay que atribuir al marco sofístico. Con ello se unen los sofistas a la tradición anterior iniciada por la poesía épica y lírica, pero por otro lado este hedonismo sensual les lleva a ser los primeros que separan la estética y la moral. La belleza, lo mismo que otras muchas cuestiones, fue considerada convencional, como bien se muestra en el segundo párrafo de los *Argumentos dobles*³⁶. La interpretación subjetivista de la teoría del *hombre-medida* de Protágoras apoya esta concepción de la belleza.

En la concepción del arte fue Gorgias (aprox. 483-375) quien descubrió la *ilusión artística* consciente e intencionada, razón por la que algunos le han considerado el fundador de la estética³⁷. En su *Elogio de Helena* escribe que todo puede ser expresado con palabras y que éstas pueden convencernos aun de lo no existente, pues poseen un poder de encantamiento. Las palabras tienen la facultad de hacer vivir al oyente sentimientos ajenos como si fuesen suyos. Valora Gorgias la persuasión, la aptitud para emocionar y el valor estético de la oportunidad, justificando el engaño artístico. Se presenta como un precursor de la teoría aristotélica de la tragedia y la purificación de las pasiones. El mismo *Elogio de Helena* manifiesta el valor de la belleza, que tiene una consistencia propia y no está subordinada a los valores de la virtud y la verdad³⁸.

La poesía, como el arte en general, proporciona placer, no verdad. Para Gorgias, la poesía pretende la persuasión produciendo en el oyente la ilusión, sustituta de la verdad. Destaca la función comunicativa del efecto poético, ya que el arte puede seducir y modificar la visión del que lo experimenta. Es como un hechizo, capaz de conjurar el miedo, disipar el dolor o provocar la alegría. Con estas reflexiones inaugura Gorgias una estética de las emociones³⁹.

Los sofistas, contraponiendo así verdad a placer (filosofía-arte), sitúan la poesía y el arte en el mundo de lo afectivo y emocional. Además de pro-

³⁶ Aunque en este caso el tema que tratan no es estético sino moral: el bien y el mal.

³⁷ Así W. NESTLE, *Historia del espíritu griego*, Ariel, Barcelona, 1975 (2.ª ed.), p. 134.

³⁸ Cfr. E. DUPREEL, *Les sophistes*, Du Griffon, Neuchatel, 1948, p. 111. Sobre la estética de Gorgias véase UNTERSTEINER, *I sofisti*, Einaudi, Turín, 1949, pp. 224-233.

³⁹ Ha sido valorada por H.R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus, Madrid, 1986, p. 63 y ss.

porcionarnos una concepción hedonista-relativista de la belleza y de esbozar una teoría del arte, los sofistas se interesaron por otros temas de estética tales como la oposición naturaleza-arte, artes útiles-bellas artes, forma y contenido, talento-educación, etc., cuestiones de las que nos han llegado pocos textos. Sí, en cambio, poseemos más testimonios del arte de persuadir o *retórica*, que fue, como es sabido, la especialidad de estos pensadores.

En suma, acorde con el sensualismo, relativismo y subjetivismo general de sus doctrinas, la estética sofística se sitúa en el polo opuesto al objetivismo pitagórico, iniciando una posición que tendrá sus seguidores a lo largo de la historia de la estética. Presento, a continuación, los textos seleccionados, ordenados conforme a los temas de interés⁴⁰.

Textos

1. Relatividad de la belleza

Si todos los hombres fuesen invitados a colocar en un montón todas las cosas que juzgasen feas y a apartar del montón todas las cosas que juzgasen bellas, creo que nada quedaría en el montón porque todo el mundo difiere en sus opiniones. Pondré como testigo cierto poema:

«Porque, si discurre, verás una ley diferente para los mortales. Nada es (era) ni totalmente bello ni totalmente feo; fue solamente la oportunidad (Kairos) quien las aprehendió y las dividió, haciendo unas feas y otras bellas.»

En general, pues, cada cosa es bella gracias a la oportunidad (Kairos) y todo lo que carece de ella es feo.

(*Argumentos dobles*. DK 90, 2, 18)⁴¹.

⁴⁰ Los textos se toman de J. P. DUMONT, *Les sophistes. Fragments et témoignages*, Presses Universitaires de France, París, 1969, y de A. LLANOS, *Los presocráticos y sus fragmentos. Desde los milesios hasta los sofistas del siglo V*, Juárez, Buenos Aires, 1969.

⁴¹ El escrito anónimo los *Argumentos dobles* propone razonamientos contradictorios, considerando el tema por ambos lados, bien para atacarlo, bien para sostenerlo. En éste, el segundo, se trata de lo bello y lo feo. Según unos lo bello y lo feo son cosas realmente diferentes, según otros son la misma cosa. Estos últimos proporcionan ejemplos de cosas bellas y feas a la vez como: es bello que las mujeres se bañen en su casa y feo que lo hagan en la palestra. Hacer el bien a los amigos es bello, hacer lo mismo a los enemigos es feo. Algunas naciones tienen por bello lo que otras por feo y vergonzoso. Así, según los lacedemonios es bello que las jóvenes se ejerciten en el gimnasio y tengan los brazos desnudos, sin túnica; para los jonios esto es feo.

Lo bello, amigo, es lo que produce placer por medio del oído o de la vista.

(PLATON, *Hippias Mayor*, 298 a)

— Interpretación subjetivista de la frase de Protágoras:

SÓCRATES. (Protágoras) afirma, efectivamente, en un pasaje que «el hombre es la medida de todas las cosas, de las que son de que son y de las que no son de que no son». ¿Lo has leído acaso?

TEETETO. Sí, lo he leído, y muchas veces.

SÓC. Así que lo que viene a decir es que cada cosa es para mí tal cual se me representa a mí, y para ti es tal cual se te representa a ti. Ahora bien, tú eres hombre, como yo soy hombre, ¿no es verdad?

TEE. Sí, eso es lo que viene a decir.

SÓC. No es probable, sin embargo, que varón sabio esté chacheando. Sigamos, por tanto, el hilo de su pensamiento. ¿No es verdad que a veces, al soplar una misma racha de viento, uno de nosotros tira y el otro no?, ¿o que el uno tira ligeramente y el otro violentamente?

TEE. Sí, ciertísimo.

SÓC. Y entonces, ¿cómo calificaremos a la racha de viento en sí misma, como fría o como no fría? ¿O haremos caso a Protágoras en que para el que tira es fría, mientras que para el que no tira no es fría?

TEE. Así parece.

SÓC. ¿Y así es además, como se le representa a cada uno de los dos?

TEE. Sí.

SÓC. Y que «se le representa», ¿quiere decir que «lo percibe»?

TEE. Cierto.

SÓC. Luego «representación» y «percepción» son una misma cosa, así se trate de cosas calientes como de las otras todas del mismo género: según todas las trazas, son para cada uno tales cuales las percibe cada uno.

TEE. Así parece.

SÓC. Luego la percepción del ente es siempre, como conocimiento que es, infalible».⁴²

(PLATÓN, *Teeteto*, 152a-c).

⁴² Los fragmentos de Protágoras: cfr. DK 80 B. La célebre frase se encuentra también en SEXTO EMPÍRICO, *Adversus mathematicos*, VII, 60 y PLATÓN, *Crátilo*, 385e-386a.

Semejante a lo expuesto es también lo dicho por Protágoras. Éste, en efecto, afirmó que el hombre es medida de todas las cosas, que es como decir que lo que opina cada uno es la pura verdad; pues, si es así, resulta que la misma cosa es y no es, y es mala y es buena, y así lo demás que se dice en los juicios contradictorios, ya que muchas veces a unos les parece que una cosa determinada es hermosa y a otros lo contrario, y la medida es lo que parece a cada uno.⁴³

(ARISTÓTELES, *Metafísica*, XI, 6, 1062b, 12-19).

2. Teoría del arte ilusionista

En la tragedia y en la pintura son las mejores cosas aquéllas que son mejores para inducir a error por la creación de cosas que semejen cosas reales.

(*Argumentos dobles*. DK 90, 3, 10).

— Valor gnoseológico y psicológico del engaño:

La tragedia proporciona con los mitos y afecciones engaño, como dice Gorgias, en ella quien engaña es más justo que quien no engaña, y el engañado más sabio que el no engañado. En efecto, el uno es más justo, porque promete engañar y lo hace, y el engañado más sabio, porque lo que no es insensible es fácilmente captable por el placer de las palabras.⁴⁴

(PLUTARCO, *De gloria atheniensium*, 5, 348c. DK 82 B 23).

— El arte proporciona placer, no verdad:

XVIII. Los pintores, empero, cuando crean una figura de diversos colores, dan placer a la vista, y los que confeccionan estatuas

⁴³ Platón y Aristóteles sostienen una interpretación individualista de la frase de Protágoras. Dupreel y Nestle, contra las interpretaciones subjetivistas, apuntan a favor de un «convencionalismo sociológico», defendido por Protágoras. Cfr. E. DUPREEL, *Les sophistes*, Griffon, Neuchatel, 1948, p. 16 y ss., y W. NESTLE, *Historia del espíritu griego*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 116 y ss. Ahora bien, teniendo en cuenta no sólo *Teeteto*, 152a-c sino también *Teeteto*, 166d, no resulta incompatible sostener que el hombre-medida es el *individuo* en cuanto sujeto que conoce piensa, razona y juzga —lo que valdría en nuestro caso para las valoraciones estéticas—, pero en las apreciaciones colectivas implícitas en las leyes, el hombre medida no es el individuo sino la misma ciudad.

⁴⁴ El artista que mejor crea la ilusión es superior; y el espectador que mejor la vive es el más inteligente.

e iconos brindan igual satisfacción. Muchos objetos provocan en numerosas personas el amor por acciones y formas distintas.
(GORGIAS, *Elogio de Helena*, 18. DK 82 B 11).

Apelo a las bellas artes, dominio en el que no hay ni justicia ni injusticia, porque los poetas crean sus poesías no en vista de la verdad, sino los placeres literarios que gustan los hombres.
(*Argumentos dobles*. DK 90, 3, 17)⁴⁵.

— La ilusión artística y catarsis:

VIII. Si fue la palabra la que la persuadió y engañó a su alma, su defensa resulta fácil. En el discurso reside un gran poder que realiza las obras más divinas por medio del elemento más pequeño y menos visible. Es capaz de disipar el temor, eliminar la pena, crear alegría y aumentar la piedad. Esto es lo que ahora probaré.

IX. Toda poesía puede ser llamada discurso sujeto a la medida. Sus oyentes se estremecen de temor, derraman lágrimas de piedad y se conmueven con tristes y nostálgicos deseos. El alma, afectada por las palabras, siente como propias las emociones nacidas de la buena y mala fortuna que acompaña a la vida y acciones ajenas.

X. El encantamiento inspirado por las palabras puede provocar el placer y evitar el dolor, pues su fuerza unida con el sentimiento del alma, mitiga, persuade y enajena por medio de su magia. Dos clases de hechicería y sortilegio han sido creadas, que son errores del alma y engaños de la opinión.

XIV. El poder del discurso sobre la constitución del alma puede ser comparado con el efecto de las drogas sobre el estado corporal. Así como éstas al expulsar los diferentes humores del organismo logran poner fin a la enfermedad o a la vida, lo mismo acontece con el discurso: diferentes palabras consiguen despertar dolor, placer o temor, o, también, mediante una persuasión dañina es posible narcotizar y hechizar el alma.

(GORGIAS, *Elogio de Helena*, 8, 9, 10, 14. DK 82 B 11).

⁴⁵ Isócrates, discípulo de Gorgias, escribió también siguiendo a su maestro un *Elogio de Helena*, reivindicando la figura de esta mujer. En el pasaje 54-60 elogia su belleza, ante la que se inclinan los mismos dioses. Cfr. ISÓCRATES, *Discursos*, I, Gredos (Biblioteca clásica), Madrid, 1979. Intr., trad. y notas J. M. Guzmán Hermida, pp. 179-180.

— Arte y belleza:

28. (Máximas grecosirias). Gorgias dijo: La suprema belleza de algo escondido se muestra cuando los pintores consumados no pueden interpretarla con los colores conocidos. Su trabajo y su esfuerzo brindan una maravillosa prueba de la magnificencia oculta. Y cuando las etapas individuales de su tarea han sido finalizadas ellos le otorgan la corona de la victoria al permanecer silenciosos. Pero lo que ninguna mano puede asir ni el ojo puede ver, ¿cómo puede la lengua expresarlo o el oído del oyente percibirlo?
(GORGIAS, *Máximas grecosirias*. Fragmento dudoso. DK 82 B, 28).

3. Artes útiles y bellas artes

En cuanto a las artes, tanto las que son útiles para las necesidades de la vida como las ideadas para agradar, unas las descubrió nuestra ciudad, otras las transmitió a los demás, después de probar su uso.

(ISÓCRATES, *Panegírico*, 40).

4. Forma y contenido

Sé que lo que pretendo hacer es difícil: encomiar con palabras la virtud de un hombre. Y ésta es la mejor señal: los filósofos se atreven a hablar sobre muchísimas cosas y de todas clases, pero ninguno de ellos intentó jamás escribir sobre esto. Y tengo con ellos mucha indulgencia. Porque a los poetas se les permiten muchos procedimientos de ornamentación: les es posible, en efecto, poner en contacto a los dioses con los hombres y hacerles hablar y ayudar a quienes quieran; pueden mostrar estas cosas no sólo con los términos establecidos, sino con expresiones extranjeras, nuevas y con metáforas y no dejan de utilizar nada, sino que adornan su poesía con todo tipo de figuras. Nada de esto les está permitido a los oradores, sino que por fuerza deben utilizar con exactitud sólo las expresiones de su ciudad y los pensamientos que se acomodan a las acciones. Aparte de esto, unos hacen todo con medida y ritmo, los otros de nada de esto participan; y aquellos recursos tienen tal atractivo, que aunque el estilo y las ideas no sean felices, seducen a sus oyentes con su buen ritmo y simetría.

(ISÓCRATES, *Evágoras*, 8-10).

En esta búsqueda de la perfección formal, sabemos que Gorgias fue muy destacado.

(CICERÓN, *El orador*, 49, 165).

5. Naturaleza y arte

ATENIENSE. Dicen algunos que todas las cosas presentes, pasadas o futuras deben su existencia ya a la naturaleza, ya al azar, ya al arte.

CLINIAS. ¿Y no es acertado eso?

AT. Es natural que los sabios hablen rectamente: sigámoslos, pues, y examinemos cuál es en realidad el pensamiento de los de su campo.

CL. Desde luego.

AT. A lo que parece, dicen ellos, las cosas más grandes y más bellas son obras de la naturaleza y del azar y las más pequeñas del arte: éste, en efecto, recibiendo de la naturaleza, ya en su ser, los mayores y primeros productos, plasma y construye todos los menores, aquellos que todos llamamos artificiales.

CL. ¿Qué quieres decir?

AT. Lo explicaré más claramente: el fuego, el agua, la tierra y el aire, según ellos, existen todos por naturaleza y por azar, ninguno por arte. Los cuerpos, que vienen después, los de la tierra, del sol, de la luna y de las estrellas, resultaron de aquellos primeros elementos, que, por lo demás, son enteramente inanimados. Y arrastrados cada uno por el azar de su propia fuerza, adaptáronse íntimamente en su choque lo cálido con lo frío, lo seco con lo húmedo, lo blando con lo duro y todo aquello que por el azar viene a fundirse en mezcla necesariamente con su contrario; de este modo y con este proceso, se ha producido el universo entero con cuanto en él hay, y los animales y las plantas todas, una vez surgidas de aquellos elementos las diversas estaciones; y ello, en opinión de esos hombres, no por obra de la inteligencia, ni de un dios, ni del arte, sino, como digo, por la naturaleza y el azar. Por fin, el arte, nacida de éstos la postrera, mortal y de padres mortales, engendra últimamente unos juguetes que no contienen apenas nada de verdad, sino que son imágenes congéneres por su índole de ellas mismas, tales como las que suelen procrear la pintura, la música y las otras artes rivales suyas. Las que de estas artes producen algo serio son aquéllas que ponen su propia fuerza en comunidad con la natu-

raleza, como lo hacen a su vez la medicina, la agricultura y la gimnástica. Y añaden que la política tiene poco de común con la naturaleza, sino casi todo con el arte; y que así la legislación toda se basa en ésta y no en aquélla, con lo cual sus fundamentos están faltos de verdad.

(PLATÓN, *Leyes*, 888d-889e).

6. Talento y práctica

Nada vale el arte sin la práctica ni ésta sin aquél.

(PROTÁGORAS, Apud ESTOBEO, *Florilegium*, III, 29, 80.
DK 80 B 10).

La instrucción exige aptitudes naturales y trabajo.

(PROTÁGORAS, *Anecdota Parisiensia*, ed. CRAMER, I, 171.
DK 80 B 3).

Es necesario que el discípulo, además de tener una naturaleza adecuada, haya aprendido las figuras retóricas y se haya ejercitado en sus usos.

(ISÓCRATES, *Contra los sofistas*, 17).

...el requisito de las cualidades naturales es imprescindible y el que más se destaca de todos.

(ISÓCRATES, *Sobre el cambio de fortunas*, 189).

7. Arte retórica

(Protarco a Sócrates). Pues yo, Sócrates, muchas veces oí repetir a Gorgias cómo el arte de persuadir difiere mucho de todas las artes; pues esclaviza a sí mismo a todos por sí mismos y no por la fuerza, y con mucho es la mejor de todas las artes.

(PLATÓN, *Filebo*, 58a-b).

En las otras artes toda la ciencia consiste, por así hablar, en el trabajo manual y acciones semejantes, pero en la retórica no hay ningún trabajo manual, sino que toda su acción y ejecución es mediante palabras. Por ello, yo estimo que la retórica es el arte de la palabra, y al decirlo yo hablo exactamente.

(PLATÓN, *Gorgias*, 450b).

(Habla Sócrates). Si comprendo, tú (Gorgias) dices que la retórica es creadora de la persuasión y que toda su acción y lo principal de ella tiene este fin. [...]

Así, la retórica, según parece, es creadora de la persuasión que da creencia, no de la que da instrucción sobre lo justo y lo injusto.

(PLATÓN, *Gorgias*, 453a y 455a).

Porque no hemos adornado el estilo de este discurso con las buenas cadencias y variedades de estilo que yo mismo de más joven utilicé y enseñé a otros, para que hicieran sus discursos más gratos y también más convincentes.

(ISÓCRATES, *Filipo*, 27).

En los demostrativos es preciso adornar el discurso con elogios episódicos, como hace Isócrates, que siempre introduce alguno. Y lo que decía Gorgias de que nunca le faltaba materia para el discurso, es precisamente esto, pues si habla de Alquiles, ensalza a Peleo, después a Eaco, después al dios. De modo semejante hace con el valor, que causa esto y lo otro o que es tan grande.

(ARISTÓTELES, *Retórica*, 1418 a 32).

— La prosa poética:

Dado que los poetas, aun diciendo simplezas, parecían con su dicción conseguir la gloria, por eso la primera dicción resultó ser poética, como la de Gorgias. Aún ahora, la mayoría de los que no han recibido instrucción alguna, piensa que los que usan este estilo son los que mejor hablan.

(ARISTÓTELES, *Retórica*, 1404 a 24).

— Poesía, sometida al discurso racional:

Yo, Sócrates, pienso —dijo— que la parte más importante de la educación es el ser experto en poesía: es decir, el ser capaz de comprender de lo dicho por el poeta cuál está bien hecho y cuál no, saber discurrir y dar razón cuando se te pregunta. Pues bien que nuestro tema ahora sea sobre lo mismo que tú y yo hace un momento discutíamos, sobre la virtud pero trasladado a la poesía: ésta será la única diferencia.⁴⁶

(PLATÓN, *Protágoras*, 338e-339a).

⁴⁶ El texto poético es igualado al racional, perdiéndose así la peculiaridad expresiva de la poesía.

— Antifonte, inventor del psicoanálisis:

Antifonte de Ramunte había compuesto tragedias, solo y en colaboración con el tirano Dionisos. Además de sus investigaciones poéticas, compuso un Arte de combatir la neurastenia, que es comparable a los remedios que usan los médicos contra los males físicos. En Corintio abrió un gabinete que daba al ágora, e hizo circular prospectos indicando que tenía medios que permitían curar a las gentes afligidas de dolores, recurriendo al lenguaje y que era suficiente que los enfermos le confiaran las causas de sus males para que él los aliviara. Pero como estimó que esta práctica no estaba del todo a su altura, volvió a la retórica.

(PSEUDO-PLUTARCO, *Vidas de diez oradores*, I, 833c.
DK 87 A 6).

Capítulo 3

Lo bello es lo útil. Sócrates

Un nuevo concepto nace en el entorno socrático: lo bello es lo útil. Esta idea se defenderá con fuerza en el siglo XX, en el marco de las vanguardias. Serán los artistas de la Bauhaus alemana los defensores de esta idea, que tratarán de realizarla en sus obras. El rastreo de esta noción en la Antigüedad nos lleva a Sócrates.

La estética de Sócrates nos plantea la cuestión metodológica del llamado *problema socrático*. Puesto que Sócrates no escribió nada, o no se ha conservado, y conocemos sus ideas a través de otras fuentes, hay dudas razonables sobre su propio pensamiento. Ahora bien, en este trabajo podemos prescindir de esta cuestión, ya que lo que intentamos es descubrir el nacimiento de las ideas de ocio estético y no nos interesa el estudio riguroso de sus autores.

Poseemos dos textos fundamentales para conocer las opiniones socráticas sobre la belleza. Por un lado, Jenofonte y sus *Recuerdos de Sócrates*; por otro, Platón con el *Hippias Mayor*. Dejando al lado la cuestión de si el verdadero Sócrates se encuentra en uno u otro autor, ambos textos pueden considerarse fuentes importantes para aproximarnos a la concepción estética de Sócrates⁴⁷.

Los *Recuerdos de Sócrates* proporcionan dos temas de interés estético:

⁴⁷ Ante esta dificultad los historiadores de la estética toman actitudes diversas. Tatarikewics se basa sólo en el Sócrates jenofónico, Bruyne acepta los dos y, en algún extremo, como el caso de Camón Aznar, se atribuye a Sócrates casi toda la obra de Platón (*Banquete, República*, etc.). Otros optan por no tratar la estética de Sócrates. Cfr. respectivamente TATARKIEWICS, *Historia de la estética*, I, p. 107; BRUYNE, *Historia de la Estética*, p. 42 y ss., y CAMÓN AZNAR, *Teoría del arte griego*, p. 173 y ss.

1. *La belleza funcional*. Una cosa es bella cuando está adaptada a su función, cuando cumple su finalidad. Ninguna belleza puede ser contraria a la finalidad y puede ocurrir que la belleza decorativa perjudique a la funcionalidad. Asentado este primer criterio, los demás se establecen en orden descendente: 1) funcionalismo; 2) armonía en las proporciones; 3) adorno. De modo que todo lo que es adecuado o apropiado a una cosa la hace bella. Así una cuchara de madera es más adecuada y cumple mejor su función para revolver la olla que una de oro. Luego aquélla es mejor y más bella. Lo apropiado y lo útil coinciden.

Es evidente que funcionalismo no quiere decir subjetivismo. Mientras para los sofistas algo es bello si coincide con el gusto de quien lo contempla, para Sócrates es bello si está adecuado a su propósito⁴⁸.

2. *Imitación idealizada de la realidad*. La pintura y la escultura tienen un carácter imitativo y representativo. Se trata de una imitación idealizada, ya que selecciona los elementos más perfectos pertenecientes a diversos miembros de una misma especie y los unifica en un solo modelo. Se adelanta, así, el tema de la obra de arte como imitación, cuestión que tratarán Platón y Aristóteles.

Sócrates insiste no sólo en la representación de los cuerpos, sino también en la de las almas. Ésta la conseguirá el artista en la expresión, sobre todo, de los ojos. En la conversación con Parrasio se apuntan los dos componentes de la belleza visible, decisivos para el griego clásico: *simetría* y *color*, es decir, disposición geométrica equilibrada y colorido.

