

# “Poner ante la vista”: Sensibilidad y acción humana en Aristóteles.

Cecilia Sabido\*

**Resumen:** En este texto quiero reflexionar sobre la posibilidad de “percibir” sensiblemente –en especial a través del oído y la vista– algunos signos relativos a las acciones humanas para responder a la pregunta ¿cómo se ve una acción? y a partir de ello cómo podemos valorarla. Para ello, analizaré algunos pasajes de los *Problemas* de Aristóteles referidos a la percepción del movimiento y la acción, para después ponerlos en relación con la teoría de la composición dramática de la *Poética*. En última instancia, desarrollo por qué la imitación de acciones presente en el arte dramático es valioso recurso en la comprensión de la complejidad de la vida práctica, precisamente por su capacidad de presentar ante la vista la acción en toda su unidad y organicidad. La intención es mostrar cómo la ejemplaridad, contemplación y valoración de las acciones humanas, tanto propias como ajenas, contribuyen a la formación del “sentido vital”.

**Palabras clave:** Ejemplaridad, acción humana, sensibilidad, percepción, unidad.

\* [cecilia.sabido