La pregunta por lo bello

En el *Hippias Mayor*⁴⁹, la cuestión que se plantea en el diálogo, y que queda sin resolver al finalizar la discusión, es la de «lo bello en sí», es decir, la esencia que debe subyacer a todas las cosas bellas para que sean bellas. Aunque Sócrates se esfuerza, en todo momento, por centrar al interlocutor en la pregunta ¿qué es lo bello?, sus propias palabras parecen eludir la difícil respuesta y expresan las mismas opiniones que en los *Recuerdos*, si bien con un planteamiento mucho más filosófico.

La pregunta por lo bello en sí, es decir, aquello que hace bellas a las cosas bellas, plantea la cuestión de si en el *Hippias Mayor* se encuentra formulada la Teoría de las Ideas de Platón y, por tanto, la difícil concilia-

⁴⁸ Cfr. TATARKIEWICS, *Historia de la Estética*, I, p. 109.

⁴⁹ Cfr. BRUYNE, *op. cit.*, p. 45.

ción con la estética socrática en Jenofonte. Nada tiene de extraño que en un texto, como el de Jenofonte, de carácter biográfico, tengan menos peso las cuestiones filosóficas más abstractas; como, a la inversa, no puede extrañarnos ver a Sócrates, en los diálogos de Platón, a la búsqueda de la esencia. Ahora bien, este interrogar por la esencia no equivale a postular que la esencia sea trascendente, aunque, incluso, algunos términos empleados apunten a las conocidas características de las Ideas⁵⁰. Guthrie ha examinado esta cuestión, concluyendo que en el *Hippias Mayor* no puede verse formulada la Teoría de las Ideas de Platón⁵¹. En este diálogo Platón está poniendo a prueba algunas ideas esenciales del concepto griego de belleza. Piensa Guthrie que la concepción definitiva de Platón es posterior y está ausente en esta obra.

Tras formular la pregunta que inquieta a Sócrates, el tema se plantea desde una perspectiva relativista, recordando a Heráclito y reconociendo que la belleza de las diferentes formas es relativa en sí. Pronto se centra la cuestión en la belleza funcional, tomando como criterio «lo adecuado» o «útil». Este criterio se aplica tanto a la Palas de Fidias como a la cuchara de madera, más adecuada para resolver el cocido y por tanto más bella, que la de oro. Se complementa esta cuestión apuntando que lo bello útil tiene también que ser bueno, aunque esta relación no deja de tener sus dificultades, razón por la que la relación belleza-utilidad queda también en entredicho. Después de encontrar defectuosas varias definiciones, lo bello acaba definiéndose como aquello que proporciona placer a la vista y al oído. Así el diálogo se extiende en consideraciones, apenas esbozadas o ausentes en Jenofonte, como las distintas clases de placer, la diferencia

⁵⁰ «Lo bello es bello siempre» (292e). «Me parece que tú tratas de definir lo bello como algo tal que nunca parezca feo a nadie en ninguna parte» (291d). Esta expresión puede recordar al *Banquete* (211a y ss.), donde se caracteriza a la Belleza absoluta. Sin embargo, Sócrates busca en el *Hippias* la esencia objetiva de lo bello, lo que no es compatible con el subjetivismo, pero tampoco conlleva el carácter trascendente. Se busca «algo idéntico que los hace ser bellos, algo común que se encuentra en uno y otro conjuntamente y en cada uno de los dos separadamente» (300a).

⁵¹ Cfr. GUTHRIE, *Historia de la Filosofía Griega*, IV, Gredos, Madrid, 1990, p. 185 y ss. Contra esta opinión cfr. J. A. NUÑO, *El pensamiento de Platón*, p. 76. García Bacca destaca el plano ontológico en el que Sócrates trata lo bello, frente al plano óntico de Hippias, y piensa que Sócrates plantea la Belleza como Idea. Aun desde esta posición, sostiene que no hay incompatibilidad al defender la belleza como Idea con la belleza utilitaria (para), y, por tanto, que no hay incompatibilidad entre la concepción de Jenofonte y la de Platón. Para ello alude a la moderna teoría de los valores que distingue un *deber ser ideal* y un *deber ser real*, que vincula a los valores con el orden de causa final, de *para* y hace que los valores sean bienes *para*. Cfr. GARCÍA BACCA, Introducción a JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología*, UNAM, 1946, p. XXIII, y a PLATÓN, *Hippias Mayor, Fedro*, UNAM, 1945, pp. III-XXXVIII.

que hay entre lo bello y otros placeres, sin ofrecer tampoco ningún criterio definitivo para juzgar el placer. Sin resolver las cuestiones, Sócrates cierra el diálogo con la conocida frase: «Lo bello es difícil».

Textos

1. Belleza funcional

— Bello igual a útil:

—Pues bien —contestó Sócrates—, si me preguntas por algo bueno que no sea bueno para nada, no sé que lo haya, y ni siquiera tengo necesidad de conocerlo. Y preguntándole otra vez Aristipo si conocía algo bello, le respondió: Sí, y muchas cosas.

—Y ¿son todas semejantes entre sí?

—No, que algunas son lo más desemejantes posible.

—Pues, ¿cómo lo que se diferencia de lo bello puede ser bello? —preguntó.

—Por Júpiter —contestó Sócrates—, como un hombre apto para las carreras puede diferenciarse de otro apto para la lucha; como la belleza de un escudo hecho para la defensiva difiere completamente de la belleza de una jabalina, hecha para volar con fuerza y velocidad.

—Tu respuesta es la misma —dijo—, que cuando te pregunté si conocías algo bueno.

—Pero, ¿es que crees —contestó Sócrates— que una cosa es lo bello y otra lo bueno? ¿No sabes que todas las cosas buenas son por esa misma razón bellas? Porque, en primer lugar, la virtud no es buena para unas cosas y bella para otras; además, los hombres, por iguales motivos son llamados bellos y buenos. Las mismas cosas hacen que los cuerpos de los hombres parezcan bellos y buenos; por fin, todo lo que puede ser útil a los hombres es bello y bueno, relativamente al uso que de ello se pueda hacer.

—¿Cómo, pues, —replicó— un cesto de basuras será bello?

—Sí, por Júpiter —contestó—, y un escudo de oro será feo, si uno está convenientemente hecho para su fin y otro no.

—¿Afirmas, pues, que las mismas cosas pueden ser bellas y feas?

—Sí, por Júpiter —añadió—, y pueden ser también buenas y malas; porque frecuentemente lo que es bueno para el hambre es malo para la fiebre; frecuentemente también lo que es bello para

las carreras no lo es para la lucha; y lo que es bello para la lucha no lo es para las carreras; en fin, las cosas, son bellas y buenas para el uso a que están destinadas; y son feas y malas para el uso a que no están destinadas.

—En cuanto a lo bello: ¿qué otra cosa podemos decir sino que cuando hablas de la belleza de un cuerpo, de una vasija o de cualquier otro objeto entiendes que tal objeto es bello para todo?

—Por Júpiter, no tanto, —contestó.

—¿Así que cada objeto será bello solamente para aquello para lo que pueda bellamente servir?

—Y no para otras cosas» —dijo.

—Pero ¿no será una cosa bella para otros fines que para lo que puede bellamente servir?

—No para ningún otro —contestó.

—Así que una cosa útil es a la vez bella para aquel para quien sea útil.

—Tal me parece —contestó.

(JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates*, IV, 6, 9).

—¿Crees tú que la belleza se dé solamente en los hombres y no también en alguna otra cosa?

—Pienso, por Júpiter —contestó—, que también se halla en caballo, en buey y en muchas cosas inanimadas—. Sé que hay escudos bellos, bellas espadas y bellas lanzas.

—Pero, ¿cómo es posible —preguntó—, que cosas tan desemejantes entre sí sean todas bellas?

—Si, por Júpiter —contestó Cristóbulo—, están bien adaptadas por la naturaleza, o por el arte para aquello que necesitamos, serán bellas.

(JENOFONTE, *Banquete*, V, 4).

Había en cierta ocasión en la ciudad una mujer bella, cuyo nombre era Teodota y de esas que se dejan ir con quien las convence. Hablaba uno de ella cierto día y decía no haber palabras capaces de describir la belleza de semejante mujer, que los pintores iban a visitarla a fin de tomarla por modelo y que ella no hacía para ellos misterio alguno de sus encantos.

—Hay que ir a verla, dijo Sócrates, porque escuchando no puede aprenderse lo que la palabra no puede explicar. Y díjole entonces el informante: No perdamos el tiempo; yo os acompaño. Y dicho esto, se fueron donde Teodota, y encontrándola en el momento preciso en que posaba para un pintor, se pusieron a mirarla.

Cuando el pintor hubo terminado, dijo Sócrates: Amigos míos, ¿debemos hacer constar a Teodota nuestra gratitud por habernos dejado contemplar sus bellezas, o bien ella debe agradecernos que la hayamos contemplado?

Si tal espectáculo le ha resultado a ella más útil que a nosotros, ella nos debe agradecimiento; pero si somos nosotros los que hemos sacado más, nosotros somos los que debemos quedarle agradecidos.

(JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates*, III, 11, 1-2).

— Funcionalismo aplicado a la arquitectura:

Y hablando de las casas, decía Sócrates que la belleza de un edificio se cifra en su utilidad, queriendo enseñar que hay que edificarlas según lo que deben ser. Y he aquí cómo razonaba:

— Cuando uno se hace una casa — decía —, ¿no se ingenia para hacerla lo más agradable y cómoda? Y una vez admitido esto continuaba:

— Y ¿no es agradable el que sea fresca en verano y caliente en invierno?. Y una vez admitido este segundo punto proseguía:

— Pues bien: cuando las casas dan al mediodía, ¿no es verdad que durante el invierno entra el sol por las galerías exteriores, mientras que en verano, por pasar sobre nuestras cabezas y sobre los tejados, nos proporciona sombra?

(JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates*, III, 8, 8-9).

— *Lo que es adecuado a cada cosa, eso la hace bella:*

HIPIAS. Vamos a admitir que lo que es adecuado a cada cosa, eso la hace bella.

SÓCRATES. ¿Qué es lo adecuado, dirá él, cuando se hace hervir, llena de hermosas legumbres, la bella olla de la que acabamos de hablar: una cuchara de oro o de madera de higuera?

HIP. ¡Por Heracles!, ¿qué hombre es ése, Sócrates? ¿No quieres decirme quién es?

SÓC. No lo conocerías, si te dijera el nombre.

HIP. Pues, incluso ahora, ya sé que es un hombre falto de instrucción.

SÓC. Es muy molesto, Hippias. Sin embargo, ¿qué le vamos a decir? ¿Cuál de las dos cucharas es adecuada a la legumbre y a la olla? ¿No es evidente que la de madera de higuera? Da más aroma a la legumbre y, además, amigo, no nos podría romper la olla ni derramaría la verdura ni apagaría el fuego dejando sin un plato muy agradable a los que iban a comer. En cambio, la de oro podría

hacer todas estas cosas, de manera que, según parece, podemos decir que la de madera de higuera es más adecuada que la de oro, a no ser que tú digas otra cosa.

HIP. En efecto, es más adecuada, Sócrates; no obstante, yo no dialogaría con un hombre que hace ese tipo de preguntas.

SÓC. Haces bien, amigo. No sería adecuado para ti contaminarte con tales palabras, un hombre como tú tan bien vestido, que usa un calzado tan bello y que tiene buena reputación entre los griegos por su sabiduría. En cambio, para mí no existe dificultad en mezclarme con este hombre. Así pues, instrúyeme previamente y responde en favor mío: «Si la cuchara de madera de higuera es más adecuada que la de oro —dirá nuestro hombre—, ¿no es cierto que será también más bella, puesto que has admitido, Sócrates, que lo adecuado es más bello que lo no adecuado?» ¿Debemos admitir, Hippias, que la cuchara de madera de higuera es más bella que la de oro?

(PLATÓN, *Hippias Mayor*, 290d-291b).⁵²

SÓCRATES: ...tomemos como bello lo que es útil. He hablado haciendo la reflexión de este modo: son bellos los ojos, no los de condición tal que no pueden ver, sino los que sí pueden y son útiles para ver. ¿Es así?

HIPIAS. Sí.

SÓC. Luego también, siguiendo de este modo, decimos que todo el cuerpo es bello bien para la carrera, bien para la lucha, y lo mismo, todos los animales, un caballo, un gallo, una codorniz; los enseres y todos los vehículos, de tierra; en el mar, los barcos y las trirremes, y todos los instrumentos, los de música y los de las otras artes, y, si quieres, las costumbres y las leyes; en suma, llamamos bellas a todas estas cosas por la misma razón, porque consideramos en cada una de ellas para qué han nacido, para qué han sido hechas, para qué están determinadas, y afirmamos que lo útil es bello teniendo en cuenta en qué es útil, con respecto a qué es útil y cuándo es útil; lo inútil para todo esto lo llamamos feo. ¿Acaso piensas tú también así, Hippias?

HIP. Sí lo pienso.

SÓC. ¿Luego afirmamos rectamente ahora que lo útil es precisamente bello, más que cualquier otra cosa?

HIP. Lo afirmamos rectamente, Sócrates.

(PLATÓN, *Hippias Mayor*, 295c-e).

⁵² PLATÓN, *Diálogos*, I, Gredos (Biblioteca Clásica), Madrid, 1981. Intr., trad. y notas por J. CALONGE.

2. Jerarquía de criterios: Funcionalismo, armonía y adorno

Entró un día Sócrates en el taller del armero Pistias, quien le mostró corazas bellamente hechas; y díjole Sócrates: ¡Por Juno!, Pistias, ¡qué bella invención!; porque esta coraza puede proteger las partes que de protección necesitan, y con todo no impide el uso de las manos. Pero, dime, Pistias: ¿por qué, no siendo tus corazas ni más sólidas ni más costosas que las de los demás fabricantes, las vendes mucho más caras?

—Porque, Sócrates, mis corazas son de más bellas proporciones— contestó.

—Y esta proporción, ¿cómo te la haces pagar: según medida o según el peso de las corazas? Porque pienso que no las harás todas de una igualdad o semejanza perfectas, si es que quieres que vayan bien.

—Por Júpiter, para que vayan bien las hago, si no no servirían de nada.

—Pero ¿no hay entre los hombres cuerpos bien proporcionados y otros que no lo son?

—Evidentemente —contestó.

—Entonces, ¿cómo te arreglas para que una coraza bien proporcionada vaya bien con un cuerpo que no lo sea?

—Haciéndola ajustada, porque desde el momento que esté ajustada quedará bien proporcionada.

—Me parece —contestó Sócrates—, que no entiendes la palabra ‘proporcionado’ en su propia significación, sino en relación con quien la usa, como si dijeras que un escudo es bien proporcionado desde el momento en que se ajuste a quien lo usa, y lo mismo pudieras decir de un clámide o de cualquier otro objeto. Pero pudiera ser que en esto de ‘ajustarse’ se encontrara un peculiar bien.

—Dime cuál, Sócrates, si es que lo hay.

—Que si una armadura va bien, oprime menos que si va mal, suponiéndolas del mismo peso; porque la que va mal, sea porque carga enteramente sobre las espaldas o porque aprieta fuertemente cualquier otra parte del cuerpo, llega a ser insoportable e incómoda; mientras que la que va bien, por repartir su carga en las clavículas, espaldas, pecho, nuca y estómago no resulta, por decirlo así, un fardo, sino apéndice del cuerpo mismo.

—Pues ahora justamente acabas de decir por qué pongo tan alto precio a mis armaduras; sé, con todo, que hay personas que prefieren comprarlas pintadas o doradas.

—Si se compran corazas que les vayan mal, creería que compran una incomodidad pintada o dorada. Pero como el cuerpo no está de continuo inmóvil, sino que se abaja o se levanta, ¿cómo podrán ir bien corazas demasiado ajustadas?

—No pueden ir bien —contestó.

—Así que tú dices que las corazas que van bien no son las que ajustan, sino las que no estorban al usarlas.

—Es lo que digo, Sócrates; y lo comprendiste bien.

(JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates*, III, 10, 9-15).

— El orden es útil y bello:

Sin embargo, no hay nada en el mundo, señora mía, más útil que el orden ni tan bello. Un coro está compuesto de hombres, pero si hacen cada uno gestos distintos, es un espectáculo confuso y desagradable de ver; al contrario, cuando sus gestos y cantos están bien ordenados, estos mismos hombres nos parecen verdaderamente dignos de ser vistos y entendidos.

(JENOFONTE, *Economica*, VIII, 3).⁵³

3. Imitación idealizada de la realidad

Si en alguna ocasión conversaba con artistas que vivían de su trabajo érales también útil. Entró un día en el taller de Parrasio y tuvo con él la conversación siguiente: Dime, Parrasio, ¿no es la pintura una imitación de los objetos visibles? ¿No imitáis vosotros mediante colores los entrantes y salientes, lo claro y lo oscuro, lo duro y lo suave, lo áspero y lo pulido, juventud y decrepitud?.

—Verdad dices —contestó Parrasio.

—Y cuando queréis representar formas perfectamente bellas, puesto que no es fácil hallar un hombre sin imperfección, ¿no juntáis de muchos lo más bello de cada uno y componéis así cuerpos totalmente bellos?.

—Tal es lo que hacemos —contestó.

—Pero, ¿no imitáis lo que de más atrayente hay, lo más delicado, amable, deseable, seductor que es el carácter del alma? O ¿es que no es imitable?.

⁵³ *Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología*. Ed. De García Bacca. UNAM, 1946. JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates, Económico, Banquete, Apología de Sócrates*, Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1993.

—Pero, Sócrates, ¿cómo sería imitable? —dijo—, si no tiene simetría, ni color ni nada de lo que tú acabas de decir, si, en una palabra, no es visible?.

—Pues, ¿no sucede que en los hombres expresen las miradas a veces afecto y otras odio?.

—Me parece que sí —contestó.

—Y ¿no resulta esto imitable en los ojos?.

—Indudablemente —dijo.

—Y ¿piensas que las tristezas y alegrías por los amigos producen en el rostro de los hombres la misma expresión cuando se preocupan de ellas o cuando les son indiferentes?

—No, por Júpiter —contestó—, que en la felicidad de los amigos sádeles al rostro la alegría, y en sus desgracias la tristeza.

—Así ¿que es posible representar tales sentimientos?

—Perfectamente» —contestó.

(JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates*, III, 10, 1-4).

4. Expresionismo

Entró un día a ver a Clitón, el estatuario, y dialogando con él le dijo: Clitón, ¡qué hermosas estatuas de corredores, luchadores, púgiles, pancratiatas estás haciendo! Las veo con mis ojos y las veo con mi mente. Pero lo que más lleva tras sí las almas de los hombres, que es hacer trasparecer la vida ¿cómo lo haces en las estatuas? Y como Clitón, desconcertado, no supiese qué responder, le dijo: ¿No es precisamente imitando vivientes como haces que las estatuas parezcan vivientes?.

—Por cierto que sí —contestó.

—Y así como las diferentes actitudes que toma nuestro cuerpo ponen en juego diversos músculos, estirándose a veces, encogiéndose otras, tendiéndose o relajándose, ¿no es precisamente imitando estos efectos como tú das a tus obras mayores semejanzas con la verdad y más convincentes apariencias?

—Precisamente así —contestó.

—Y ¿no es esta exacta reproducción de actitudes corporales la que produce en los espectadores un cierto placer?

—Posiblemente —dijo.

—Así, pues, será preciso que los ojos de los combatientes expresen amenaza, y habrá que imitar la triunfal expresión de los vencedores.

—Ciertamente —contestó.

—Es, pues, preciso que el escultor exprese e imite todas las obras del alma en sus figuraciones.

(JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates*, III, 20, 6-8).

5. La pregunta por lo bello

SÓCRATES: ¿Podrías tú decir qué es lo bello?

(PLATÓN, *Hippias Mayor*, 286d).

SÓCRATES: ¿Acaso las cosas bellas no son bellas por lo bello?

HIPIAS: Sí, por lo bello.

SÓCRATES: ¿Existe lo bello?

HIPIAS: Existe; ¿cómo no va a ser así?

(PLATÓN, *Hippias Mayor*, 287c).

SÓCRATES: Si te hubiera preguntado desde el principio (...) qué cosa es bella y a la vez fea y tú me hubieras respondido lo que ahora, habrías contestado correctamente. ¿Crees tú aún que lo bello en sí, eso con lo que todas las demás cosas se adornan y aparecen bellas cuando se las une esta especie, es una doncella, una yegua o una lira?

(PLATÓN, *Hippias Mayor*, 289c-d).

SÓCRATES: Tienen, pues, algo idéntico que los hace ser bellos, algo común que se encuentra en uno y otro conjuntamente y en cada uno de los dos separadamente; de otro modo no serían bellos los dos y cada uno de ellos.

(PLATÓN, *Hippias Mayor*, 300a-b).

SÓCRATES: Lo bello es difícil.

(PLATÓN, *Hippias Mayor*, 304e).

6. Belleza y placer

Lo bello es lo que produce placer por medio del oído o de la vista.

(PLATÓN, *Hippias Mayor*, 298a).

Los placeres bellos son los placeres más inofensivos y los mejores.

(PLATÓN, *Hippias Mayor*, 303e).

Capítulo 4

La visión de la belleza absoluta: Platón

La concepción más elevada de la belleza en la filosofía occidental la debemos a Platón. Este filósofo comprendió la belleza en su dimensión absoluta, como realidad valiosa y meta última de aspiración humana. Asistimos al nacimiento de una visión que será el fundamento filosófico de poetas y místicos de diferentes tiempos. El ideal de belleza de los poetas renacentistas o la experiencia de Dios en los místicos españoles tiene su raíz en la metafísica de la belleza platónica.

La visión platónica de la belleza ha sido trascendental para la creación artística y para la reflexión estética posterior. En términos de Panofsky, Platón «fundamentó el sentido metafísico de la Belleza de una forma válida para todos los tiempos»⁵⁴. La belleza es una realidad absoluta y tiene una peculiaridad que permite al hombre experimentarla en diferentes niveles: La belleza *se deja ver*.

En el *Fedro* (250 e) se refirió al raro privilegio de su contemplación y a la transparencia luminosa de sus imágenes. Diferenciándose de las otras realidades trascendentes, la belleza se manifiesta sensiblemente, se muestra con más intensidad. Esta excepción nos arrebató el alma y, a la vez, nos impulsa hacia lo eterno. El *Banquete* es el diálogo platónico en el se reivindica como en ningún otro, el papel de las emociones y la satisfacción del deseo apasionado de belleza que conduce al más alto grado de felicidad. El *eros* es la fuerza que detiene nuestra mirada en las realidades bellas y que nos impulsa hacia la belleza trascendente.

⁵⁴ E. PANOFSKY, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 13. Panofsky analiza, en este excelente estudio, cómo la filosofía platónica atrajo a los creadores plásticos que pretendía reprimir y, sobre todo, a la teoría estética de esa producción artística.

Platón se interesó por la belleza y también por el del arte, dejando escritas sus opiniones en diversos diálogos. Aunque quizá pueda decirse que no juzgó ecuánimemente las artes figurativas, destacó el valor educativo del arte no mimético y puede considerarse uno de los primeros pensadores que observó los beneficios de la música.

Su mirada al arte se vincula siempre a la condena del mismo y se olvida, con frecuencia, que el filósofo se refiere a un *tipo* concreto de arte: el arte imitativo. Los poetas no imitativos tienen un lugar en su obra. Platón considera el arte como un valor importante en la ciudad, no todo arte, sino aquél que coopera en la formación de la persona y contribuye a su excelencia moral. En este sentido valora la fuerza educativa de la música y la poesía. No las sustituye por la filosofía; las depura de su lastre imitativo y portador de una visión desesperanzada, que no es apropiada para la formación del hombre *verdaderamente valioso* y libre que él quiere forjar (*República*, 396 c). Una poesía así tiene su lugar en el proyecto platónico y puede colaborar con la filosofía que proporciona al ser humano el cauce de su profunda formación.

Platón marcó las diferencias entre poesía y filosofía, pero también buscó un nexo de unión entre ellas desde la educación (*paideia*) que surge del *eros*, para convertirse en virtud (*areté*) (*Banquete*, 209 b-e).

1. La belleza trascendente

La belleza es para el filósofo ateniense una realidad absoluta, eterna y meta de nuestra aspiración. La concibe como el arquetipo eterno, inmutable, universal e independiente del mundo sensible, auténtica realidad inteligible de la que participan todas aquellas cosas que llamamos bellas. Esta belleza es siempre idéntica consigo misma y específicamente una. Platón describe en el *Banquete* sus rasgos definitorios, así como el ascenso hasta ella a impulsos del *eros*, mediador entre el mundo sensible y el inteligible.

Si hay algo por lo que merece la pena vivir, escribe Platón, es para contemplar la belleza en sí. Cuando un hombre llega a contemplarla por mediación del órgano apropiado, el fruto de esta contemplación o unión mística es el ser capaz de engendrar no apariencias de virtud, sino la virtud verdadera, hacerse amigo de los dioses y la inmortalidad.

La belleza de los seres depende de su menor o mayor adecuación al arquetipo, distinguiendo una gradación ascendente. Así Platón, al trasladar la belleza de lo sensible a lo inteligible revolucionó su concepto, ampliándolo hasta abarcar objetos abstractos⁵⁵ y supeditando la belleza sensible a la inteligible.

⁵⁵ Véase el comentario de GRUBE, *El pensamiento de Platón*, Gredos, Madrid, 1973, p. 181 y ss.

Pero en el *Fedro* —como apuntábamos antes—, destaca el *raro privilegio* de la belleza, en relación a las otras realidades trascendentes. Se manifiesta con más luminosidad y con más intensidad. En estas páginas se perfila lo que la tradición posterior denominará la belleza *como esplendor*.

La belleza es el objeto último de todo deseo y el filósofo la presenta en sus rasgos esenciales (*Banquete* 210e-211a). Platón vincula el impulso erótico al ansia de inmortalidad. Los frutos de este instinto son la fecundidad corporal y la espiritual, es decir, la creación poética, la invención de las artes y la ordenación de las ciudades (208 e –209 e). El amor físico —deseo de poseer el cuerpo bello con objeto de engendrar otro cuerpo— es ya deseo de inmortalidad y de eternidad. El amor espiritual —fecundos en las almas— se encauza en el deseo de engendrar proyecciones del espíritu: mundo de la cultura, acciones, leyes, ciencias y, —destacamos especialmente—, la creación poética. A continuación, Platón eleva el discurso al ámbito más sublime de todo el diálogo: la iniciación perfecta en los misterios del amor. Diotima refiere a Sócrates los ritos finales y suprema revelación, por cuya causa existen las cosas del amor, que acaba de recordar. La vía de ascenso va paso a paso desde el amor de un cuerpo bello al de dos, al amor de todas las cosas físicas, al amor de las tradiciones y las instituciones, al horizonte del conocimiento, hasta el supremo encuentro con la belleza misma. Este encuentro es una súbita revelación de la belleza absoluta, que Platón caracteriza como eterna, absoluta, trascendente, causa —por participación— de las cosas bellas. La belleza es eterna, no efímera, absoluta, no relativa, incorpórea, subsistente, monoeidética, inalterable y extramental. El filósofo valora el momento de la contemplación: por el que le merece al hombre la pena vivir. (210 e-211 d).

La visión de la belleza trascendente —propiamente platónica y original del filósofo— se complementa con otra heredada de los pitagóricos. La primera —que estamos destacando— se desarrolla en el *Banquete* y puede espigarse en otros diálogos como *Fedón*, *Fedro* y *República*. La segunda la recogió Platón, sobre todo, en sus últimas obras, *Filebo*, *Timeo*, etc, pero puede rastrearse en obras anteriores.

Textos

— La Belleza trascendente. Ascenso a impulso del *eros*

Estos son los misterios del amor, Sócrates, en los que incluso tú pudieras iniciarte. Pero en aquellos que implican una iniciación perfecta, y el grado de la contemplación, a los que éstos están subordinados si se procede con buen método, en esos no sé si sería

capaz de iniciarte. Te los diré en todo caso y pondré toda mi buena voluntad en el empeño. Intenta seguirme si eres capaz. Es menester —comenzó—, si se quiere ir por el recto camino hacia esta meta, comenzar desde la juventud a dirigirse hacia los cuerpos bellos y, si conduce bien el iniciador, enamorarse primero de un solo cuerpo y engendrar en él bellos discursos; comprender luego que la belleza que reside en cualquier cuerpo es hermana de la que reside en el otro y que, si lo que se debe perseguir es la belleza de la forma, es gran insensatez no considerar que es una sola e idéntica cosa la belleza que hay en todos los cuerpos. Adquirido este concepto, es menester hacerse enamorado de todos los cuerpos bellos y sosegar ese vehementemente apego a uno solo, despreciándolo y considerándolo de poca monta. Después de eso, tener por más valiosa la belleza de las almas que la de los cuerpos, de tal modo que si alguien es discreto de alma, aunque tenga poca lozanía, baste ello para amarle, mostrarse solícito, engendrar y buscar palabras tales que puedan hacer mejores a los jóvenes, a fin de ser obligado nuevamente a contemplar la belleza que hay en las normas de conducta y en las leyes y a percibir que todo ello está unido por parentesco a sí mismo, para considerar así que la belleza del cuerpo es algo de escasa importancia. Después de las normas de conducta, es menester que el iniciador conduzca a las ciencias para que el iniciado vea a su vez la belleza de éstas, dirija su mirada a toda esa belleza, que ya es mucha, y no sea en lo sucesivo hombre vil y de mezquino espíritu por servir a la belleza que reside en un solo ser, contentándose, como un criado, con la belleza de un mancebo, de un hombre o de una norma de conducta, sino que vuelva su mirada a ese inmenso mar de la belleza y su contemplación le haga engendrar muchos, bellos y magníficos discursos y pensamientos en inagotable filosofía, hasta que, robustecido y elevado por ella, vislumbre una ciencia única, que es tal como voy a explicar y que versa sobre una belleza que es así. Procura —agregó— prestarme toda la atención que te sea posible.

(PLATÓN, *Banquete*, 210a-e).⁵⁶

⁵⁶ Las traducciones se toman de las siguientes ediciones: PLATÓN, *Obras completas*. Coedición de la Presidencia de la República y la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1980. Prólogo, trad., notas y clave hermenéutica de J. D. García Bacca; *Diálogos*, Gredos (Biblioteca clásica), Madrid, 1981-1999. Diversos traductores. Se toman también de las editadas por el Instituto de Estudios Políticos, Madrid, diversos años y diferentes traductores.

— Caracterización de la Forma de Belleza:

En efecto, el que hasta aquí ha sido educado en las cuestiones amorosas y ha contemplado en este orden y en debida forma las cosas bellas, acercándose ya al grado supremo de iniciación en el amor, adquirirá de repente la visión de algo que por naturaleza es admirablemente bello, aunque precisamente, Sócrates, por cuya causa tuvieron lugar todas las fatigas anteriores, que en primer lugar existe siempre, no nace ni muere, no crece ni decrece, que en segundo lugar no es bello por un lado y feo por el otro, ni tampoco unas veces bello y otras no, ni bello en un respecto y feo en el otro, ni aquí bello y allí feo, de tal modo que sea para unos bello y para otros feo. Tampoco se mostrará a él la belleza, pongo por caso, como un rostro, unas manos, ni ninguna otra cosa de las que participa el cuerpo, ni como un razonamiento, ni como un conocimiento, ni como algo que exista en otro ser, por ejemplo, en un viviente, en la tierra, en el cielo o en otro cualquiera, sino la propia belleza en sí que siempre es consigo misma específicamente única, en tanto que todas las cosas bellas participan de ella en modo tal, que aunque nazcan y mueran las demás, no aumenta ella en nada ni disminuye, ni padece nada en absoluto.

(PLATÓN, *Banquete*, 210e-211b).

— Unión mística y consecuencias:

Así pues, cuando a partir de las realidades visibles se eleva uno a merced del recto amor de los mancebos y se comienza a contemplar esa belleza de antes, se está, puede decirse, a punto de alcanzar la meta. He aquí, pues, el recto método de abordar las cuestiones eróticas o de ser conducido por otro: empezar por las cosas bellas de este mundo teniendo como fin esa belleza en cuestión y, valiéndose de ellas como de escalas, ir ascendiendo constantemente, yendo de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a las bellas ciencias, hasta terminar, partiendo de éstas, en esa ciencia de antes, que no es ciencia de otra cosa sino de la belleza absoluta, y llegar a conocer, por último, lo que es la belleza en sí. Ése es el momento de la vida, ¡oh querido Sócrates! —dijo la extranjera de Mantinea— en que más que en ningún otro, adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí. Si alguna vez la vislumbras, no te parecerá que es comparable ni con el oro, ni con los vestidos, ni con los niños y jóvenes bellos, a cuya vista ahora te turbas y estás

dispuesto —y no sólo tú sino también otros muchos—, con tal de ver a los amados y estar constantemente con ellos, a no comer ni beber, si ello fuera posible, sino tan sólo a contemplarlos y a estar en su compañía. ¿Qué es, pues, lo que creemos que ocurriría —agregó— si le fuera dado a alguno el ver la belleza en sí, en su pureza, limpia, sin mezcla, sin estar contaminada por las carnes humanas, los colores y las demás vanidades mortales y si pudiera contemplar esa divina belleza en sí, que es única específicamente? ¿Crees acaso que es vil la vida de un hombre que ponga su mirada en ese objeto, lo contemple con el órgano que debe y esté en unión con él? ¿Es que no te das cuenta de que es únicamente en ese momento, cuando ve la belleza con el órgano con que ésta es visible, cuando le será posible engendrar, no apariencias de virtud, ya que no está en contacto con una apariencia, sino virtudes verdaderas, puesto que está en contacto con la verdad; y de que al que ha procreado y alimenta una virtud verdadera le es posible hacerse amigo de los dioses y también inmortal, si es que esto le fue posible a algún otro hombre?

(PLATÓN, *Banquete*, 211b-212a).

— La Belleza, idéntica a sí misma:

Examinemos, pues, esta cosa en sí, no para saber si un rostro o un objeto del mismo género es bello y para saber si todo esto parece ser presa del flujo, sino considerando lo bello en sí. ¿No diremos que siempre es semejante a sí mismo?

(PLATÓN, *Crátilo*, 439d).

— Participación:

A mí me parece que, si existe otra cosa bella aparte de lo bello en sí, no es bella por ninguna otra causa sino por el hecho de que participa de eso que hemos dicho que es bello en sí.

(PLATÓN, *Fedón*, 100c).

— La contemplación de la Belleza como rapto

Pues bien, llegada a este punto, la totalidad de la exposición versa sobre la cuarta forma de locura —esa locura que se produce cuando alguien, contemplando la belleza de este mundo, y acordándose de la verdadera, adquiere alas, y de nuevo con ellas anhela remontar el vuelo hacia lo alto; y al no poder, mirando hacia arriba a la manera de un pájaro, desprecia las cosas de abajo, dando con

ello lugar a que le tachen de loco— y aquí se ha de decir que es ése el más excelso de todos los estados de raptó, y el causado por las cosas más excelsas tanto para el que lo tiene, como para el que de él participa; y que asimismo es por tener algo de esa locura por lo que el amante de los bellos mancebos se llama enamorado. Pues, según se ha dicho, toda alma humana por condición de su naturaleza ha contemplado las verdaderas realidades de las cosas, ya que, de no ser así, no hubiera encarnado en este ser viviente.

(PLATÓN, *Fedro*, 249d-e).

— La primigenia contemplación de la Belleza:

Fue posible ver la Belleza en todo su esplendor en aquella época en que en compañía de un coro feliz teníamos ante la vista un beatífico espectáculo, mientras íbamos, nosotros en el séquito de Zeus, y los demás en el de los restantes dioses; éramos entonces iniciados en el que es lícito llamar el más bienaventurado de los misterios, que celebrábamos íntegros y sin haber sufrido ninguno de los males que nos aguardaban en un tiempo posterior. Íntegras también, y simples, y serenas, y felices eran las ilusiones que en el último grado de nuestra iniciación contemplábamos en su puro resplandor, puros y sin la señal de ese sepulcro que ahora llevamos a nuestro alrededor y llamamos cuerpo, estando en él encerrados como la ostra en su concha.

(PLATÓN, *Fedro*, 250c).

— Conocimiento de la Belleza:

Volvamos a la Belleza; según dijimos, estaba resplandeciente entre aquellas visiones, y al llegar a este mundo la aprehendemos por medio del más claro de nuestros sentidos, puesto que brilla con suma claridad. La vista, en efecto, es la más penetrante de las percepciones que nos llegan a través del cuerpo, pero con ella no se ve la sabiduría. De lo contrario, nos procuraría terribles amores, si diera aquélla una imagen de sí misma de semejante claridad que llegara a nuestra vista. Y lo mismo ocurriría con cuantas otras realidades hay dignas de amarse. Pero el caso es que únicamente la belleza tuvo esa suerte, de tal modo que es la más manifiesta y la más amable de todas ellas. Pues bien, quien no es un iniciado reciente o quien está corrompido no se deja transportar prontamente de aquí a allá, junto a la Belleza en sí, cuando contempla lo que en este mundo recibe el nombre de aquélla; de suerte que, al poner en ello su mirada, no experimenta un sentimiento de veneración. Por

el contrario, entregándose al placer, intenta cubrir a la manera de un cuadrúpedo y engendrar hijos, y por estar sumido en el libertinaje no siente temor ni vergüenza al perseguir un placer contrario a la naturaleza. En cambio, el que acaba de ser iniciado, el que contempló muchas de las realidades de entonces, cuando divisa un rostro divino que es una buena imitación de la Belleza, o bien la hermosura de un cuerpo, siente en primer lugar un escalofrío, y es invadido por uno de sus espantos de antaño. Luego, al contemplarlo, lo reverencia como a una divinidad, y si no temiera dar la impresión de vehemente locura, haría sacrificios a su amado como si fuera la imagen de un dios. Y es que, habiéndolo visto, le toma, después del escalofrío, como un trastorno que le provoca sudores y un inusitado ardor.

(PLATÓN, *Fedro*, 250d-251a).

— La Belleza y las cosas bellas

Que los aficionados a audiciones y espectáculos —dije yo— gustan de las buenas voces, colores y formas y de todas las cosas elaboradas con estos elementos; pero que su mente es incapaz de ver y gustar la naturaleza de lo bello en sí mismo.

— Así es, de cierto —dijo.

— Y aquellos que son capaces de dirigirse a lo bello en sí y de contemplarlo tal cual es, ¿no son en verdad escasos?

— Ciertamente.

— El que cree, pues, en las cosas bellas, pero no en la belleza misma, ni es capaz tampoco, si alguien le guía, de seguirle hasta el conocimiento de ella, ¿te parece que vive en ensueño o despierto? Fíjate bien: ¿qué otra cosa es ensoñar, sino el que uno, sea dormido o en vela, no tome lo que es semejante como tal semejanza de su semejante, sino como aquello mismo a que se asemeja?

— Yo, por lo menos —replicó—, diría que está ensoñando el que eso hace.

— ¿Y qué? ¿El que, al contrario que éstos, entiende que hay algo bello en sí mismo y puede llegar a percibirlo, así como también las cosas que participan de esta belleza, sin tomar a estas cosas participantes por aquello de que participan, ni a esto por aquéllas, te parece que éste tal vive en vela o en sueño?

— Bien en vela —contestó.

— ¿Así, pues, el pensamiento de éste diremos rectamente que es saber de quien conoce, y el del otro, parecer de quien opina?

— Exacto.

(PLATÓN, *República*, 476b-d).

— Grados de conocimiento:

...esa serie de creencias de la multitud acerca de lo bello y demás cosas por el estilo, va y viene sin cesar de un lado a otro, entre el no-ser y el ser puro.

—Creo que ésa es la conclusión alcanzada.

—Habíamos convenido anteriormente que, si algo así aparecía, convendría considerarlo como objeto de la opinión, pero no de la ciencia. Y esto es precisamente lo que por su carácter errante, a mitad del camino entre el ser y el no-ser, debe ser captado por la potencia intermedia.

—Sí, ése era nuestro acuerdo.

—Por consiguiente, de los que admiran muchas cosas bellas, pero no ven, en cambio, lo bello en sí no son capaces de seguir a quienes puedan enseñárselo, y de los que, asimismo, perciben muchas cosas justas, pero no lo justo en sí, y de igual manera todo lo demás, diremos que sólo tienen opinión acerca de esas cosas y no conocimiento de ellas.

(PLATÓN, *República*, 479d-e).

— La Belleza del Modelo:

Así, pues, todas las veces que el demiurgo, con sus ojos sin cesar puestos en lo que es idéntico a sí, se sirve de un modelo de tal clase, todas las veces que él se esfuerza por realizar en su obra la forma y las propiedades de aquello, todo lo que de esta manera produce es necesariamente bello y bueno. Por el contrario, si sus ojos se fijaran en lo que es nacido, si utilizara un modelo sujeto al nacimiento, lo que él realizara no sería bello y bueno.

(PLATÓN, *Timeo*, 28 a-b).

— La belleza del Cosmos

Ahora bien: si el Cosmos es bello y el demiurgo es bueno, es evidente que pone sus miradas en el modelo eterno. En caso contrario, cosa que no nos cabe suponer, habría mirado al modelo nacido. Es absolutamente evidente para todos que ha tenido en cuenta el modelo eterno. Pues el Cosmos es lo más bello de todo lo que ha sido producido, y el demiurgo es la más perfecta y mejor de las causas.

(PLATÓN, *Timeo*, 29a).

— Belleza, verdad y bondad:

Pero lo divino es bello, sabio, bueno y reúne cuantas propiedades hay semejantes. Con ellas precisamente se crían y crecen en grado sumo las alas del alma, mientras que con lo feo, lo malo, y los vicios contrarios a aquellas se consumen y perecen.

(PLATÓN, *Fedro*, 246e).

— Belleza absoluta y belleza relativa:

SÓCRATES. A primera vista no es demasiado claro lo que digo; trataré de aclararlo. Porque la belleza de figuras de las que estoy intentando hablar no es la que supone la mayoría: la belleza de animales o de ciertas pinturas; sino, afirma el razonamiento, me refiero a algo así como a recto, circular y a lo engendrado de éstos por los tornos; a planos y sólidos, por reglas y escuadras, si me entiendes; porque estas cosas no son bellas, cual otras, relativamente a algo, sino lo son de natural siempre y de por sí y poseen placeres intrínsecos, no comparables a los de rascarse; y hay colores que tienen este tipo de belleza y de placer. ¿Me entiendes?, o, ¿es así?

PROTARCO. Lo intento, Sócrates; trata tú de hablar aún más claro.

SÓCRATES. Digo que las resonancias de sonidos, suaves y límpidas, que emite una simple y pura nota, no son bellas relativamente a otra cosa, sino lo son ellas «en cuanto ellas mismas», y que a ellas siguen placeres connaturales.

(PLATÓN, *Filebo*, 51 b-d).

El más bello de los monos, al compararlo con la especie de los hombres, es feo (...) pero también el más sabio de los hombres en relación con Dios parece un mono, tanto en sabiduría como en belleza y en todo lo demás.

(PLATÓN, *Hippias Mayor*, 289a-b).

Del modo siguiente dije yo: de estas tracerías con que está bordado el cielo hay que pensar que son, es cierto, lo más bello y perfecto que existe en su género; pero también que, por estar labradas en materia visible, desmerecen en mucho de sus contrapartidas verdaderas, es decir, de los movimientos con que, en relación la una con la otra y según el verdadero número y todas las verdaderas figuras, se mueven, moviendo a su vez lo que hay en ellas, la rapidez en sí y la lentitud en sí; movimientos que son perceptibles

para la razón y el pensamiento, pero no para la vista. ¿O es que crees otra cosa?

(PLATÓN, *República*, 529 c-d).

La belleza como armonía y orden

Principalmente en sus últimas obras aparece este concepto de tipo matemático y cuantitativo, que descansa en el orden, medida, proporción y armonía. En esta concepción de origen pitagórico, la belleza es entendida como una propiedad dependiente de la armonía entre las partes y susceptible de ser expresada en números.

Ya en el *Gorgias*, la belleza requiere el orden y la armonía de las partes, lo mismo en la naturaleza que en el arte. Pero, sobre todo, en el *Filebo*, *Sofista*, *Político* y *Timeo*, Platón se refiere en varias ocasiones a la relación belleza y medida.

Ambas concepciones no son contradictorias, sino complementarias. La belleza entendida como armonía y orden define la belleza en sus cualidades perceptibles, pero queda incompleta si no se fundamenta en la belleza trascendente.

La postura de Platón, frente a los sofistas, es claramente objetivista. La belleza es una propiedad objetiva y no una reacción subjetiva.

En el *Hipias Mayor* — texto que como ya se ha dicho, no muestra aún la teoría platónica de las Ideas trascendentes —, se busca la noción de lo bello en sí, desde una postura crítica para la teoría socrática de la belleza como acomodación, eficacia y utilidad. Se critica también la teoría hedonista de los sofistas: la belleza como placer por los ojos y los oídos. El *Hipias* no resuelve la delicada cuestión y se presenta como modelo de la dificultad que entraña la definición de la belleza.

— Belleza y medida:

(SÓCRATES). Con esto el poder de lo bueno se nos ha huido a la naturaleza de lo bello, porque medida y proporción realizan en todas partes. (...)

Según esto, pues, si no podemos captar con una sola idea lo bueno, captémosla con tres: belleza, proporción y verdad.

(PLATÓN, *Filebo*, 64e-65a).

(¿Acaso no crees que) «la deformidad (sea) otra cosa que una especie fea de falta de medida en cualquier parte?»

(PLATÓN, *Sofista*, 228a).

Todo lo que es bueno es bello, y la belleza no se da sin unas relaciones o proporciones regulares.

(PLATÓN, *Timeo*, 87c).

No es posible que dos términos formen solos una composición bella, sin contar con un tercero. Pues es necesario que en medio de ellos haya algún lazo que los relacione o vincule a los dos. Ahora bien: de todos los vínculos, el más bello es el que se da, a sí mismo y a los términos que une, la unidad más completa. Y esto es la progresión que lo realiza naturalmente de la manera más bella.

(PLATÓN, *Timeo*, 31c).

— La medida:

EXTRANJERO. Que alguna vez se necesitará de lo ahora dicho para la demostración relativa a la exactitud en sí, mas, concretándonos a lo que para nuestro objeto presente está bien y adecuadamente probado, me parece que nos sirve de maravilla ese razonamiento, según el cual hay que creer de igual modo que existen todas las artes, y que, tanto lo grande como lo pequeño, se miden, no sólo por su relación mutua, sino también por la que guardan con el logro de la justa medida. Pues, si esta última existe, existen también aquellas, y existiendo aquéllas, existe asimismo dicha relación; y caso de no existir uno de los dos términos, ninguno de ellos podrá existir jamás.

EL JOVEN SÓCRATES. En cuanto a esto, exacto; pero, ¿qué es lo que viene a continuación?

EXTR. Es evidente que podríamos dividir el arte de medir, según se dijo, distinguiendo dos partes, de esta forma: primero, tomamos una porción de ella, que comprenda todas las artes que midan el número, la longitud, la profundidad, la anchura y las velocidades en relación con sus contrarios. En la otra, incluimos aquellas que miden en relación con la justa medida, lo conveniente, lo oportuno, lo necesario y todo cuanto está en el medio alejado de los extremos.

EL J. SÓCR. Pues a fe que es grande cada una de esas dos secciones que citas, y muy diferentes entre sí.

EXTR. En efecto, Sócrates, esa afirmación que muchos hombres de genio suelen hacer, pensando que descubren un profundo aforismo, a saber, «que el arte de medir abarca todo lo que se produce», viene a ser precisamente lo que se dijo ahora mismo. Y así ocurre, en efecto: todo cuanto entra en los dominios del arte, participa en cierto modo de medida; mas, ellos, por no

estar habituados a realizar sus investigaciones dividiendo por especies, aunque esos elementos ofrecen tanta diferencia, los reúnen al punto en un solo grupo, juzgándolos semejantes, y luego hacen con otros lo contrario, al no dividirlos por partes, cuando lo que se debe hacer es, tan pronto se descubra la comunidad de varios elementos, no cejar hasta haber visto en ella todas las diferencias que constituyan especies; y, en cuanto a las semejanzas de toda índole que se descubran en muchedumbres de objetos, no es lícito desanimarse ni desentenderse, hasta que todos los puntos de contacto se hayan encerrado en un solo tipo de similitud y queden así envueltos en la esencia de algún género. Sea, pues, suficiente lo dicho acerca de esas cuestiones, los defectos y los excesos. Observemos solamente que, en relación con todo ello, hemos descubierto dos géneros de arte de medir, y recordemos cómo son según nosotros.

(PLATÓN, *Político*, 284d-285c).

Porque toda ocupación en torno a las Musas se hace infinitamente mejor cuando entra en ella el sistema en lugar del desorden, y ello aunque no acompañe la dulzura al género musical. No hay género, en efecto, del que esté excluida la dulzura, pues, cuando uno ha vivido desde niño hasta la edad ya más sentada e inteligente con arreglo a una musa sobria y sistemática, entonces, al oír la opuesta a ella, la odia y la califica de innoble, mientras que, si se ha educado en las normas de esa dulzura propia del vulgo, dice en ese caso que es la contraria a esta última la que resulta fría y desagradable. De modo que, como se dijo hace un momento, en lo que toca al placer o desagrado que puedan causar cada una, no hay superioridad por ninguna parte, mientras que donde la una supera a la otra es en el hacer que cada uno de los educados conforme a ella sea mejor y no peor.

(PLATÓN, *Leyes*, 802c-d).

— Hombre, armonía y ritmo:

Como quiera que sea, los demás animales no tienen conciencia del orden o el desorden en los movimientos, cuyo nombre es ritmo y armonía; mientras que a nosotros los hombres, los mismos dioses que decíamos que nos fueron dados como compañeros de fiesta, nos procuran juntamente el sentimiento de ese ritmo y armonía unido al placer.

(PLATÓN, *Leyes*, 653e).

La belleza como utilidad y placer

— Tres especies de belleza:

La belleza se divide en tres especies: una es laudable, como la de un rostro hermoso. Otra útil, como la de un instrumento o causa, las cuales además de bellas son útiles. La otra consiste en las leyes y estudios, pues estas cosas son bellas por la comodidad. Así, una belleza es laudable, otra útil, otra cómoda.

(DIÓGENES LAERCIO, *Vidas de los filósofos más ilustres*, III, 54).

— Utilidad y placer:

SÓCRATES. — Ya comprendo; crees, según parece, que no es lo mismo lo bello y lo bueno, lo malo y lo feo.

POL. — No, por cierto.

SÓC. — ¿Y qué piensas de esto? A todas las cosas bellas, como los cuerpos, los colores, las figuras, los sonidos y las costumbres, ¿las llamas en cada ocasión bellas sin ningún fundamento? Por ejemplo, en primer lugar, a los cuerpos bellos, ¿no los llamas bellos o por su utilidad, con relación a lo que cada uno de ellos es útil, o por algún deleite, si su vista produce gozo a quienes los contemplan? ¿Puedes decir algo más aparte de esto sobre la belleza del cuerpo?

POL. — No.

SÓC. — Y del mismo modo todo lo demás; las figuras y los colores, ¿no los llamas bellos por algún deleite, por alguna utilidad o por ambas cosas?

POL. — Sí.

SÓC. — ¿Y asimismo los sonidos y todo lo referente a la música?

POL. — Sí.

SÓC. — Ciertamente también en lo referente a las leyes y costumbres; las que son bellas no carecen, sin duda, de esto, de ser útiles o agradables o ambas cosas juntas.

POL. — No carecen, en verdad, según creo.

SÓC. — ¿Y así es también de la belleza de los conocimientos?

POL. — Exactamente. Por cierto que ahora das una buena definición al definir lo bello por el placer y el bien.

SÓC. — ¿No se define, entonces, lo feo por lo contrario, por el dolor y el mal?

POL. — Forzosamente.

SÓC. — Así pues, cuando entre dos cosas bellas una es más bella que la otra, es porque la supera en una de estas dos cua-

lidades o en ambas, esto es, en placer, en utilidad o en uno y otra.

POL. —Cierto.

SÓC. —También cuando entre dos cosas feas una es más fea que la otra es porque la supera en dolor o en daño, ¿no es preciso que sea así?

POL. —Sí.

(PLATÓN, *Gorgias*, 474d-475b).

— Belleza como placer para los sentidos superiores:

Si decimos que es bello lo que nos produce satisfacción, no todos los placeres, sino los producidos por el oído y la vista ¿cómo saldríamos adelante? Los seres humanos bellos, Hípias, los colores bellos y las pinturas y las esculturas que son bellas nos deleitan al verlos. Los sonidos bellos y toda la música y los discursos y las leyendas nos hacen el mismo efecto, de modo que si respondemos a nuestro atrevido hombre: «Lo bello, amigo, es lo que produce placer por medio del oído o de la vista», ¿no le contendríamos en su atrevimiento?

(PLATÓN, *Hípias*, 297e-298a).

2. La poesía, experiencia de comunicación con lo divino

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 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. Lo veremos más adelante, destacando los beneficios que el filósofo observa, así como la condena del arte mimético.

También 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 divinidad⁵⁷.

⁵⁷ Véase el interesante estudio de L. GIL, *Los antiguos y la inspiración poética*, Guadarrama, Madrid, 1967.

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 arrebató 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. Matizaremos estas ideas más adelante. El contraste entre poesía y filosofía no se da, propiamente, hasta la *República*. En el *Ion* se reconoce la belleza de la creación poética.

En el *Fedro* 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. Aristóteles puntualizará otros rasgos necesarios para precisar el concepto de poesía.

Platón alude al poeta como *cosa leve, alada y sagrada*, (*Ion*, 534 b). Juan Ramón Jiménez toma esta caracterización platónica para expresar la suya: «Mientras no llegue un milagroso insospechado que nos diga algo mejor, me quedo con la definición antigua de Platón. Sí, para mí la poesía es algo divino, alado, gracioso, expresión del encanto y el misterio del mundo. (Divino quiere decir aquí orijinal, principal, ya que Dios, es su nombre no es sino principio y orijen)(sic)»⁵⁸.

⁵⁸ J. R. JIMÉNEZ, *La corriente infinita*, Aguilar, Madrid, 1961, p. 218. Se respeta la peculiar ortografía juanramoniana.

Textos

— Transmisión de la inspiración:

SÓCRATES.— Ya miro, Ion, y es más, intento mostrarte lo que me parece que es. Porque no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea. Por cierto que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra. Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo le ocurre a los buenos líricos, e igual que los que caen en el delirio de los Coribantes no están en sus cabales al bailar, así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco, y, lo mismo que las bacantes sacan de los ríos, en su arrobamiento, miel y leche, cosa que no les ocurre serenas, de la misma manera trabaja el ánimo de los poetas, según lo que ellos mismos dicen. Porque son ellos, por cierto, los poetas, quienes nos hablan de que, como las abejas, liban los cantos que nos ofrecen de las fuentes melifluas que hay en ciertos jardines y sotos de las musas, y que revolotean también como ellas. Y es verdad lo que dicen.

(PLATÓN, *Ion*, 533d-534a).

— Poeta e inspiración:

Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar. Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas, cual te ocurre a ti con Homero, sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige; uno

compone ditirambos, otro loas, otro danzas, otro epopeyas, otro yambos. En las demás cosas cada uno de ellos es incompetente. Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas. Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla. La mejor prueba para esta afirmación la aporta Tínicio de Calcis, que jamás hizo un poema digno de recordarse con excepción de ese peán que todos cantan, quizá el más hermoso de todos los poemas líricos; y que, según él mismo decía, era «un hallazgo de las musas». Con esto, me parece a mí que la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine. Para mostrar esto, el dios, a propósito, cantó, sirviéndose de un poeta insignificante, el más hermoso.

(PLATÓN, *Ion*, 534b-e).⁵⁹

— La locura poética:

Pero hay un tercer estado de posesión y de locura procedente de las Musas que, al apoderarse de un alma tierna y virginal, la despierta y la llena de un báquico transporte tanto en los cautos como en los restantes géneros poéticos, y que, celebrando los mil hechos de los antiguos, educa a la posteridad. Pues aquél que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía convencido de que por los recursos del arte habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos.

(PLATÓN, *Fedro*, 245a).

⁵⁹ Cfr. *Menón*, 98b y ss., y *Apología*, 22b-c.

3. El arte

Hemos hablado de poesía y conviene que nos detengamos brevemente en los términos que se utilizan. *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*⁶⁰.

Como hemos visto, la poesía no es *techne*, sino inspiración. Las artes visuales son *techne* y, genéricamente, no hay distinción entre ellas y los oficios artesanales. Se caracterizan como una habilidad especializada (*techne*). Esta destreza se basaba en el conocimiento de unas reglas y, por tanto, no existía sin tal conocimiento⁶¹. 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, por tanto, muy amplio, recogía lo que más tarde se acotará como *bellas artes*, con la excepción ya señalada de la poesía, pero también los oficios e, incluso, parte de las ciencias. Veremos más adelante la distinción que incorpora Aristóteles.

La segunda nota que hay que tener en cuenta es que el arte es esencialmente *mimesis*, imitación. *Mimesis* tiene también 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 rapsodos 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. Lo veremos con más precisión al hablar de la condena.

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 y un arte desechado. 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. Se apunta que hay artistas

⁶⁰ Cfr. G.M.A. , GRUBE, *El pensamiento de Platón*, Gredos, Madrid, 1973, p. 275.

⁶¹ Cfr. W., TATARKIEWICS, *Historia de seis ideas*, p. 38.

que conocen el objeto que imitan. Estos tienen la posibilidad de obras de arte que merecerían la aprobación de Platón. No obstante en estas últimas obras, *Sofista* o *Filebo*, el filósofo reafirma la primacía de el 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.

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 conceptual⁶². 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 tiene que radicar 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 aportaciones positivas del filósofo respecto a los beneficios del arte, desde el punto de vista educativo. Lo haremos en el siguiente apartado, recogiendo en éste algunas consideraciones generales.

Textos

— Apariencia *versus* realidad:

El arte imitativa es un tipo de producción de imágenes... no de cosas reales.

(PLATÓN, *Sofista*, 565b).

⁶² Cf. E. PANOFSKY, *Op. cit.*, p. 14.

— Imitación *versus* conocimiento:

Queda pues demostrado de manera suficiente que el imitador no tiene un conocimiento profundo de las cosas que imita con lo cual convierte su arte imitativo, no en algo serio sino más bien en algo infantil.

(PLATÓN, *República*, 602b).

El imitador poético no tiene conocimiento de aquello que escribe; es un simple personificador... Puede imitar con la palabra o con la pintura cualquier arte y cualquier oficio, pero no sabe nada acerca de ellos... De ahí que imite aquello que proporciona placer a la multitud y solamente eso.

(PLATÓN, *República*, 596).

— El arte es imitación y el artista imitador: Los tres grados de realidad:

— ¿Y qué hace el fabricante de camas? ¿No acabas de decir que éste no hace la idea, que es, según conveníamos, la cama existente por sí, sino una cama determinada?

— Así lo decía.

— Si no hace, pues, lo que existe por sí, no hace lo real, sino algo que se le parece, pero que no es real; y si alguno dijera que la obra del fabricante de camas o de algún otro mecánico es completamente real, ¿no se pone en peligro de no decir verdad?

— No la diría —observó—, por lo menos a juicio de los que se dedican a estas cuestiones.

— No nos extrañemos, pues, de que esa obra resulte también algo oscuro en comparación con la verdad.

— No, por cierto.

— ¿Quieres, pues —dije—, que, tomando por base esas obras, investiguemos cómo es ese otro imitador de que hablábamos?

— Si tú lo quieres —dijo.

— Conforme a lo dicho, resultan tres clases de camas: una, la que existe en la naturaleza, que, según creo, podríamos decir que es fabricada por Dios, porque, ¿quién otro podría hacerla?

— Nadie, creo yo.

— Otra, la que hace el carpintero.

— Sí —dijo.

— Y otra, la que hace el pintor; ¿no es así?

— Sea.

— Por tanto, el pintor, el fabricante de camas y Dios son los tres maestros de esas tres clases de camas.

—Sí, tres.

—Y Dios, ya porque no quiso, ya porque se le impuso alguna necesidad de no fabricar más que una cama en la naturaleza, así lo hizo: una cama sola, la cama en esencia; pero dos o más de ellas, ni fueron producidas por Dios, ni hay miedo de que se produzcan.

—¿Cómo así? —dijo.

—Porque si hiciera aunque no fueran más que dos —dije yo—, aparecería a su vez una de cuya idea participarían esas dos, y ésta sería la cama por esencia, no las dos otras.

—Exacto —dijo.

—Y fue porque Dios sabe esto, creo yo, y porque quiere ser realmente creador de una cama realmente existente y no un fabricante cualquiera de cualquier clase de camas, por lo que hizo ésa, única en su ser natural.

—Es presumible.

—¿Te parece, pues, que le llamemos el creador de la naturaleza de ese objeto, o algo semejante?

—Es justo —dijo—, puesto que ha producido la cama natural y todas las demás cosas de ese orden.

—¿Y qué diremos del carpintero? ¿No es éste también artífice de camas?

—Sí.

—Y el pintor, ¿es también artífice y hacedor del mismo objeto?

—De ningún modo.

—Pues ¿qué diría que es éste con respecto a la cama?

—Creo —dijo— que se le llamaría más adecuadamente imitador de aquello de que los otros son artífices.

—Bien —dije—; según creo, ¿al autor de la tercera especie, empezando a contar por la natural, le llamas imitador?

—Exactamente —dijo.

(PLATÓN, *República*, 597a-e).

La obra de un pintor es de este tipo. Representa no la Idea como tal, que es obra de dios, sino la cama misma real que es obra de un artesano que tiene la Idea de la cama en la mente como modelo. Tenemos, por tanto, tres camas: la Idea, la cama real y la pintura de ésta. El pintor ocupa el tercer lugar en relación con la verdad pues imita la cama particular y además ni siquiera ésta, sino un aspecto solamente de ella. Esta imitación no exige un reconocimiento y las obras de todos los poetas desde Homero son de este tipo.

(PLATÓN, *República*, 596d).

—¿La pintura se propone reproducir cualquier objeto actual como es o la apariencia de él, como se ve? En otras palabras: ¿es una representación de la realidad o de una apariencia?

—De la apariencia.

—El arte de la representación está entonces muy alejado de la realidad.

(PLATÓN, *República*, 598b).

— El pintor, no es un artesano, sino sólo un imitador de lo que aquél es artesano:

(...) pero contéstame a esto otro acerca del pintor: ¿te parece que trata de imitar aquello mismo que existe en la naturaleza o las obras del artífice?

—Las obras del artífice —dijo.

—¿Tales como son o tales como aparecen? Discrimina también esto.

—¿Qué quieres decir? —preguntó.

—Lo siguiente: ¿una cama difiere en algo de sí misma según la mires de lado o de frente o en alguna otra dirección? ¿O no difiere en nada, sino que parece distinta? ¿Y otro tanto sucede con lo demás?

—Eso —dijo—; parece ser diferente, pero no lo es.

—Atiende ahora a esto otro: ¿a qué se endereza la pintura hecha de cada cosa? ¿A imitar la realidad según se da o a imitar lo aparente según aparece, y a ser imitación de una apariencia o de una verdad?

—De una apariencia —dijo.

—Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es un mero fantasma. Así, decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos, sin entender nada de las artes de estos hombres y no obstante, si es buen pintor, podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad.

(PLATÓN, *República*, 598 a-c).

— Arte no imitativo; función creadora del arte:

¿Y piensas, acaso, que es de menos mérito el pintor porque, pintando a un hombre de la mayor hermosura y trasladándole todo con la mayor perfección a su cuadro, no pueda demostrar que exista semejante hombre?

(PLATÓN, *República*, 472d).

— División de las artes. Tres artes: usuaria, productiva e imitativa:

— ¿Que sobre todo objeto hay tres artes distintas: la de utilizarlo, la de fabricarlo y la de imitarlo?

— Cierto.

— Ahora bien, la excelencia, hermosura y perfección de cada mueble o ser vivo o actividad, ¿no están en relación exclusivamente con el servicio para que nacieron o han sido hechos?

— Así es.

— Resulta enteramente necesario, por lo tanto, que el que utiliza cada uno de ellos sea el más experimentado, y que venga a ser él quien comunique al fabricante los buenos o malos efectos que produce en el uso aquello de que se sirve; por ejemplo, el flautista informa al fabricante de flautas acerca de las que le sirven para tocar y le ordena cómo debe hacerlas y éste obedece.

— ¿Cómo no?

— ¿Así, pues, el entendido informa sobre las buenas o malas flautas y el otro las hace prestando fe a ese informe?

— Por lo tanto, respecto de un mismo objeto, el fabricante ha de tener una creencia bien fundada acerca de su conveniencia o inconveniencia, puesto que trata con el entendido y está obligado a oírle; el que lo utiliza, en cambio, ha de tener conocimiento.

— Bien de cierto.

(PLATÓN, *República*, 601d-e).

— Arte creativo o productivo:

EXTRANJERO. Pero en verdad que de todas las artes se puede decir que hay dos clases.

TEETETO. ¿Cómo?

EXT. La agricultura por una parte y todas las artes que cuidan de cualquier cuerpo mortal, como también las que se refieren a las cosas que los hombres componen y forman y que llamamos instrumentos, y el arte imitativo, todo esto se podría llamar justamente con un solo nombre.

TEE. ¿Cómo? ¿Con qué nombre?

EXT. Todo lo no existente antes que se lleve después a ser, decimos que el que así lo lleva lo hace, y que lo llevado a existencia es hecho.

TEE. Y con razón.

EXT. Y todas esas artes que hemos enumerado tenían su cualidad propia para esto.

TEE. Ciertamente la tenían.

EXT. Por consiguiente, poniéndolo todo esto bajo un mismo título, llamémoslo arte creativa.

(PLATÓN, *Sofista*, 219a-b).

— División de las artes imitativas:

EXT. Según el modo precedente de división, yo creo ver dos clases de arte imitativa; pero la figura que buscamos, en cuál de las dos partes está, me parece que todavía no soy capaz de verlo.

TEE. Pero di primero y distingamos cuáles son las dos que dices.

EXT. Veo en ella, por un lado, un arte de copiar. Y esta es cuando según las proporciones del modelo alguien, en largura, anchura y profundidad, y, además, aplicando los colores que convienen a cada cosa, da origen a la copia.

TEE. ¿Cómo? ¿Es que no todos los que imitan intentan hacer algo así?

EXT. No, al menos los que esculpen o pintan alguna cosa de gran tamaño. Pues si dieran la verdadera proporción de las cosas hermosas, sabes que la parte alta resultaría más pequeña de lo conveniente y la inferior mayor, al verse por nosotros lo uno de lejos y lo otro de cerca.

TEE. Ciertamente.

EXT. Entonces los artistas, ¿no prescindirán de la verdad y no pondrán, no las proporciones reales, sino las que dan apariencia hermosa a sus imágenes?

TEE. Ciertamente.

EXT. ¿Y lo primero no será justo, puesto que se asemeja, que lo llamemos copia?

TEE. Sí.

EXT. ¿Y del arte imitativa la parte que se refiere a esto no habríamos de llamarla, como decíamos antes, arte de copiar?

TEE. Así hemos de llamarla.

EXT. ¿Cómo? Lo que parece asemejarse a lo hermoso debido a no ser visto desde el sitio debido, pero que si alguien pudiera abarcarlo suficientemente con la mirada, resulta que no es semejante a lo que dice asemejarse, ¿cómo lo llamaremos? ¿No diremos, puesto que aparenta asemejarse y no se asemeja, que es una apariencia?

TEE. ¿Y qué, si no?

EXT. ¿No será toda esta parte la mayor en la pintura y en todas las artes de imitación?

TEE. ¿Cómo no?

EXT. ¿Y el arte que crea una apariencia y no una copia, no se llamaría con más razón arte aparential?

TEE. Con mucha razón.

EXT. Pues éstas son las dos clases que yo decía del arte de hacer imágenes: el arte de copiar y el de hacer una apariencia.

(PLATÓN, *Sofista*, 235d-236c).

EXT. Y entonces dividamos la parte aparential también en dos.

TEE. ¿Cómo?

EXT. La una que se hace con instrumentos, la otra cuando se ofrece a sí mismo como instrumento el que hace la imitación.

TEE. ¿Cómo dices?

EXT. Creo que cuando alguien copia con su propio cuerpo tu figura o hace parecer su voz semejante a la tuya, esta parte del arte de apariencia se llama imitación.

TEE. Sí.

EXT. Y llamando a esta parte de ella imitativa, reservémosle el nombre, y todo lo demás dejémoslo, emperezándonos y cediendo a otro la tarea de reunirlo en una sola clase y de poner un nombre adecuado.

(PLATÓN, *Sofista*, 267a).

— Las artes lúdicas:

EXTRANJERO. ¿Nos decidiremos a definir como quinto tipo el relativo a la decoración y la pintura, además de las imitaciones que se llevan a cabo gracias a ésta o a la música, realizadas exclusivamente con miras a nuestros goces, y que con justicia podrían reunirse con un solo nombre?

EL JOVEN SÓCRATES. ¿Con qué nombre?

EXT. Pues creo que se le llama «entretenimiento».

EL J. SÓCR. ¿Qué duda cabe?

EXT. Éste es, pues, el único nombre con que convendría designar a todas esas cosas; en efecto, ninguno de ellas persigue un fin serio, sino que todos se hacen simplemente por juego.

(PLATÓN, *Político*, 288c).

— Arte y belleza. Policromía de la escultura griega:

Lo dicho es, pues, como si, al pintar nosotros una estatua, se acercase alguien a censurarla diciendo que no aplicábamos los

más bellos tintes a lo más hermoso de la figura, porque, en efecto, los ojos, que es lo más hermoso, no habían quedado teñidos de púrpura, sino de negro; razonable parecería nuestra réplica al decirle: «No pienses, varón singular, que hemos de pintar los ojos tan hermosamente que no parezcan ojos, ni tampoco las otras partes del cuerpo; fíjate sólo en si, dando a cada parte lo que le es propio, hacemos hermoso el conjunto».

(PLATÓN, *República*, 420c).

¿No te parece a ti —concluí— que con esto finaliza nuestra conversación sobre la música? Por cierto, que ha terminado por donde debía terminar; pues es preciso que la música encuentre fin en el amor de la belleza.

(PLATÓN, *República*, 403c).

El ocio estético como descanso y recreo:

En la vida de los hombres, muchos de estos placeres y dolores correctamente formados que constituyen la educación se relajan y se destruyen. Los dioses, apiadándose del género humano que, por naturaleza, está sometido a tantas fatigas, dispusieron como descanso de sus penurias la alternancia de fiestas, y, para que recuperen su estado originario, les dieron las Musas y a Apolo, el guía de las Musas, así como a Dioniso como compañeros de sus festivales, y también la educación que se produce en las fiestas que celebran junto con los dioses.

(PLATÓN, *Leyes*, 653 c-d).

4. Los beneficios del arte

Hemos destacado que los pitagóricos fueron los primeros pensadores que apuntaron la dimensión benéfica de la experiencia contemplativa y, particularmente, de la música.

Platón se detiene a analizar los beneficios del arte en la formación personal y lo hace en la *República*. En este texto hay que diferenciar claramente la visión de los libros II y III de la crítica al arte y sus consecuencias que encontramos en el libro X. No cae el filósofo en una contradicción, sino que la intencionalidad de los libros es diferente. Vamos a intentar razonar estas diferencias.

La función principal de la educación, *paideia*, es la de implantar la excelencia, *areté*, en la naturaleza del ser humano, *physis*. En la *República* distingue Platón una *paideia* a dos niveles. La primera se da

a nivel artístico; es la que se consigue por el arte, la poesía, la música y gimnasia, y va destinada a todos los futuros guardianes de la ciudad ideal. Así lo explicita en los libros II-III.

La segunda *paideia* es a nivel noético, intelectual. Se concibe para los futuros gobernantes por medio de las ciencias y de la dialéctica y aspira a la implantación de las virtudes por medio de la Verdad. Se recoge en los libros VI-VII También la primera educación artística aspira a la implantación de las virtudes, a través de la belleza, basándose en el parentesco que se da entre la belleza y las virtudes (401 a)⁶³. Los valores estéticos se asocian a la excelencia moral.

Ahora bien, entre la concepción de la educación artística de los libros II-III y la concepción del arte en el libro X, hay un antagonismo que se puede analizar a la luz de una distinta concepción de *physis*. La visión optimista de la educación artística de los libros II-III incluye una doble valoración positiva: la convicción de que el buen arte es posible y la de que ejerce influjo benéfico en la naturaleza del alma. A su vez la convicción de que el buen arte es posible se basa en la de que existen naturalezas artísticas capaces de rastrear la naturaleza de lo bello. Por ello hay que buscar a los artistas que sepan ver la naturaleza de la belleza, para que los jóvenes, en un clima sano y respirando una buena atmósfera, lleguen a amar y a asemejarse a la belleza. Se da, por tanto, una cierta semejanza entre la naturaleza del artista y la de lo bello análoga, aunque en un plano inferior, a la que existe entre la naturaleza del filósofo y la naturaleza de las Esencias.

La convicción del influjo benéfico que el buen arte ejerce en el alma proviene de que las obras artísticas, si son buenas, están llenas de gracia (401 a-5); la gracia, el ritmo y la armonía deben resplandecer en todas las artes. Además son imágenes de virtud (401 b 2): los artistas y los artesanos deben producir imágenes de virtud y no de vicio, lo que sería pasto venenoso para los guardianes. Las obras de arte si son buenas son obras bellas (401 c 7) y contribuyen de ese modo a crear una atmósfera sana y un clima de salud y belleza (401 c 6-d 3). El filósofo alerta sobre los peligros de la *mímesis* y concretamente se refiere a la costumbre que engendran los actos de *mímesis* si se persevera en ellos desde la niñez; la consecuencia es evidente, se crean hábitos difíciles de erradicar y uno llega a parecerse a lo que ve que se hace (395 d).

Platón se detiene particularmente en la música (401d-403 c). Su primacía se debe a que, gracias a la armonía y al ritmo, penetra hondo

⁶³ Así la piedad en 377 c— 383 c ; el valor y la templanza en 386 a— 392 a, 410-412, y la justicia en 392 a— c.

en el alma, contagia a ésta de gracia y armonía, afina la percepción estética, educa el buen gusto y despierta el amor instintivo de la belleza (401 d 5-402 a 4). Cabe observar el influjo benéfico de la experiencia estética que el filósofo destaca en estos pasajes, así como su trascendencia en su formación. El músico debidamente educado aprende a reconocer la fisonomía de las virtudes, en sí mismas, en sus imágenes, y en cualquier contexto. Además ama con amor ordenado el más bello de los espectáculos: el de un alma bella en un cuerpo bello.

Platón subraya que la meta de la educación musical es el amor de lo bello.

A continuación, y tras concretar las normas de la educación gimnástica, subraya que no es cierto que ésta se dirija al cuerpo y la música al alma; la finalidad de una y otra es educar el alma. La gimnasia sin la música embrutece, pero también la música sin la gimnasia reblandece. Finalmente, la combinación armónica de música y gimnasia, actuando de consuno sobre los dos elementos superiores del alma, contribuyen a crear en ella la posesión armónica por el valor y la templanza de ambas naturalezas (410 e 5-6) la filosófica y la fogosa (410b-412b). El que mejor combine una y otra será el perfecto músico y armónico. Concluye Platón recordando la necesidad de un gobernante así, si no queremos que perezca la constitución de la ciudad.

También en las *Leyes*, —texto en el que ya no se diseña la ciudad ideal—. Encontramos reflexiones sobre los beneficios del arte. La música y el arte, verdadero, tienen cabida en el Estado, incluso para descanso y recreo (*Leyes*, 670 d).

— La armonía musical. La armonía, ciencia propedéutica:

—Parece —dije— que, así como los ojos han sido constituidos para la astronomía, del mismo modo los oídos lo han sido con miras al movimiento armónico, y que estas ciencias son como hermanas entre sí, según dicen los pitagóricos, con los cuales, ¡oh Glaucón!, estamos de acuerdo también nosotros. ¿O de qué otro modo opinamos?

—Así —dijo.

—Pues bien —dije yo—, como la labor es mucha, les preguntaremos a aquéllos qué opinan sobre estas cosas y quizá sobre otras; pero sin dejar nosotros de mantener constantemente nuestro principio.

—¿Cuál?

—Que aquellos a los que hemos de educar no vayan a emprender un estudio de estas cosas que resulte imperfecto o que no llegue infaliblemente al lugar a que es preciso que todo llegue, como

decíamos hace poco de la astronomía. ¿O no sabes que también hacen otro tanto con la armonía? En efecto, se dedican a medir uno con otro los acordes y sonidos escuchados, y así se toman, como los astrónomos, un trabajo inútil.

—Sí, por los dioses —dijo—, y también ridículo, pues hablan de no sé qué espesuras y aguzan los oídos como para cazar los ruidos del vecino; y mientras los unos dicen que todavía oyen entremedias un sonido y que éste es el más pequeño intervalo que pueda darse, con arreglo al cual hay que medir, los otros sostienen, en cambio, que del mismo modo han sonado ya antes las cuerdas, y tanto unos como otros prefieren los oídos a la inteligencia.

—Pero tú te refieres —dije yo— a esas buenas gentes que dan guerra a las cuerdas y las torturan, retorciéndolas con las clavijas; en fin, dejaré esta imagen, que se alargaría demasiado si hablase de cómo golpean a las cuerdas con el plectro y las acusan y ellas niegan y desafían a su verdugo, y diré que no hablaba de éstos, sino de aquellos a los que hace poco decíamos que íbamos a consultar acerca de la armonía. Pues éstos hacen lo mismo que los que se ocupan de astronomía. En efecto, buscan números en los acordes percibidos por el oído; pero no se remontan a los problemas ni investigan qué números son concordes y cuáles no, y por qué lo son los unos y no los otros.

—Es propia de un genio —dijo— la tarea de que hablas.

—Pero es un estudio útil —dije yo— para la investigación de lo bello y lo bueno, aunque inútil para quien lo practique con otras miras.

(PLATÓN, *República*, 530d-531a).

— Educación musical de los guardianes: La armonía permitida y la armonía desterrada:

—Es que yo no entiendo de armonías —dije—; mas permite aquella que sea capaz de imitar debidamente la voz y acentos de un héroe que, en acción de guerra u otra esforzada empresa, sufre un revés, o una herida, o la muerte, u otro infortunio semejante, y, sin embargo, aun en tales circunstancias se defiende firme y valientemente contra su mala fortuna. Y otra que imite a alguien que, en una acción pacífica y no forzada, sino espontánea, intenta convencer a otro de algo o le suplica, con preces, si es un dios, o con advertencias o amonestaciones, si se trata de un hombre; o al contrario, que atiende a los ruegos, lecciones o reconvenciones de otro y, habiendo logrado, como consecuencia de ello, lo que

apetecía, no se envanece, antes bien, observa en todo momento sensatez y moderación y se muestra satisfecho con su suerte. Estas dos armonías, violenta y pacífica, que mejor pueden imitar las voces de gentes desdichadas o felices, prudentes o valerosas, son las que debes dejar.

(PLATÓN, *República*, 399a-c).

— Los instrumentos útiles a la ciudad:

— Pues bien — dijo —, las armonías que deseas conservar no son otras que las que yo citaba ahora mismo.

— Entonces — seguí —, la ejecución de nuestras melodías y cantos no precisará de muchas cuerdas ni de lo panarmónico.

— No creo — dijo.

— No tendremos, pues, que mantener constructores de triángulos, péctides y demás instrumentos policordes y poliarmónicos.

— Parece que no.

— ¿Y qué? ¿Admitirás en la ciudad a los flauteros y flautistas? ¿No es la flauta el instrumento que más sonos distintos ofrece, hasta el punto de que los mismos instrumentos panarmónicos son imitación suya?

— En efecto, lo es — dijo.

— No te quedan, pues — dije —, más que la lira y cítara como instrumentos útiles en la ciudad; en el campo, los pastores pueden emplear una especie de zampoña.

(PLATÓN, *República*, 399c-d).

— Beneficios y primacía de la educación musical:

— ¿Y la primacía de la educación musical — dije yo — no se debe, Glaucón, a que nada hay más apto que el ritmo y armonía para introducirse en lo más recóndito del alma y aferrarse tenazmente allí, aportando consigo la gracia y dotando de ella a la persona rectamente educada, pero no a quien no lo esté? ¿Y no será la persona debidamente educada en este aspecto quien con más claridad perciba las deficiencias o defectos en la confección o naturaleza de un objeto, y a quien más, y con razón, le desagraden tales deformidades, mientras, en cambio, sabrá alabar lo bueno, recibirlo con gozo y, acogiéndolo en su alma, nutrirse de ello y hacerse un hombre de bien; rechazará, también con motivos, y odiará lo feo ya desde niño, antes aún de ser capaz de razonar; y así, cuando le llegue la razón, la persona así

educada la verá venir con más alegría que nadie, reconociéndola como algo familiar?

—Creo —dijo— que sí, que por eso se incluye la música en la educación.

(PLATÓN, *República*, 401e-402a).

— Educación musical y su influencia psicológica:

Y, a su vez, los citaristas se cuidan, de igual modo, de la sencillez y procuran que los jóvenes no obren ningún mal. Además de esto, una vez que han aprendido a tocar la cítara, les enseñan los poemas de buenos poetas líricos, adaptándolos a la música de cítara, y fuerzan a las almas de sus discípulos a hacerse familiares los ritmos y las armonías, para que sean más suaves y más eurrítmicos y más equilibrados, y, con ello, sean útiles en su hablar y obrar. Porque toda vida humana necesita de la eurritmia y del equilibrio.

(PLATÓN, *Protágoras*, 326a).

— La gracia, el ritmo y la armonía deben resplandecer en todas las artes:

—Entonces, la bella dicción, armonía, gracia y eurritmia no son sino consecuencia de la simplicidad del carácter; pero no de la simplicidad que llamamos así por eufemismo, cuando su nombre verdadero es el de necedad, sino de la simplicidad propia del carácter realmente adornado de buenas y hermosas prendas morales.

—No hay cosa más cierta —dijo.

—¿No será, pues, necesario que los jóvenes persigan por doquier estas cualidades, si quieren cumplir con el deber que les incumbe?

—Deben perseguirlas, en efecto.

—Pues pueden hallarlas fácilmente, creo yo, en la pintura o en cualquiera de las artes similares, o bien en la tejeduría, el arte de recamar, el de construir casas o fabricar toda suerte de utensilios, y también en la disposición natural de los cuerpos vivos y de las plantas; porque en todo lo que he citado caben la gracia y la carencia de ella. Ahora bien, la falta de gracia, ritmo o armonía están íntimamente ligadas con la maldad en palabras y modo de ser, y en cambio, las cualidades contrarias son hermanas y reflejos del carácter opuesto, que es el sensato y bondadoso.

(PLATÓN, *República*, 400e-401a).

Hay que buscar, en cambio, aquellos artistas cuyas dotes naturales les guían al encuentro de todo lo bello y agraciado; de este modo, los jóvenes vivirán como en un lugar sano, donde no desperdiciarán ni uno solo de los efluvios de la belleza que, procedentes de todas las partes, lleguen a sus ojos y oídos, como si se los aportara de parajes saludables un aura vivificadora que les indujera insensiblemente desde su niñez a imitar y obrar de acuerdo con la idea de belleza.

(PLATÓN, *República*, 401c-d)

— El arte permitido:

— Así, pues —proseguí—, cuando topes, Glaucón, con pagnegiristas de Homero que digan que este poeta fue quien educó a Grecia y que, en lo que se refiere al gobierno y dirección de los asuntos humanos, es digno de que se le coja y se le estudie y de que conforme a su poesía se instituya la propia vida, deberás besarlos y abrazarlos como a los mejores sujetos en su medida, y reconocer también que Homero es el más poético y primero de los trágicos; pero has de saber igualmente que, en lo relativo a poesía, no han de admitirse en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes. Y si admites también la musa placentera, en cantos o en poemas, reinarán en tu ciudad el placer y el dolor en vez de la ley y de aquel razonamiento que en cada caso parezca mejor a la comunidad.

— Ésa es la verdad pura —dijo.

(PLATÓN, *República*, 607a).

— Es permitida la imitación de caracteres virtuosos:

— Parece, pues, que, si un hombre capacitado por su inteligencia para adoptar cualquier forma e imitar todas las cosas, llegara a nuestra ciudad con intención de exhibirse con sus poemas, caeríamos de rodillas ante él como ante un ser divino, admirable y seductor, pero, indicándole que ni existen entre nosotros hombres como él ni está permitido que existan, lo reexpediríamos con destino a otra ciudad, no sin haber vertido mirra sobre su cabeza y coronado ésta de lana; y, por lo que a nosotros toca, nos contentaríamos, por nuestro bien, con escuchar a otro poeta o fabulista más austero, aunque menos agradable, que no nos imitara más que lo que dicen los hombres de bien ni se saliera en su lenguaje de aquellas normas que establecimos en un principio, cuando comenzamos a educar a nuestros soldados.

(PLATÓN, *República*, 398a-b).

Puesto que las representaciones corales son imitaciones de caracteres realizadas mediante sucesos y azares de toda clase, y puesto que cada ejecutante procede en virtud de sus hábitos y su poder de imitación, es forzoso que aquellos en que lo dicho o cantado o en alguna manera representado vaya de acuerdo con su carácter, ya por razón de naturaleza, ya por razón de hábito, ya por ambas cosas, se gocen con ello y lo celebren y lo proclamen como bueno; mientras que aquellos en que eso mismo esté en oposición con su naturaleza, su carácter o un determinado hábito, no es posible que gusten de ello ni lo alaben, sino que han de calificarlo como feo. Y en cuanto a aquellos otros en quienes la naturaleza es recta y el hábito perverso o el hábito recto y perversa la naturaleza, éstos expresan juicios contrarios a sus propios gustos; dicen, en efecto, que todas y cada una de esas cosas son agradables, pero ruines; y delante de otras personas que tienen por sensatas se avergüenzan de ejecutarlas con el movimiento de su cuerpo o de cantarlas como si en serio las declararan buenas, pero se gozan con ellas en secreto.

(PLATÓN, *Leyes*, 655e-656a).

Creemos en las palabras de antes con que decíamos que lo relativo a los ritmos y a la música en general no es sino la imitación de los caracteres de hombres mejores o peores.

(PLATÓN, *Leyes*, 798d).

— Poetas reconocidos en la ciudad:

Los poetas no han de ser aquellos que poseen el arte de las musas, sino los que gozan de una personalidad dentro de la ciudad, aunque no tengan excesivo talento poético.

(PLATÓN, *Leyes*, 828 c).

— Sobre el placer inofensivo:

ATENIENSE.-¿Entonces , con el criterio del placer se podría juzgar correctamente sólo aquello que, cuando se realiza, no produce ni un beneficio, ni una verdad, ni una semejanza, ni, por cierto, tampoco daño, sino que surgiría sólo por eso mismo que acompaña a los otros, por el deleite, al que uno denominaría de la manera más hermosa placer, cuando ninguna de aquellas cosas se sigue de él?

CLINIAS. — Te refieres a un placer inofensivo únicamente.

AT. — Sí, y digo que el mismo es juego cuando ni daña ni beneficia en nada serio ni digno de mención.

CL. — Tienes toda la razón

(PLATÓN, *Leyes*, 667 e).

— Disfrutar de placeres inofensivos:

Ahora descubrimos otra vez, así parece, que nuestros aedos, a los que estamos invitando y obligando a cantar en cierta forma por su propia voluntad, casi necesariamente tienen que poseer una educación hasta el punto de que cada uno sea capaz de acompañar en los pasos de los tiempos de danza y en las notas de las melodías, para que, tras observar las escalas y los tiempos, sean capaces de elegir lo adecuado que convenga cantar a los de esa edad e índole y, por medio del canto, disfruten en ese momento de placeres inofensivos y se conviertan en guías de los más jóvenes para que sientan el afecto adecuado hacia los caracteres buenos.

(PLATÓN, *Leyes*, 670 d).

5. Censura de las experiencias desmedidas de ocio estético

En el apartado anterior destacaba que entre la concepción de la educación artística de los libros II-III y la concepción del arte en el libro X, hay un antagonismo que se puede analizar teniendo en cuenta la distinta concepción de *physis*.

En los libros II-III, a la luz del parentesco de naturalezas entre el artista y la belleza, se concede a aquél la capacidad de producir imágenes de bondad y belleza. Por el contrario, en el libro X, considerando la naturaleza trascendente de los Artefactos naturales, el artista es un fabricante de apariencias (599 d 3) y de productos de tercer orden a partir de la Naturaleza (597 e 3-4).

En el libro X Platón ataca la mimesis en general y particularmente la poesía, desde la teoría de las Formas y de la tripartición del alma. Desde el punto de vista metafísico, el producto de la mimesis es la apariencia; desde el epistemológico supone el grado inferior de conocimiento, pero es, sobre todo, desde las perspectivas moral y psicológica desde donde Platón destaca los estragos del arte.

De modo que, mientras en los libros II-III el arte actuaba benéficamente en los dos elementos mejores de la naturaleza del alma, en el X actúa sobre lo peor de la misma, sobre la parte irracional. La pintura es un

arte de ilusión, que con potente artillería, asalta la naturaleza del alma por su punto flaco, por el que es capaz de padecer ilusiones (602 d). Incluso Platón utiliza una imagen militar; sugiere la imagen de la naturaleza humana semejante a una plaza fuerte, asaltada en su punto débil por las artes de ilusión con gran batería, y auxiliada por la razón para que la apariencia no domine en la fortaleza. En ese contexto se encuentra la célebre frase de «la mimesis, siendo vil, en consorcio con lo vil, engendra prole vil» (603 b 1-4). El arte es la hetera vil que mantiene comercio vil con la parte vil del alma. La poesía escoge los apetitos y las pasiones como blanco de sus imitaciones (603 b-605 c). La poesía imita acciones humanas voluntarias o involuntarias en dicha o en desdicha, en gozo o en pena. La acción humana fluctúa entre la razón y la pasión y el hombre sufre desgarrado esta discordia interna. Es víctima de dos tendencias opuestas: la tendencia a la moderación y al exceso en el dolor. Para Platón esta doble tendencia en el ser humano se explica desde la existencia de dos principios: uno sumiso a la ley y a la razón y otro irracional. Es este segundo principio el blanco de la imitación poética y así ocurre que mientras el carácter ecuánime no se presta a la imitación, sí el carácter quejumbroso.

La poesía, como la pintura, alimenta la parte irracional del alma y fomenta pasiones. En 605 c-606 b se detiene a explicitar los estragos que causa la tragedia en las personas buenas. Los poetas épicos y trágicos que mayor placer nos proporcionan y que más aplaudimos son los que nos hacen vibrar con las mismas emociones de dolor de sus personajes. Reconocemos estas emociones como propias de la vida diaria, pero en ésta nos ruborizaríamos por no controlarlas; en la vida diaria nos enorgullecemos de guardar calma y controlarnos. En cambio en el espectáculo trágico, es decir, en la experiencia estética, el alma «hambrienta de lágrimas y de quejidos» busca satisfacerlos adecuadamente, ya que está en su naturaleza el desear estas emociones, razón por la cual «los poetas satisfacen y deleitan».

Platón describe la experiencia estética, el placer que proporciona y la posibilidad que nos da de compartir la situación del otro, es decir, de otro ser humano semejante a nosotros, con las mismas aflicciones y la huella que nos dejan. Platón no valora positivamente ninguna consecuencia de esta situación empática provocada por la experiencia estética del arte mimético. La tragedia da pábulo al apetito natural de llorar (606 a 5) y la comedia al prurito de reír (606 e 2-9) y a las demás pasiones. Ante el espectáculo de la comedia el espectador da rienda suelta a las ganas de reír y de hecho se ríe como nunca lo haría en la vida cotidiana. Lo mismo ocurre con las otras pasiones como el amor, la cólera y las demás emociones que embargan el alma.

El libro X ataca, pues, el arte por dos frentes: desde arriba, a la luz de la Naturaleza trascendente (teoría de las Formas) y desde abajo, a partir

de los efectos desastrosos que causa en la naturaleza del alma (teoría de la tripartición del alma). Pero no olvidemos lo que hemos visto antes: es posible otra poesía *no mimética*. Ésta tiene que originarse en el conocimiento de la esencia de su objeto, de la verdad sobre el tema. Lo que quiere decir Platón es que un poema no debe expresar una experiencia personal e individual sino los rasgos esenciales. Aunque también es justo recordar que a la hora de concretar las excepciones sólo salva los himnos a los dioses y los encomios de los hombres buenos (6o7 a 3-5). Más tajante aún parece mostrarse con los efectos producidos en nosotros por las emociones violentas. Los posibles beneficios de la experiencia estética quedan ocultos por el impacto que la vivencia del arte produce en el psiquismo humano.

— El control de los artistas:

—Por consiguiente, no sólo tenemos que vigilar a los poetas y obligarles o a representar en sus obras modelos de buen carácter o a no divulgarlas entre nosotros, sino que también hay que ejercer inspección sobre los demás artistas e impedirles que copien la maldad, intemperancia, vileza o fealdad en sus imitaciones de seres vivos, o en las edificaciones, o en cualquier otro objeto de su arte; y al que no sea capaz de ello no se le dejará producir entre nosotros, para que no crezcan nuestros guardianes rodeados de imágenes del vicio, alimentándose de este modo, por así decirlo, con una mala hierba que recogieran y pacieran día tras día, en pequeñas cantidades, pero tomadas éstas de muchos lugares distintos, con lo cual introducirían, sin darse plena cuenta de ello, una enorme fuente de corrupción en sus almas. Hay que buscar, en cambio, a aquellos artistas cuyas dotes naturales les guían al encuentro de todo lo bello y agraciado; de este modo, los jóvenes vivirán como en un lugar sano, donde no desperdiciarán ni uno solo de los efluvios de belleza que, procedente de todas partes, lleguen a sus ojos y oídos, como si se los aportara de parajes saludables un aura vivificadora que les indujera insensiblemente desde su niñez a imitar, amar y obrar de acuerdo con la idea de belleza. ¿No es así?

—Ciertamente —respondió—, no habría mejor educación.
(PLATÓN, *República*, 401b-d).

— Las consecuencias de la experiencia estética:

En tanto que lo que es por naturaleza lo mejor de nosotros, dado que no ha sido suficientemente educado ni por la razón ni por la costumbre, afloja la vigilancia de la parte quejumbrosa, en cuanto que

lo que contempla son aflicciones ajenas, y no ve nada vergonzoso en elogiar y compadecer a otro que, diciéndose hombre de bien, se lamenta de modo inoportuno, sino que estima que extrae de allí un beneficio, el placer, y no aceptaría verse privado de él por haber desdeñado el poema en su conjunto. Pienso, en efecto, que pocos pueden compartir la reflexión de que lo que experimentamos de las aflicciones ajenas revierte sobre nosotros mismos, pues después de haber nutrido y fortalecido la conmiseración respecto de otros no es fácil reprimirla en nuestros propios padecimientos.

(PLATÓN, *República*, 606 a-b).

— El peligro de las innovaciones:

—Para decirlo, pues, brevemente: los que cuidan de la ciudad han de esforzarse para que esto de la educación no se corrompa sin darse ellos cuenta, sino que en todo han de vigilarlo, de modo que no haya innovaciones contra lo prescrito, ni en la gimnasia ni en la música; antes bien, deben vigilar lo más posible y sentir miedo si alguno dice:

*«los hombres gustan más de aquel canto
que brota más nuevo de labios de los cantores»,*

no crean que el poeta habla, no ya de cantos nuevos, sino de un género nuevo de canto, y lo celebren. Porque ni hay que celebrar tal cosa ni hacer semejante suposición. Se ha de tener, en efecto, cuidado con el cambio e introducción de nueva especie de canto, en el convencimiento de que, con ello, todo se pone en peligro; porque no se pueden remover los modos musicales sin remover a un tiempo las más grandes leyes, como dice Damón y yo creo.

—Ponme a mí también entre los convencidos —dijo Adimanto.

(PLATÓN, *República*, 424b-c).

ATENIENSE.— (...) Y para que, en efecto, el alma del niño no se acostumbre a gozar o apesadumbrarse en contra de la ley, sino que en sus alegrías y dolores conforme sus motivos con los de los ancianos, para este fin, digo, eso que llamamos canciones parecen ser en realidad como unos encantamientos de las almas enderezados con toda seriedad a producir esa armonía que decimos; y parece también que, como las almas de los jóvenes no pueden soportar esa seriedad, se les da nombre de juegos y cantos y se administran del mismo modo que a los enfermos o débiles de cuerpo tratan de dar el buen alimento los encargados de ello en bocados o bebidas agrada-

bles, así como el mal alimento en bocados o bebidas amargos, para que se aficionen al primero y se acostumbren a aborrecer como es debido el segundo. Así, el buen legislador persuadirá al poeta, o le obligará, si no le persuade, a componer rectamente con ayuda de su dulce y escogido lenguaje, figurando en sus ritmos los ademanes y en su música los tonos de los hombres templados y valerosos y enteramente honrados.

CLINIAS. — ¿Y, por Zeus, te parece a ti, huésped, que componen así en la mayoría de las ciudades? Yo, en efecto, de lo que alcanzo a conocer no sé que se practique eso si no es entre nosotros o entre los lacedemonios; fuera de allí se producen continuas innovaciones en lo que toca a las danzas y a todo lo demás que comprende la música, sin que el cambio lo traigan las leyes, sino unos ciertos gustos caprichosos que distan mucho de ser siempre idénticos y de ajustarse a las mismas normas como tú explicabas de Egipto; antes bien, jamás se mantienen iguales.

(PLATÓN, *Leyes*, 659d-660c).

— Condena del arte imitativo:

—Por tanto, lo que en nuestra alma opina prescindiendo de la medida no es lo mismo que lo que opina conforme a la medida.

—No, en modo alguno.

—Y lo que da fe a la medida y al cálculo será lo mejor de nuestra alma.

—¿Cómo no?

—Y lo que a ello se opone será alguna de las cosas viles que en nosotros hay.

—Necesariamente.

—A esta confesión quería yo llegar cuando dije que la pintura y, en general, todo arte imitativo, hace sus trabajos a gran distancia de la verdad, y que trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello sin ningún fin sano ni verdadero.

—Exactamente —dijo.

—Y así, cosa vil y ayudada a cosa vil, sólo lo vil es engendrado por el arte imitativo.

—Tal parece.

—¿Y sólo —pregunté— el que corresponde a la visión o también el que corresponde al oído, al cual llamamos poesía?

—Es natural —dijo— que también este segundo.

(PLATÓN, *República*, 603a-b).

—Es manifiesto, por tanto, que el poeta imitativo no está destinado por naturaleza a ese elemento del alma ni su ciencia se hizo para agradarle, si ha de ganar renombre entre la multitud, sino para el carácter irritable y multiforme, que es el que puede ser fácilmente imitado.

—Manifiesto.

—Con razón, pues, la emprendemos con él y lo colocamos en el mismo plano que al pintor, porque de una parte se le parece en componer cosas deleznable comparadas con la verdad, y de otra se le iguala en su relación íntima con uno de los elementos del alma, y no con el mejor. Y así, fue justo no recibirle en una ciudad que debía ser regida por buenas leyes, pues que aviva y nutre ese elemento del alma y, haciéndolo fuerte, acaba con la razón, a la manera que alguien, dando poder en una ciudad a unos miserables, traiciona a ésta y pierde a los ciudadanos más prudentes. De ese modo, diremos, el poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno, condescendiendo con el elemento irracional que hay en ello, elemento que no distingue lo grande de lo pequeño, sino que considera las mismas cosas unas veces como grandes, otras como pequeñas, creando apariencias enteramente apartadas de la verdad.

—Muy de cierto.

(PLATÓN, *República*, 605a-c).

(PLATÓN, *Leyes*, 828c).

— Poesía *versus* filosofía:

—Y he aquí —dije yo— cuál será, al volver a hablar de la poesía, nuestra justificación por haberla desterrado de nuestra ciudad, siendo como es: la razón nos lo imponía. Digámosle a ella además, para que no nos acuse de dureza y rusticidad, que es ya antigua la discordia entre la filosofía y la poesía: pues hay aquello «de la perra aulladora que ladra a su dueño», «el hombre grande en los vaniloquios de los necios», «la multitud de los filósofos que dominan a Zeus», «los pensadores de tal sutileza por ser mendigos» y otras mil muestras de la antigua oposición entre ellas. Digamos, sin embargo, que, si la poesía, placentera e imitativa tuviese alguna razón que alegar sobre la necesidad de su presencia en una ciudad bien regida, la admitiríamos de grado, porque nos damos cuenta del hechizo que ejerce sobre nosotros; pero que no es lícito que hagamos traición a lo que se nos muestra como verdad. Porque ¿no te sientes tú también,

amigo mío, hechizado por ella, sobre todo cuando la percibes a través de Homero?

—En gran manera.

—¿Y será justo dejarla volver una vez que se haya justificado en una canción o en cualquier otra clase de versos?

—Enteramente justo.

—Y daremos también a sus defensores, no ya poetas, sino amigos de la poesía, la posibilidad de razonar en su favor fuera de metro y de sostener que no es sólo agradable, sino útil para los regímenes políticos y la vida humana. Pues ganaríamos, en efecto, con que apareciese que no es sólo agradable, sino provechosa.

(PLATÓN, *República*, 607b-e).

Capítulo 5

Reconocimiento de la experiencia de ocio estético: Aristóteles

La aportación más valiosa de la filosofía clásica griega al ocio estético la encontramos en Aristóteles. En este pensador confluyen el interés por todas las dimensiones de la experiencia humana y el análisis detenido que realiza sobre los temas que estudia. Esta profundidad en la investigación posibilita una lectura de gran riqueza. El filósofo afronta estas cuestiones con una mayor frialdad que Platón, lo que favorece un tratamiento más desapasionado y autónomo. En su maestro, Platón, el peso de su visión trascendente y la exigencia de la verdad hacen palidecer la experiencia del arte. Destaca sus beneficios, pero inclina la balanza el temor a las vivencias desmedidas e irracionales. Aristóteles, por el contrario, sabe ver en éstas una riqueza específica, estética, que, al mismo tiempo, tiene un valor ético.

Aristóteles 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 historia⁶⁴ 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 proporciona 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

⁶⁴ W. TATARKIEWICS, *Historia de la estética*, I, p.145. Sobre ediciones de la *Poética*, cfr. García Yebra, *Poética de Aristóteles*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 424 y ss.

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, prepararon la autonomía de la esfera estética en el siglo XVIII⁶⁵.

Aunque se reconoce la atención del filósofo a la Estética, algunos historiadores exageran su frialdad y lejanía del tema, llegando a escribir que es un *lógico de la estética y no un estético* y que la tragedia es una casuística construida a partir de una *teoría de figuras y modos de razonamiento*⁶⁶.

La tradición le atribuye diversos textos de interés sobre Filosofía del arte, pero todos se han perdido, excepto la *Poética*, del que hemos recibido un libro acerca de la *tragedia* y se ha perdido 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 experiencia estética. Con la *Poética* y fragmentos de estos textos, reconstruimos el análisis de la experiencia de ocio estético. Como veremos, el filósofo destaca un marco autónomo y al mismo tiempo vincula la dimensión ética a la comprensión intelectual y al placer estético. Con este planteamiento la experiencia de ocio estético alcanza el mayor reconocimiento en el mundo clásico.

1. Un ámbito autónomo para la belleza

Aristóteles diferenció un espacio autónomo para la belleza, distanciándolo del ámbito moral y de la verdad. El bien y la belleza no se identifican, aunque ambos sean autónomos y desinteresados. Distinguió también la belleza y la verdad, siendo el ámbito de aquella lo verosímil. El bien moral coincide con lo bello sólo en que es autónomo y desinteresado. Se destaca, por tanto, la autonomía de la belleza respecto a la verdad y respecto a la esfera moral. Ahora bien, como veremos más adelante, esta delimitación no significa una independencia absoluta de los dos ámbitos. La tragedia tiene una dimensión ética, pero en su propia especificidad artística, dramática. Integra elementos de moralidad y de verdad en su composición, en la trama, y pone ante nuestros ojos un espejo simbólico, ante el cual podemos precisar los perfiles de nuestra propia imagen. Nos

⁶⁵ Cfr. J. JIMÉNEZ, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid, 1986, p. 29.

⁶⁶ R. BAYER, *Historia de la Estética*, p. 44.

muestra hasta dónde podemos llegar en nuestro conocimiento de lo que somos, de nuestras pasiones y sentimientos. Aristóteles destaca estos aspectos, señalando la diferencia entre lo verdadero, lo bueno y lo bello. En esto consiste la autonomía de la esfera de la belleza⁶⁷.

En la *Retórica*, concreta que lo bello es preferible por sí mismo, es digno de elogio y resulta placentero. Se refiere a lo que es apreciado por su valor y no por la utilidad. Su valor está en él. Se destacan dos notas, la cualidad del valor intrínseco y el efecto que produce, es decir, un placer desinteresado. Ahora bien, el contexto en el que se encuentra esta referencia indica que el filósofo está hablando de la virtud y sólo de paso de la belleza. Inmediatamente añade que la virtud es bella, porque es un bien y es digna de elogio. Esta concepción se comprende en el marco general griego que valora y admira lo más valioso. En este sentido, Aristóteles considera bellas muchas realidades, tanto en la naturaleza como en el arte, sin ver en éste un campo privilegiado de lo bello. Alude a la belleza de objetos particulares, probablemente, porque en ellos es más fácil apreciar la proporción y la armonía⁶⁸.

En otros lugares, en la *Metafísica*, en la *Política* y en la *Poética*, se refiere a las notas que caracterizan la belleza y habla de ella en un sentido más fenoménico, intentando una fundamentación objetiva e inmanente. En la *Poética* veremos que destaca la composición o entramado de las acciones, como el elemento fundamental de la tragedia. Si vinculamos los dos aspectos, las notas de la belleza y la clave de la tragedia podemos razonar que la belleza se puede entender como una articulación de elementos, según los criterios de medida, orden y delimitación, es decir, la unidad compositiva, estructural, de toda obra de arte.

Las notas de la belleza son el orden, la simetría y la delimitación, siguiendo la conceptualización pitagórica y platónica. *Orden* o disposición adecuada significa forma, aunque él no utiliza este término tan importante en su filosofía. *Simetría* o conmesuración se refiere al tamaño proporcional de las partes entre sí y en relación al todo. Por último, el término *delimitación* alude al límite, la dimensión y proporcionalidad externa. Esta caracterización arraiga en la tradición pitagórica, pero tiene notas propias del filósofo. La belleza es dimensión *adecuada*, es decir, apropiada a cada objeto y teniendo en cuenta la visión y percepción humanas. Sigue a Platón cuando censura a quienes niegan que las matemáticas tengan que ver con la belleza. El orden, la simetría y el límite se manifiestan en un grado

⁶⁷ Cfr. J. JIMÉNEZ, *Imágenes del hombre*, p. 29.

⁶⁸ Esta caracterización de Aristóteles no se limita a la belleza estética, en sentido moderno, sino que, como ocurre en Platón, tiene un significado más amplio. Cfr. TATAR-KIEWICS, *Historia de la estética*, I, p. 158.

especial en las matemáticas. Promete hablar de ello en otro lugar, aunque parece que, si lo hizo, no nos ha llegado.

— Diferencia entre la belleza y el bien :

— Y puesto que el Bien y la Belleza son cosas diversas (pues el primero está siempre unido a la acción, mientras que la Belleza se da también en las cosas inmóviles), los que afirman que las ciencias matemáticas no dicen nada acerca de la Belleza o del Bien se equivocan. Dicen, en efecto, y enseñan muchísimo; pues, aunque no los nombren, sí enseñan sus efectos y sus proporciones, no omiten el hablar de ellos. Y las principales especies de lo Bello son el orden, la simetría y la delimitación, que se enseñan sobre todo en las ciencias matemáticas. Y, puesto que estas cosas (me refiero, por ejemplo, al orden y a la delimitación) son causa de otras muchas, es evidente que las Matemáticas llamarán también en cierto modo causa a esta causa que llamamos Belleza. Pero de esto hablaré en otro lugar con más detalle.

(ARISTÓTELES, *Metafísica*, 1078 a 30— 1078 b 5).

— Es bello lo que, siendo preferible por sí mismo, resulta digno de elogio; o lo que, siendo bueno, resulta placentero en cuanto que es bueno. Y si esto es lo bello, entonces la virtud es necesariamente bella, puesto que, siendo un bien, es digna de elogio.

(*Retórica*, 1363 a 33)

— Notas de la belleza:

Orden, simetría y delimitación

— Y las principales especies de lo Bello son el orden, la simetría y la delimitación, que se enseñan sobre todo en las ciencias matemáticas.

(ARISTÓTELES, *Metafísica*, 1078 a 36-37).

Magnitud y orden:

— Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que

la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo, si hubiera un animal de diez mil estadios); de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente.

(ARISTÓTELES, *Poética*, 1450 b 35 1-5)

Simetría, equilibrio:

—La belleza parece ser un cierto equilibrio de los miembros.

(ARISTÓTELES, *Tópicos*, 116 b— 21)

Magnitud:

—Y puesto que la belleza suele acostumbrar a realizarse en el número y la magnitud, resulta de ello que también una ciudad, que una la magnitud con ese límite indicado, será necesariamente la más hermosa.

(ARISTÓTELES, *Política*, 1326 a 33).

— La belleza en relación con el carácter (ethos) propio de las edades:

—En cuanto a la belleza, es diferente en cada una de las edades. La belleza del joven consiste en tener un cuerpo útil para los ejercicios fatigosos, así los de carrera como los de fuerza, y que además resulte placentero de ver para disfrute (de los espectadores). Por tal motivo, los jóvenes más bellos son los que actúan en el pentatlón, ya que por naturaleza están igualmente dotados para los ejercicios de fuerza y de velocidad. Por su parte, la belleza del hombre maduro (radica en la aptitud) para los trabajos de la guerra, así como en que parezca ser al mismo tiempo agradable y temible. Finalmente, la belleza del anciano (reside) en la suficiencia para resistir las fatigas necesarias y en estar libre de dolores por no sufrir ninguno de los inconvenientes que afligen a la vejez.

(ARISTÓTELES, *Retórica*, 1361 b 10-15).

— El dibujo nos enseña a ver la belleza de los cuerpos:

—El dibujo da capacidad de contemplar la belleza de los cuerpos.

(ARISTÓTELES, *Política*, 1338 b).

— Disfrute y contemplación de la belleza de los cuerpos en los espectáculos:

— La belleza del joven consiste en tener un cuerpo útil para los ejercicios fatigosos, así los de carrera como los de fuerza, y que además resulte placentero de ver para disfrute (de los espectadores).

(ARISTÓTELES, *Retórica*, 1361 b 10).

2. El placer estético

Esta reflexión sobre el placer estético se comprenderá mejor cuando examinemos la tragedia y la experiencia estética de su recepción. Diferenciaremos allí el placer propio de esta experiencia, del placer de la catarsis. Comenzaremos ahora por destacar las notas características del placer en general.

2.1. *El placer*

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 (*Et. Nic.* 117b 31-32). Cuando condena el placer lo hace pensando 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 como ocurrió con un boxeador que ganó en los Juegos Olímpicos, en el año 456 a. C. Su nombre era *Anthropos*, es decir, *hombre*. Diferencia también el placer estético, autotélico, del placer objeto de deseo. El goce se debe a la experiencia misma. Sólo el hombre, y no los animales, puede gozar estéticamente.

— Diferencias entre el placer autotélico y el placer objeto de deseo:

— Ahora bien, de las cosas que producen placer, unas son necesarias, mientras que otras son escogidas por sí mismas, pero susceptibles de exceso; las necesarias son corporales (llamo así a las relacionadas con el alimento y con las relaciones sexuales y otras necesidades corporales que están en relación con la intemperancia y la moderación); las otras no son necesarias (por ejemplo, la victoria, el honor, la riqueza y los bienes y los placeres de esta

clase). Así pues, a los hombres, que, respecto de estas últimas cosas, van más allá de la recta razón, no los llamamos incontinentes de un modo absoluto, puesto que juzgamos que son diferentes de los otros, sino que reciben este nombre en virtud de una semejanza, como el vencedor de los Juegos Olímpicos cuyo nombre era *Anthropos*, la definición común de *hombre* difería poco de la suya propia, pero, con todo era diferente.

(*Ética nicomáquea*, 1147 b 24-40)

— Dificultades con el término *placer*:

— Pero los placeres corporales se han apropiado del nombre, porque a ellos tienden la mayoría de las veces, y porque todos participan de ellos. Y, como son los únicos que les son familiares, piensan que son los únicos que existen.

(*Ética nicomáquea* 1153 b 33-36).

La virtud en el ámbito de 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 tiene que ver con los placeres del cuerpo, no con los del alma, con los de la mente.

— Distinción de los placeres del cuerpo y del alma:

— Ya hemos dicho que la moderación es un término medio respecto de los placeres, pues se refiere a los dolores en menor grado y no del mismo modo; y en los placeres se muestra también la intemperancia. Especifiquemos ahora a qué placeres se refiere.

Distingamos, pues, los del cuerpo y los del alma, como, por ejemplo, la afición a los honores y el deseo de aprender; pues cada uno se complace en aquello hacia lo cual siente afición sin que el cuerpo sea afectado en nada, sino, más bien, su mente. A los que están en relación con estos placeres no se les llama ni moderados ni licenciosos. Tampoco, igualmente, a los que buscan todos los demás placeres que no son corporales; pues, a los que son aficionados a contar historias o novelas o a pasarse los días comentando asuntos triviales, los llamamos charlatanes, pero no licenciosos, como tampoco a los que se afligen por pérdidas de dinero o amigos.

(*Ética nicomáquea*, 1117 b 25-40)

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 a1y ss)⁶⁹. 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 placer es algo bueno y está vinculado a la vida feliz. Aristóteles concluye el libro VII de la *Ética a Nicómaco* 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. La inmovilidad no es cesación de movimiento, sino el mantenimiento del equilibrio perfecto. Hay, por tanto, una actividad placentera de la inmovilidad. Dios goza de su actividad, la máxima, el pensamiento.

— El placer es algo bueno y esta vinculado a la vida feliz.

— Nada impide que el bien supremo sea un placer, aun cuando algunos placeres sean malos, como tampoco que sea un conocimiento, aunque algunos sean malos. Quizá es aún necesario, si en verdad cada modo de ser tiene actividades libres de trabas, que la felicidad, tanto si son libres las actividades de todos los modos de ser o (sólo) de alguno de ellos, sea lo más digno de ser elegido, y en eso consiste el placer. De modo que lo mejor de todo sería entonces un placer, aun cuando sucediera que la mayoría de los placeres fueran malos en un sentido absoluto. Por esta razón, todos creen que la vida feliz es agradable y con razón tejen el placer con la felicidad, pues ninguna actividad perfecta admite trabas y la felicidad es algo perfecto. Por eso el hombre feliz necesita de los bienes corporales y de los externos y de la fortuna, para no estar impedido por la carencia ellos.

(*Ética nicomáquea*, 1153 b 8-20).

— El placer de Dios:

— No hay nada que nos sea siempre agradable, porque nuestra naturaleza no es simple; sino que en nosotros hay algo también

⁶⁹ W.K.C. GUTHRIE, *Historia de la Filosofía griega*, VI, Gredos, Madrid, 1993, p. 380, n. 120.

diferente en virtud de lo cual somos perecederos, de suerte que si una parte de nuestra naturaleza hace algo, esto va contra la otra parte de nuestra naturaleza, y cuando hay un equilibrio, su actuación no nos parece ni dolorosa ni agradable. Si la naturaleza de alguien fuera simple, la misma actividad sería siempre la más agradable. Por eso, Dios se goza siempre en un solo placer y simple, pues no sólo existe una actividad del movimiento, sino también de la inmovilidad, y el placer reside más en la quietud que en el movimiento.

(*Ética nicomáquea*, 1154 b 22-28).

— El placer perfecciona la actividad, no es actividad:

—El placer perfecciona las actividades y perfecciona el vivir de los hombres. Sin actividad no hay placer y el placer perfecciona toda actividad.

(*Ética nicomáquea*, 1175 a 15-20).

—El placer perfecciona la actividad, no como una disposición que reside en el agente, sino como un fin que sobreviene como la flor de la vida en la edad oportuna. Por consiguiente, siempre que el objeto que se piensa o siente sea como debe y lo sea, igualmente, la facultad que juzga o contempla, habrá placer en la actividad.

(*Ética nicomáquea*, 1174 b-30 1175 a).

— El placer no es movimiento:

—El placer y el movimiento son genéricamente diferentes, y que el placer es del número de las cosas enteras y completas. Esto podría deducirse también del hecho de que no es posible moverse, sino en el tiempo, pero sí es posible gozar, porque lo que ocurre en el presente es un todo.

(*Ética nicomáquea*, 1174 b 5-10).

2.2. *El placer estético*

El placer intensifica y perfecciona las actividades y, por tanto, 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. 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*. 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.

— Diferenciación de los placeres estéticos:

— La moderación, entonces, tendría por objeto los placeres corporales, pero tampoco todos ellos; pues a los que se deleitan con las cosas que conocemos a través de la visión, como los colores, las formas y el dibujo, no los llamamos moderados ni licenciosos; aunque en esto podría parecer que puede gozarse como es debido, o con exceso o defecto.

(*Ética nicomáquea*, 1118 a 1-5)

— Placer autotélico y placer objeto de deseo:

— Así, también, con los placeres del oído. A los que se deleitan con exceso en las melodías o las representaciones escénicas nadie los llama licenciosos, ni moderados a los que lo hacen como es debido. Ni a los que disfrutan con el olfato, salvo por accidente: a los que se deleitan con los aromas de frutas, rosas o incienso, no los llamamos licenciosos, sino más bien, a los que se deleitan con perfumes o manjares. Pues los licenciosos se deleitan con éstos, porque esto les recuerda el objeto de sus deseos. Se podría también observar a los demás que, cuando tienen hambre, se deleitan con el olor de la comida; pero deleitarse con estas cosas es propio del licencioso, porque, para él, son objeto de deseo.

(*Ética nicomáquea*, 1118 a 5-15)

— El hombre que sólo desea contemplar las cosas bellas:

— Por ejemplo, si alguien, contemplando una estatua, un caballo o un hombre bello, u oyendo cantar, no desea ni comer, ni beber, ni entregarse a los placeres del amor, sino solamente desea contemplar las cosas bellas o oír a los que canta, no podría ser considerado intemperante, como tampoco los seducidos por las sirenas. La moderación y la intemperancia se refieren a estas dos clases de objetos sensibles, respecto de las cuales sólo los animales son también sensibles y experimentan placer y dolor, es decir, las de los objetos del gusto y del tacto.

(*Ética a Eudemo*, 1230 b 34-40)

— Sólo el hombre, —no los animales—, goza estéticamente:

— En cuanto a los placeres que proceden de las otras sensaciones, están, evidentemente, constituidos de tal forma que son todos insensibles por igual a ellos, por ejemplo, a un sonido armonioso o a la belleza. Los animales, en efecto, con toda evidencia, no se ven afectados de una manera digna de mención por la simple visión de objetos bellos o por audición de sonidos armoniosos, a menos que sobrevenga algo extraordinario. Tampoco son sensibles a los olores buenos o malos, aun cuando todos sus sentidos sean más agudos. Ellos gozan, es verdad, con ciertos olores, pero accidentalmente y no por sí mismos; entiendo «por sí mismos» los olores con los que gozamos sin esperarlos o recordarlos, por ejemplo, los placeres causados por los olores gracias a otro placer, (el de comer y el de beber); los olores agradables por sí mismos son, por ejemplo, los de las flores. Por eso, Estratónico (un músico) decía atinadamente que unas cosas huelen bien y otras son agradables.

(*Ética a Eudemo*, 1230 b 40-1231 a 10)

— El 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*, 1072b 14-20).

— Actividad contemplativa, placer, felicidad y ocio:

— 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 estético. Disfrutar viendo imágenes:

— 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).

— Placer inofensivo:

— También las melodías catárticas procuran a los hombres una alegría inofensiva.

(*Política*, 1342 a 15).

— Se disfruta al comprender. El placer de la comprensión:

— 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 imi-

tado, 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).

— Tragedia y el placer que le es 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).

3. El arte en el marco del ocio

Aristóteles incorpora a sus reflexiones una diferencia clave para demarcar el arte de las artesanías o los productos de los oficios. El arte no está orientado a la utilidad, sino al placer. Como vemos esta nota distintiva encuadra el arte en el ocio. 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, a continuación, en la creación, en la *poiesis*, para apuntar el proceso genético del arte. Finalmente, estudiaré el nuevo concepto de mimesis. Todos estos aspectos corroboran la nueva visión del arte como un espacio autónomo.

3.1. *Concepto de arte: significación genérica y concreción específica*

Aristóteles utiliza el término *techne* con la significación genérica de *disposición productiva*. En la *Metafísica* y en la *Ética a Nicómaco* concreta su sentido. Así en el primer libro de la *Metafísica*, en el capítulo primero, hace una descripción de las diversas formas del 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 pro-

ducción 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.

De este capítulo se desprende ya una de las notas características del concepto de arte: su vinculación con el conocimiento. El mismo vínculo podemos observarlo en el libro VI de la *Ética a Nicómaco*. 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, 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 *techne* tiene que estar basada en el conocimiento. La producción basada sobre el instinto, la experiencia o sobre la práctica no es arte, *techne*, porque carece de reglas, de conocimiento, y de una aplicación consciente. El arte es, por tanto, ante todo, capacidad del artista, habilidad, cierta disposición⁷⁰. 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 espontáneamente⁷¹. El arte no tiene que ver con lo necesario, sino con la libertad propia de la *poiesis*.

Ahora bien, en el mismo texto del libro I de la *Metafísica*, hay otros aspectos de sumo interés, porque Aristóteles apunta ya una distinción que es clave para el tema que nos ocupa: el arte en sentido restringido.

Aristóteles distingue (*Metafísica*, 981 b 17 ss) dos clases *technai*: Las ordenadas a la necesidad o utilidad y los ordenados al placer; es decir, artes útiles y 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.

⁷⁰ Es curioso observar que la primera acepción del término *arte* que proporciona el Diccionario de la RAE es «virtud, disposición y habilidad para hacer algo».

⁷¹ 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.

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 miméticas, 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 *mímesis* no es imitación o copia, sino ficción, creación, pretensión. Queda claro que no toda *mímesis* es *poíesis*, sino sólo la *mímesis* artística; ni toda *poíesis* es *mímesis*, sino sólo la mimética ordenada al placer.

Con esta distinción Aristóteles se acerca al concepto de bellas artes, aunque él no utilice esta denominación.

— Arte basado en el conocimiento:

— Arte, *techne*, es un modo de ser (hábito) productivo acompañado de razón verdadera (de una concepción recta).

(*Ética nicomáquea*, 1140 a 20).

— Creemos, sin embargo, que el saber y el entender pertenecen más al arte que a la experiencia, y consideramos más sabios a los conocedores del arte que a los expertos, pensando que la sabiduría corresponde en todos al saber. Y esto, porque unos saben la causa, y los otros no. Pues los expertos saben el qué, pero no el porqué. Aquéllos, en cambio, conocen el porqué y la causa.

(*Metafísica*, 980 b 25-30)

— El principio del arte está en quien lo produce:

— 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).

— Dos clases de *technai*, artes:

— Es, pues, natural que quien en los primeros tiempos inventó un arte cualquiera, separado de las sensaciones comunes, fue-

se admirado por los hombres, no sólo por la utilidad de alguno de los inventos, sino como sabio y diferente de los otros, y que, al inventarse muchas artes, orientadas unas a las necesidades de la vida y otras a lo que la adorna, siempre fuesen considerados más sabios los inventores de éstas que los de aquéllas, porque sus ciencias no buscaban la utilidad. De aquí que, constituidas ya todas estas artes, fueran descubiertas las ciencias que no se ordenan al placer ni a lo necesario; y lo fueron primero donde primero tuvieron vagar los hombres. Por eso las artes matemáticas nacieron en Egipto, pues allí disfrutaba de ocio la casta sacerdotal.

(*Metafísica*, 981 b 14-25).

3.2. Poíesis. *El proceso genético del arte*

En *Metafísica* VIII (cap. 7-9), estudia el proceso genético de los productos artificiales (*poesis*). 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 32-b9; *ib.* 15, *ib.* 21-23; 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 *techne* de la *Ética a Nicómaco*: «hábito productivo acompañado de una concepción recta» (*Et. Nic.* VI, 4, 1140 a 11). 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. Incluso el arte puede ir más allá de la naturaleza, presentando lo *imposible*, arrojando luz por medio de lo verosímil.

— El *eidos*, la forma, está en el alma:

—De este modo, pues, se generan las cosas que son generadas a través de la naturaleza. Y las demás generaciones se llaman producciones. Y todas éstas proceden o de arte o de potencia o de pensamiento. (...)

A partir del arte se generan todas aquellas cosas cuya especie está en el alma (y llamo especie a la esencia de cada una y a la sustancia primera);

(*Metafísica*, 1032 a 32 –b 5).

— Así, pues, de las generaciones y movimientos, uno se llama pensamiento y otro producción; el que procede del principio y de la especie, pensamiento, y el que arranca del final del pensamiento, producción.

(*Metafísica*, 1032 b 15).

Esta fase *noética* (*nóesis*) comprende la intuición de la forma o *eidos* y la búsqueda de los medios adecuados para la implantación de la forma en la materia.

— De las cosas que se generan, unas se generan por naturaleza, otras por arte y otras espontáneamente. Y todas las que se generan llegan a ser por obra de algo y desde algo y algo. Y este último «algo» lo refiero a cualquier categoría; pues o bien serán esto o cuánto o cuál o dónde.

Y las generaciones naturales son aquellas cuyo desarrollo procede de la naturaleza; y aquello desde lo que algo se genera es lo que llamamos materia, y aquello por obra de lo cual se genera es alguno de los entes naturales, y el algo que se genera es un hombre o un planta o alguna cosa semejante, de las que decimos que son sustancias en grado sumo –y todas las cosas que se generan por naturaleza o por arte tienen materia.

(*Metafísica*, 1032 a 12-20).

— Autonomía del arte

En la *Ética a Nicómaco* distingue el ámbito del arte de la esfera moral. Cuando analicemos la tragedia, veremos los sentimientos éticos que surgen en la experiencia estética. Se apunta la autonomía, pero no son dos dimensiones contrapuestas.

— Autonomía del arte respecto a la virtud

— Además no son semejantes el caso de las artes y el de las virtudes, pues las cosas producidas por las artes tienen su bien en sí mismas.

(ARISTÓTELES, *Ética nicomáquea*, 1104 a 25).

— Diferencia entre el arte y la virtud basada en el conocimiento:

— Uno podría preguntarse cómo decimos que los hombres han de hacerse justos practicando la justicia, y moderados, practicando la moderación, puesto que si practican la justicia y la moderación son ya justos y moderados, del mismo modo que si practican la gramática y la música son gramáticos y músicos. Pero ni siquiera éste es el caso de las artes. Pues es posible hacer algo gramatical, o por casualidad o por sugerencia de otro. Así pues, uno será gramático si hace algo gramatical o gramaticalmente, es decir, de acuerdo con los conocimientos gramaticales que posee. Además no son semejantes el caso de las artes y el de las virtudes, pues las cosas producidas por las artes tienen su bien en sí mismas; basta, en efecto, que, una vez realizadas, tengan ciertas condiciones; en cambio, las acciones, de acuerdo con las virtudes, no están hechas justa o sobriamente si ellas mismas son de cierta manera, sino si también el que las hace está en cierta disposición al hacerlas, es decir, en primer lugar, si sabe lo que hace; luego, si las elige por ellas mismas; y, en tercer lugar, si las hace con firmeza e inquebrantablemente. Estas condiciones no cuentan para la posesión de las demás artes, excepto el conocimiento mismo: en cambio, para las virtudes el conocimiento tiene poco o ningún peso.

(ARISTÓTELES, *Ética nicomáquea*, 1104 a 15-30).

— Legitimación del saber poético:

— En las artes, asignamos la sabiduría a los hombres más consumados en ellas, por ejemplo, a Fidias, como escultor, y a Policleto, como creador de estatuas, no indicando otra cosa sino que la sabiduría es la excelencia de un arte.

(ARISTÓTELES, *Ética nicomáquea*, 1141 a 9-12)

— El arte complementa la naturaleza

— En general, en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza. Por

lo tanto, si las cosas producidas por el arte están hechas con vistas a un fin, es evidente que también lo están las producidas por la naturaleza; pues lo anterior se encuentra referido a lo que es posterior tanto en las cosas artificiales como en las cosas naturales.

(ARISTÓTELES, *Física*, 199, 16-20).

— El arte no está limitado a la naturaleza; puede perfeccionarla:

—En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble. Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior.

(*Poética*, 1461 b 8-14)

3.3. Nuevo concepto de mimesis

Podemos traducir el término *mimesis* como *hacer creer, simular, fingir, pretender, mostrar algo como si fuera...* No sugiere copia, sino elaboración por parte del artista ⁷². 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 actor. Lo esencial en esa actividad es fingir, crear una ficción y representarla.

Aristóteles no entiende la *mímesis* como Platón. 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. La obra de arte es, para Platón, apariencia, ilusión, engaño; el grado ínfimo en la escala de la realidad ontológica. La *mímesis* es fabricación de apariencias ilusorias. En cambio para Aristóteles, lo que interesa en la obra de arte, no es tanto la realidad ontológica de la imagen,

⁷² El término ha sido ampliamente discutido y con frecuencia los autores optan por transliterar el vocablo original. Sigo aquí la interpretación de W. KAUFMANN, *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 74 y ss. Destaca Tatarkiewicz que Aristóteles Cfr. W. TATARKIEWICZ, *Historia de la estética*, I, p. 150-151.

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 *poiesis mimética* es, para Aristóteles, creación de una imagen representativa de una forma universal en orden a producir un placer intelectual.

En la *Poética* distingue las siguientes artes: la epopeya, el poema trágico, la comedia, la poesía ditirámica, la música de flauta y de cítara. Se diferencia 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*.

— Diferencia de las artes por los medios, los objetos o los modos:

—Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo.

Pues, así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz, así también, entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados; por ejemplo, usan sólo armonía y ritmo la aulética y la citarística, y las demás que puedan ser semejantes en cuanto a su potencia, como el arte de tocar la siringa; y el arte de los danzantes imita con el ritmo, sin armonía (éstos, en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones.)

(*Poética*, 1447a 14-30)

— Imitación por el lenguaje. Sobre el término:

El término común para designar toda imitación por medio del lenguaje podía haber sido *poíesis*, cuyo estudio sería objeto de la *poética*. Pero se asoció a poeta, en sentido restringido y se entendió *poíesis* 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 que fuera prosa o verso⁷³. Platón observa en el *Banquete*, la concreción del término *poíesis*. Cuando se refiere a la determinación general del amor como deseo de poseer siempre el bien (*Banquete*, 205 a-e) destaca que con el amor ha ocurrido como con la *poíesis*. Significa genéricamente *creación* o paso del no-ser al ser. De ahí ha pasado a significar un tipo específico de creación, la poética, concierne a la *música* y al *verso*.

—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)

— Diferenciación de las artes por los objetos imitados:

—Mas, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores. Polignoto, en efecto, los pintaba mejores; Pausón, peores, y, Dionisio, semejantes. Y es evidente que también cada una de las imitaciones dichas tendrá estas diferencias, y será diversa por imitar cosas diversas como se ha indicado.

(*Poética*, 1448 a 1-8)

— Tres maneras de imitación:

—Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; puesto o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser.

(*Poética*, 1460 b 8-12)

⁷³ Cfr. Nota 22 del traductor de la *Poética*, García Yebra, p. 246.

— Imitar es algo connatural:

— 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.

(*Poética*, 1448 b 4-9)

4. La música y sus beneficios

Aristóteles concreta en la *Política*, los beneficios de la música y las razones por las que debe cultivarse: la educación, la catarsis o purificación, y la distracción para *relajamiento y para descanso tras la tensión del trabajo*. Luego procede a diferenciar las melodías y los modos, unos orientados al efecto catártico, otros a la educación. Alude también a la intensidad emocional, que admite grados y varía de unas personas a otras. La catarsis depende de la intensidad; el alivio será mayor o menor. El filósofo termina recordando su posición general respecto al término medio, que expone en la *Ética a Nicómaco*, 1106 a 26-28.

— Beneficios de la música y catarsis:

— Nosotros afirmamos, por otra parte, que la música debe practicarse no a causa de un solo beneficio, sino de muchos, pues debe cultivarse con vistas a la educación y a la purificación, que ahora empleamos simplemente, lo explicaremos, de nuevo, más claramente en la *Poética*⁷⁴; en tercer lugar debe cultivarse para distracción, para relajamiento y para descanso tras la tensión del trabajo.

(*Política*, 1341 b 35-42).

— Gradación en la emoción y en los sentimientos:

— Es evidente que debemos servirnos de todas las melodías, pero no debemos emplearlas todas de la misma manera, sino utilizar las más éticas para la educación, y para la audición, ejecutadas por otros, las prácticas y las entusiásticas. Pues la emoción que se presenta en algunas almas con mucha fuerza se da en todas, pero en una en menor grado y en otras en mayor grado, como la compasión, el temor y también el entusiasmo.

(*Política*, 1342 a 1-5).

⁷⁴ Probablemente alude al libro II de la *Poética*, hoy perdido.

— El placer de la catarsis dependerá de la intensidad de la pasión

— 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. De un modo análogo, también las melodías catárticas procuran a los hombres una alegría inofensiva.

(*Política*, 1342 a 5-16)

Aristóteles concreta que acepta de otros autores la división de melodías en éticas, prácticas y entusiásticas. A cada melodía le corresponde un modo musical: así el modo dorio a la melodía moral, el frigio a la exaltada y el hipofrigio a la melodía activa. El son de la flauta produce excitación y no efectos morales, por lo que debe dejarse el uso de este instrumento a los profesionales y para cuando la audición de música sea una catarsis y no una forma educativa. Estos textos aclaran que la catarsis no se relaciona con los sentimientos éticos, sino el efecto emocional, psicossomático.

— Admitimos la división de las melodías establecidas por algunos autores versados en filosofía; distinguen melodías éticas, prácticas y entusiásticas, y atribuyen a cada una de estas clases una naturaleza peculiar de los modos, un modo respondiendo a una clase de melodía.

(*Política*, 1341 b 33-37).

— Pero para la educación, como se ha dicho, hay que utilizar las melodías éticas y los modos musicales de la misma naturaleza; tal es el modo dorio, como dijimos antes. Debemos admitir también cualquier otro que nos aprueban los que participan en los estudios filosóficos y la educación musical. Sócrates, en la *Republica*, no tiene razón al dejar subsistir sólo el modo frigio con el dorio y eso que había rechazado la flauta entre los instrumentos, porque el modo frigio ejerce entre los modos exactamente la misma influencia que la flauta entre los instrumentos: unos y otros son orgiásticos y pasionales.

(*Política*, 1342 a 28-31).

—Además, puesto que alabamos el medio entre los extremos y declaramos que es preciso seguirlo y el modo dorio ocupa esta posición natural en relación a los otros modos, es manifiesto que las melodías dorias convienen preferentemente a la educación de los jóvenes.

(*Política*, 1342 b 14-18).

5. Valor de la experiencia receptora de la tragedia

5.1. *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 narrada⁷⁵. La acción debe ser de carácter elevado y completa, 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*⁷⁶. 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 repentino de cosas en su contrario, 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. 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.

⁷⁵ Sobre el origen, la estructura y los grandes autores de la tragedia, Cfr. S. Segura y M. Cuenca, *El ocio en la Gracia clásica*, p. 222 y ss.

⁷⁶ Término que utiliza el traductor con más frecuencia.

Vamos a comentar los aspectos fundamentales de esta definición, en orden a mostrar la trascendencia de esta teoría para la Estética y la Filosofía del arte.

— Definición de tragedia:

—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).

— La *peripecia* y el *reconocimiento*⁷⁷ deben nacer de la estructura misma de la fábula:

—De las fábulas, unas son simples otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales. Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, tal y como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición; y compleja, a aquella en el que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas.

Pero éstas deben *nacer de la estructura* misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímilmente. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas suceden a causa de otras o que sucedan después de ellas.

(*Poética*, 1452 a 10-20).

— Situaciones que inspiran temor y compasión:

—Y, puesto que la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento, por ejemplo cuando la estatua de Mitis, en Argos, mató al culpable de la muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo; pues tales cosas no parecen suceder al azar; de suerte que tales fábulas necesariamente son más hermosas.

(*Poética*, 1452 a 1-10).

⁷⁷ El traductor utiliza *agnición*.

— Modalidades que se han de evitar:

—Necesariamente se darán tales acciones entre amigos, o entre enemigos, o entre quienes no son ni lo uno ni lo otro. Pues bien, si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión, ni cuando lo hace ni cuando está a punto de hacerlo, a no ser por el lance mismo; tampoco, si no son amigos ni enemigos. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, éstas son las situaciones que deben buscarse.

(*Poética*, 1453 b 16-22).

— El poeta debe inventar por sí mismo:

—El poeta debe inventar por sí mismo y hacer buen uso de las (fábulas) recibidas.

(*Poética*, 1453 b 25-26).

— El poeta debe dejar hablar a los personajes:

—Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador. Ahora bien, los demás continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces⁷⁸.

(*Poética*, 1460 a 5-8).

5.2. *El arte apunta a lo general*

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 rea-

⁷⁸ García Yebra, el traductor de la *Poética*, concreta en una nota que el poeta, si habla personalmente, sin dejar hablar a los personajes, no es imitador, ni, por tanto, poeta. Según *Poética* 1451 b 28, el poeta, «es poeta por la imitación». Nota 340, p. 324.

lidad. 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 verificar 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 historia, pero esto es secundario. Su ámbito es lo posible y lo verosímil. Lo más importante que el poeta estructure los hechos en una trama. Así destaca el filósofo los rasgos universales de la poesía.

— La poesía dice lo general:

— 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).

— Ámbito: lo verosímil

— El poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones. Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta.

(*Poética*, 1451b 27-32).

— El poeta presenta modelos:

— Y puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas; éstos, en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos. Así también el poeta, al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes: un modelo de dureza es Aquiles, cual lo presentaron Agatón y Homero.

(*Poética*, 1454 b 8-15).

Aristóteles no dice que la poesía se ocupe de universales abstractos, como lo hace la filosofía⁷⁹. El poeta no debe caer en el didactismo, ni ofrecer una filosofía versificada. No es así, ya que el poeta tiene sus propios medios. Dice claramente que los personajes *revisten los caracteres a causa de las acciones*.

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 *eidos* 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*. El montaje de la representación no corresponde al poeta, sino al decorador, *al que fabrica los trastos*.

— La trama, el elemento más importante:

—El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad e infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad.

(*Poética*, 1451 a 20-24).

— 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)

— 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).

⁷⁹ Cfr. F. COPLESTON, *Historia de la Filosofía*, I, Ariel, Barcelona, 1974, p. 361.

5.3. La comprensión

El término *nous*, mente, o *noeîn*, pensar, tienen desde Homero un vínculo con la visión y el reconocimiento. En Homero la función del *nous* es ver, reconocer, comprender súbitamente⁸⁰. En Aristóteles el *nous* es capaz de intuición e intuye los primeros principios de la ciencia (*Análíticos 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).

— Comprensión y reconocimiento del carácter representativo:

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 ilusoria⁸¹. Aristóteles se aparta del naturalismo y se acerca más al concepto de creación. La obra de arte es para

⁸⁰ W.K.C. GUTHRIE, *Historia de la Filosofía griega*, II, Gredos, Madrid, 1984, p. 32.

⁸¹ Gadamer destaca que la *mimesis* 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». H.G. GADAMER, *Estética y hermenéutica*, Técnos, Madrid, 1996, p. 126. No hay en Aristóteles una diferencia entre imitación e imitado, sino identificación de ambos. Por eso la *mimesis* produce en verdad conocimiento, pues el conocimiento es precisamente re-conocimiento. Cfr. *Palabra e imagen*, («Tan verdadero, tan siendo»), pp. 279 y ss.

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*.

— Al contemplar aprenden y deducen qué es cada cosa:

—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).

— Se da allí un razonamiento de que esto es aquello:

—Todo lo que puede ser bien imitado es agradable, aun cuando lo mismo que se imita no sea ello por sí agradable, porque no se goza sobre ello mismo, sino que se da allí un razonamiento de que esto es aquello, de manera que ocurre que se aprende algo.

(*Retórica*, 1371 b. 5).

5.4. *La 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 suscita⁸² compasión y temor, consiguiendo en el espectador la purificación propia de

⁸² 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 Ye-

estos estados emotivos. 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 perdido⁸³. *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 curar enfermedades, también las afecciones del alma para curarla 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.

Sin embargo, la cuestión central, 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 homeopática⁸⁴. 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 de los emociones *por medio de*. 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.

Este restablecimiento y cura produce un placer, un placer accidental, pero no es el placer estético al que se refiere el filósofo, sino un alivio placentero psicológico y biológico. ¿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.

bra, 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. 340-391.

⁸³ Cfr. *Poética de Aristóteles*, p. 381 y ss.

⁸⁴ 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.

Es un placer intelectual arraigado en la comprensión de la imagen representativa.

— Catarsis como cura musical homeopática:

—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 encontrarán 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).

5.5. 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:

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 que tenemos 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*.

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 y, en general, concre-

ta que es capaz de sentir compasión el que se acuerda que el mismo mal le ha ocurrido a él o a sus allegados, o teme que le ocurra a él mismo o a seres allegados. 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. Por último, al concretar de *quienes* nos compadecemos habla de los conocidos y allegados, de los semejantes, 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, y de la que se refuerza con gesto, voces, vestido y, en general, de lo teatral: da sensación de cercanía e inminencia.

Aristóteles, hablando de la amistad, concreta la filantropía en la *Ética a Nicómaco* como una disposición amistosa natural para con todos los hombres, por ser hombres. (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.

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. A la vista de la desgracia inmerecida, el espectador forma un juicio valoral: ‘no merecía tanta desdicha’. Este juicio repugna a su filantropía y a su amor a la justicia; brota entonces, la compasión. La repugnancia puede ser tan fuerte que elimine la compasión. Lo que sería un caso análogo al de Amasis⁸⁵.

— Qué es la compasión:

— 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

⁸⁵ 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. A. ARTETA, *La compasión*, Apología de una virtud bajo sospecha, Paidós, Barcelona, 1996, p. 100 y ss.

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).

— No sienten compasión:

—Esta es la causa de que no sientan compasión ni los que están completamente perdidos (pues piensan que nada pueden sufrir, puesto que lo han sufrido ya (todo), ni tampoco los que se creen super felices –los cuales, por el contrario, se hallan llenos de soberbia-, porque si piensan que poseen todos los bienes, es evidente que también (creerían poseer) el de no padecer ningún mal, lo que, en efecto, es uno de los bienes.

(*Retórica*, 1385 b 15-24).

— Sienten compasión:

—Por su parte, son de la condición de considerar que sí puede ocurrirles un mal los que ya han sufrido uno y han escapado de él; los ancianos, por su sensatez y experiencia; los débiles y, todavía más, los cobardes; y también los instruidos, porque son los más razonables. Igualmente, los que tienen padres hijos o esposas, ya que todos éstos son partes de uno mismo y tales que pueden ser objeto de los sufrimientos mencionados.

(*Retórica*, 1385 b 24— 28)

—(Se es compasivo), además, sólo si se cree que existen personas honradas, porque el que a nadie considere así pensará que todos son dignos de sufrir un daño. Y también, en general, cuando uno se halla en la disposición de acordarse de que a él mismo o a «alguno»de los suyos les han acontecido cosas de la misma naturaleza, o en la de esperar que, igualmente a él, o a alguno e los suyos, les puede llegar a suceder.

(*Retórica*, 1385 b 30 –1386 a).

— Compadecemos a los semejantes:

—Compadecemos, asimismo, a los que son semejantes a nosotros en edad, costumbres, modo de ser, categoría o linaje, ya que en todos estos casos nos da más la sensación de que también a

nosotros podría sucedernos (lo que a ellos); pues, en general, hay que admitir aquí que las cosas que tememos para nosotros, esas son las que producen compasión cuando les suceden a otros.

(*Retórica*, 1386 a 25-30).

—Pero sobre todo nos inspira compasión el que personas virtuosos se encuentran en estos trances; porque todo esto, por aparecer cercano, provoca nuestra piedad y (tanto más) cuanto el padecimiento es inmerecido y se pone ante nuestros ojos.

(*Retórica*, 1386 b 1-5).

El temor:

La compasión —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).

Qué es temor:

—Admitamos, en efecto, que el miedo es un cierto pesar o turbación, nacidos de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso.

(*Retórica*, 1382 a 22).

—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).

Filantropía:

—Además, parece darse de un modo natural en el padre para con el hijo, y en el hijo para con el padre, no sólo entre los hombres, sino también entre las aves y la mayoría de los animales, y entre los miembros de una misma raza, y especialmente, entre hombres; por eso alabamos a los filántropos.

(*Ética nicomáquea* 1155 a 15-22).

5.6. *Recapitulando: Placer estético propio de la tragedia*

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 valoral: ‘no merecía tanta desdicha’ y brota la compasión y el temor. 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 a Nicómaco*. A su vez, ambos quedarían enmarcados en el horizonte de finalidad al que aspiramos todos los hombres, es decir, la felicidad. La *filantropía o sentimiento compartido de humanidad* posibilita el juicio valoral 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: En segundo lugar, los autores pueden hacer surgir el temor y la compasión del espectáculo, alejándose del arte del poeta trágico. En tercer lugar, estarían los que utilizan el espectáculo escénico para impresionar a los espectadores poniéndoles delante del horror, lo portentoso, que nada tiene que ver con la tragedia⁸⁶. 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. 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.

⁸⁶ Cfr. Comentario de García Yebra, nota 192, p. 287-288.

Epílogo

Hemos rastreado las primeras manifestaciones escritas de ocio estético en el mundo griego en los cantos homéricos, en Hesíodo y en los poetas líricos. En ellos encontramos abundantes referencias a la poesía concebida como un don de la divinidad y al poeta como un ser inspirado. La *Odisea* nos proporciona un texto bellísimo que muestra la experiencia estética y su impacto en el receptor: un aedo canta y Ulises conmocionado se tapa el rostro con su manto, avergonzándose de llorar.

El concepto de contemplación estética se vincula al pensamiento pitagórico. Los griegos utilizan el término *theoría*, contemplación o visión. El significado fue acuñándose en el desarrollo filosófico y adquiriendo un sentido intelectual como comprensión de la realidad. En la primera tradición pitagórica, se asocia a la mirada que descubre el orden de la realidad. Este descubrimiento del orden se vincula a la experiencia de su conocimiento, que debe producir un cambio en la persona. Un texto de Cicerón, referente a estos pensadores, muestra la comparación de la vida con los juegos donde unos acuden para participar en las competiciones, otros para comerciar y otros sólo para contemplar. Esta actitud es la más elevada y la que se corresponde con el *ocio*. La mirada contemplativa, desinteresada o autotélica perfila el valor que los griegos dieron al ocio.

En los primeros textos que conservamos aparece también el concepto de belleza, *to kalón*, vinculado al gusto, a la admiración y a la apropiación. Se relaciona con la excelencia y la *grandeza del alma*, *kalokagathía*, es decir, el ideal de ser humano en la plenitud de sus potencialidades. Un objeto es considerado bello en virtud de su forma, que satisface sensiblemente, pero en el ser humano también desempeñan un papel importante las cualidades del alma y del carácter, no percibidas ya sensiblemente. Un

texto de Hesíodo sobre el escudo de Heracles muestra la admiración por el resultado de la experiencia creadora, la poiesis y la belleza creada.

El concepto griego de belleza no se limitaba a la dimensión estética, sino que se refería también a la belleza espiritual, a la belleza de las ciencias e incluso de las leyes. Su concepción de la belleza se va canalizando en la poesía griega y, sobre todo, en los textos filosóficos, marcando tres grandes líneas que surcan el pensamiento posterior. Lo bello tiene relación con lo sensible y es apreciado por sus cualidades. Se vincula con el orden y la armonía del mundo, lo que marca la primera línea: la belleza es armonía, proporción y simetría. La segunda línea de comprensión la encontramos en el ámbito de los sofistas y se concreta como belleza subjetiva. Bello es lo que agrada y difiere de unas personas a otras. Surge también un tercer vector: es bello lo adaptado a su función. Esta comprensión de la belleza es el antecedente de la belleza funcional, tan importante en el arte del siglo XX. Objetivismo, subjetivismo y funcionalismo serán las consideraciones modernas de estas teorías. Los pensadores griegos destacan el valor de la belleza que es digna de aprecio. En este sentido hemos visto que la concepción más elevada de la belleza en la filosofía occidental la debemos a Platón. Este filósofo comprendió la belleza en su dimensión absoluta, como realidad valiosa y meta última de aspiración humana. Platón escribió los textos más bellos en el camino de búsqueda de la belleza. La belleza se vincula con el bien y se valora su dimensión espiritual. Los filósofos irán distinguiendo aspectos y será Aristóteles el que apunte la autonomía de la belleza respecto a la bondad y a la verdad.

El concepto arte significó *destreza* o capacidad para producir un objeto. El término griego es *techne* e indicaba genéricamente la disposición necesaria para crear una estatua, un barco, unos zapatos o bien para mandar un ejército. Estas destrezas se denominaban artes, de modo que eran equivalentes las del estratega, el geómetra, el alfarero o el escultor. Tenían en común el estar regidas por reglas y no ser algo fortuito o fruto de fantasía. Comprendía así tanto lo que se denominará más tarde *bellas artes*, como los oficios artesanales y otro tipo de conocimientos expertos. Hay que observar que el punto de vista se centraba en el sujeto poseedor del conocimiento y de la habilidad y no en el producto, hacia donde fue derivando el concepto de arte más tarde. Se exceptuaba la poesía, vinculada a la inspiración y no sometida a reglas. Lo mismo ocurre con la música, ambas cercanas a la profecía. La poesía se relacionaba con un conocimiento elevado y divino. Desde los primeros poetas se asocia con un mundo trascendente, las Musas o los dioses inspiradores.

No obstante, los filósofos comenzaron a observar diferencias entre objetos artesanales y los artísticos, así como entre unas y otras artes. Por esta razón es importante seguir sus textos, teniendo en cuenta esta

concepción general en la que se inscriben, pero también conociendo la evolución posterior, lo que nos ayuda a valorar sus intuiciones. Pronto se consideró que la música y la poesía se podían incluir entre las artes, pues también tenían reglas. Platón y Aristóteles darán pasos decisivos en este sentido. Aunque las artesanías, oficios manuales y las ciencias, no fueron excluidas del ámbito de las artes en el mundo griego, los mismos filósofos harán las oportunas precisiones para concretar la diversidad conceptual.

La distinción central vertebró las artes orientadas a la utilidad y las cultivadas por el placer. Las primeras se volcaban a cubrir la necesidad y los objetos de la vida cotidiana. Las segundas pertenecían al ámbito del ocio. Esta diferenciación se observa en los sofistas, en Platón y, sobre todo, en Aristóteles.

Un aspecto que nos llama la atención entre sus observaciones es la influencia de la poesía en el ser humano. Podemos rastrear sus beneficios y también los excesos emocionales que deja. Platón es el gran crítico y censura las experiencias desmedidas de ocio estético. No obstante, es también Platón el que incorpora la poesía y la música a la educación, destacando el influjo benéfico del arte en el alma. La música, gracias a la armonía y al ritmo, penetra hondo en el alma, contagia a ésta de gracia y armonía, afina la percepción estética, educa el buen gusto y despierta el amor instintivo de la belleza. La educación del arte busca el amor a lo bello y un equilibrio en la persona: un alma bella en un cuerpo bello.

La contemplación de ocio estético se caracteriza como goce o placer. La comprensión de esta experiencia gozosa es moderna. Será Kant el filósofo que concrete y diferencie este placer de otros propios también del ser humano. En el pensamiento griego hay algunas rasgos antecedentes. *Los grandes placeres nacen de contemplar las cosas hermosas* es una sentencia atribuida a Demócrito que recoge también ideas del ámbito de los sofistas. Se va perfilando de esta manera un espacio propio para el ocio estético, deslindado del conocimiento filosófico que busca la verdad. Aristóteles distinguió el placer estético del placer sensual y apuntó las notas que lo caracterizan. En el hombre, el máximo placer se obtiene del deseo de comprender que acompaña la vida filosófica. Es análogo al placer de Dios. Dios goza de un placer intelectual, de su propia actividad que es el pensamiento. El hombre consigue un equilibrio análogo en el placer intelectual, en el ejercicio de la filosofía. 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.

Aristóteles comprende la experiencia de ocio estético en su dimensión más elevada. Analiza, como hemos visto, la experiencia receptora del teatro, destacando su especificidad y su dimensión cognoscitiva.

El filósofo concreta que la poesía apunta a lo universal, diferenciando el sentido que debe tener y perfilando así que no se trata de una mera verificación.

Lo general, en la mente del poeta, es su *eidos* 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. En la experiencia de ocio estético el espectador lleva a cabo un proceso, específicamente estético, con valor intelectual y consecuencias éticas. Se trata de un juicio, un *razonamiento de que esto es aquello*: La imagen representativa, encarnada en la trama de la obra, lleva a un reconocimiento, una identificación, acompañada de una comprensión de sentido. En esa experiencia se produce un placer intelectual, el placer estético.

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. El gozo primario de la experiencia estética proviene de la comprensión intelectual, del reconocimiento intuitivo, del *otro* que soy yo. La experiencia de ocio estético alcanza así un gran reconocimiento, al vincular Aristóteles la dimensión ética a la comprensión intelectual y al placer estético.

Fuentes y bibliografía

Poesía épica y lírica arcaica

Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII— IV A.C. Selección, prólogo y traducción de Carlos García Gual. Alianza, Madrid, 1986.

Lírica griega arcaica. Poemas corales y monódicos, 900-300 a.C., Intr., trad. y notas por F. Rodríguez Adrados. Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1980.

HESÍODO, *Odas y fragmentos. Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos, Certamen*, Intr., trad. y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1978.

Himnos homéricos. La «Batracomiomaquia», Intr., trad. y notas de Alberto Bernabé Pajares, Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1978.

HOMERO, *Odisea*, Trad. de J. M. Pabón. Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1982.

PÍNDARO, *Odas y fragmentos, Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos*, Intr., trad. y notas A. Ortega, Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1984.

PLUTARCO, *Obras morales y de costumbres (Moralia) I*, Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1985.

Presocráticos

Los filósofos Presocráticos (3 vols.), Introducción, traducciones y notas de C. Eggers Lan y V. e. Juliá, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1981.

HERÁCLITO. MARCOVICH, *Heraclitus*. Texto griego y versión castellana, Editio Minor, Talleres gráficos Universitarios, Mérida-Venezuela, 1968.

LLANOS, A., *Los presocráticos y sus fragmentos*, Juárez, Argentina, 1969.

Sofistas

ISÓCRATES, *Discursos*, I, Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1979.

GORGIAS, *Fragmentos y testimonios*, Aguilar, Buenos Aires, 1966.

PROTÁGORAS, *Fragmentos y testimonios*, Aguilar, Buenos Aires, 1973.
DUPREEL, *Les sophistes*, Du Griffon, Neuchatel, 1948.
LLANOS, A., *Los presocráticos y sus fragmentos*, Juárez, Argentina, 1969.
UNTERSTEINER, *I sofisti*, Laterza, Bari, 1954.

Sócrates

Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología. Ed. De García Bacca. UNAM, 1946.
Recuerdos de Sócrates, Apología o Defensa ante el jurado. Alianza, Madrid, 1971.
Recuerdos de Sócrates, Económico, Banquete, Apología de Sócrates, Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1993.
Diálogos de Platón.

Platón

Diálogos (Apología, Critón, Eutifrón, Ión, Lisis, Cármides, Hippias Menor y Mayor, Laques, Protágoras, Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Cratilo, Fedón, Banquete, Fedro, República, Parménides, Teeteto, Sofista, Político, Filebo, Timeo, Critias, Dudosos, Apócrifos, Cartas, Leyes). Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1981-1999.

Se han tenido en cuenta también las siguientes ediciones: *Obras completas*. Coedición de la Presidencia de la República y la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1980. Prólogo, trad, notas y clave hermenéutica de J. D. García Bacca. Y las editadas por el Instituto de Estudios Políticos, Madrid, diversos años y diferentes traductores.

Aristóteles

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.
Poética, ed. bilingüe de V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.
Política, trad. de M. García Valdés, Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1988.
Retórica, Introd. trad, y notas de Q. Racionero, Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 1990.
Tratados de Lógica, I y II, Introd. trad, y notas de M. Candel Sanmartin. Biblioteca clásica Gredos, 1994.

Bibliografía

- AMIGO, M.^a L., *El arte como vivencia de ocio*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2000.
- AMIGO, M.^a L., *Guía para leer a Platón*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1989.
- AMIGO, M.^a L., *La aurora del asombro*. Universidad de Deusto, Bilbao, 2007.
- ARTETA, A., *La compasión. Apología de una virtud bajo sospecha*, Paidós, Barcelona, 1996.
- BAYER, R., *Historia de la estética*, FCE, México, 1974.
- BRUYNE, E., *Historia de la estética*, I, BAC, Madrid, 1963.
- CAMÓN AZNAR, J., *Teoría del arte griego*, Salvat, Barcelona, 1975.
- COPELSTON, F., *Historia de la Filosofía*, I, Ariel, Barcelona, 1974.
- CORNFORD, F. M., *La filosofía no escrita*, Ariel, Barcelona, 1974.
- CUENCA, M., *Ocio humanista*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2000;
- CUENCA, M., *Pedagogía del Ocio. Modelos y Propuestas*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2004.
- ECO, U., *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona, 2004.
- GADAMER, H.G., *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996.
- GIL, L., *Los antiguos y la inspiración poética*, Guadarrama, Madrid, 1967.
- GRUBE, G.M.A., *El pensamiento de Platón*, Gredos, Madrid, 1973.
- GUTHRIE, *Los filósofos griegos*, FCE, México, 1970.
- GUTHRIE, *Historia de la filosofía griega*, II, VI, Gredos, Madrid, 1993.
- JAEGER, W., *Paideia*, FCE, Madrid, 1982.
- JAUSS, H.R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986.
- JIMÉNEZ, J., *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid, 1986.
- KAUFMANN, W., *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1978.
- KIRK y RAVEN, G.S y J.E., *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1969.
- NESTLE, W., *Historia del espíritu griego*, Ariel, Barcelona, 1975.
- NUÑO, J.A., *El pensamiento de Platón*, Universidad central de Venezuela, Caracas, 1963.
- PANOFSKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1977.
- PIEPER, J., *El ocio y la vida intelectual*, Rialp, Madrid, 1974.
- SEGURA, S. y CUENCA, M., *El ocio en la Grecia clásica*, Universidad de Deusto, 2007.
- PLAZAOLA, J., *Introducción a la Estética*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1991.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética*, I, Akal, Madrid, 1987.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Ténos, Madrid, 1987.
- XIRAU, R., y SOBREVILLA, D. (Eds.), *Estética*, Trotta, Madrid, 2003.
- ZAMBRANO, M., *Filosofía y poesía*, FCE, Madrid, 2001.

Colección de Documentos de Estudios de Ocio

1. CÁTEDRA DE OCIO Y MINUSVALÍAS (1995), *El Ocio en la vida de las personas con discapacidad*. ISBN 84-7485-422-9, 70 páginas.
2. MAIZTEGUI, C.; MARTÍNEZ, S. y MONTEAGUDO, M.^a J. (1996), *Thesaurus de Ocio*. ISBN 84-7485-430-X, 208 páginas.
3. VV.AA. (1996), *Los desafíos del Ocio*. ISBN 84-7485-455-5, 180 páginas.
4. GORBEÑA, S.; GONZÁLEZ, V.J. y LÁZARO, Y. (1997), *El derecho al Ocio de las personas con discapacidad: análisis de la normativa internacional, estatal y autonómica del País Vasco*. ISBN 84-7485-476-8, 252 páginas.
5. CUENCA CABEZA, M. (coord.), (1997), *Legislación y política social sobre el Ocio de las personas con discapacidad*. ISBN 84-7485-483-0, 232 páginas.
6. CUENCA CABEZA, M. (1999), *Ocio y equiparación de oportunidades*. ISBN 84-7485-584-5, 178 páginas.
7. CUENCA CABEZA, M. (1999), *Ocio y formación. Hacia la equiparación de oportunidades mediante la Educación del Ocio*. ISBN 84-7485-590-X, 128 páginas.
8. CUENCA CABEZA, M. y MADARIAGA ORTUZAR, A. (2000), *Práctica deportiva escolar con niños ciegos y de baja visión*. ISBN 84-7485-678-7, 116 páginas.
9. SETIÉN SANTAMARÍA, M.L. (coord.). (2000), *Ocio, calidad de vida y discapacidad. Actas de las Cuartas Jornadas de la Cátedra de Ocio y Minusvalías*. ISBN 84-7485-679-5, 160 páginas.
10. SETIÉN SANTAMARÍA, M.L. y LÓPEZ MARUGÁN, A. (2000), *El ocio de la sociedad apresurada: el caso vasco*. ISBN 84-7485-680-9, 148 páginas.
11. GORBEÑA ETXEBARRIA, S. (ed.) (2000), *Modelos de intervención en ocio terapéutico*. ISBN 84-7485-681-7, 126 páginas.
12. MAIZTEGUI, C. y PEREDA, V. (coords.) (2000), *Ocio y deporte escolar*. ISBN 84-7485-683-3, 172 páginas.
13. AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE, M.L. (2000), *El arte como vivencia de ocio*. ISBN 84-7485-684-1, 300 páginas.
14. GORBEÑA ETXEBARRIA, S. (ed.) (2000), *Ocio y salud mental*. ISBN 84-7485-685-X, 120 páginas.
15. CUENCA CABEZA, M. (2000), *Ideas prácticas para la educación del ocio: fiestas y clubes*. ISBN 84-7485-688-4, 144 páginas.
16. CUENCA CABEZA, M. (2000), *Ocio humanista*. ISBN 84-7485-689-2, 308 páginas.
17. SAN SALVADOR DEL VALLE DOISTUA, R. (2000), *Políticas de Ocio*. ISBN 84-7485-700-7, 349 páginas.
18. CSIKSZENTMIHALYI, M.; CUENCA, M.; BUARQUE, C.; TRIGO, V. y otros (2001), *Ocio y desarrollo. Potencialidades del ocio para el desarrollo humano*. ISBN: 84-7485-744-9. 256 páginas.

19. SETIÉN, M. L. & LÓPEZ MARUGAN, A. (ed.) (2002), *Mujeres y ocio. Nuevas redes de espacios y tiempos*. ISBN: 84-7485-812-7. 212 páginas.
20. CAVA MESA, M.J. (ed.) (2002), *Propuestas alternativas de Investigación sobre Ocio*. ISBN: 84-7485-813-5. 225 páginas.
21. CARIDE GÓMEZ, J. A. & LÓPEZ PAZ, J. F. (ed.) (2002), *Ocio y voluntariado social. Búsquedas para un equilibrio integrador*. ISBN: 84-7485-814-3. 252 páginas.
22. GORBEÑA, S.; MADARIAGA, A. & RODRÍGUEZ, M., (2002), *Protocolo de evaluación de las condiciones de inclusión en equipamientos de ocio*. ISBN: 84-7485-857-7. 127 páginas.
23. DE LA CRUZ AYUSO, C. (ed.) (2002), *Educación del ocio. Propuestas internacionales*. ISBN: 84-7485-850-X. 218 páginas.
24. GARCÍA VISO, M. & MADARIAGA, A. (eds.) (2002), *Ocio para todos. Reflexiones y experiencias*. ISBN: 84-7485-851-8. 166 páginas.
25. APRAIZ, A. & IRIBAR, M. F. (eds.) (2002), *Experiencias y técnicas en gestión del ocio*. ISBN: 84-7485-851-8. 178 páginas.
26. DE LA CRUZ, C. (ed.) (2003), *Los retos del ocio y la discapacidad en el siglo xx*. ISBN: 84-7485-890-9. 201 páginas.
27. MONTEAGUDO, M.J. & PUIG, N. (eds.), *Ocio y deporte, un análisis multidisciplinar*. ISBN: 84-7485-919-0. 247 páginas.
28. LÁZARO, Y. (ed.) (2004), *Ocio, inclusión y discapacidad*. ISBN: 84-7485-945-X. 744 páginas.
29. CUENCA CABEZA, M. (2005), *Ocio solidario*. ISBN: 84-7485-984-0. 237 páginas.
30. ELÍAS PASTOR, L.V. (2006), *El turismo del vino. Otra experiencia de Ocio*. ISBN: 84-9830-030-4. 256 páginas.
31. CUENCA CABEZA, M. (2006), *Aproximación Multidisciplinar a los Estudios de Ocio*. ISBN: 84-9830-038-X. 222 páginas.
32. MONTEAGUDO SÁNCHEZ, M. J. (ed.) (2007), *El Ocio en la investigación actual*. ISBN: 84-9830-073-4. 334 páginas.
33. LÁZARO FERNÁNDEZ, Y. (2007), *Ocio y discapacidad en la normativa autonómica española*. ISBN: 84-9830-083-3. 200 páginas.

Para más información:
 Instituto de Estudios de Ocio
 Universidad de Deusto
 Avda. Universidades, 24
 E-48007 Bilbao
www.ocio.deusto.es
 Tf. 944 139 075 / Fax 944 467 909
ocio@ocio.deusto.es



Publicaciones

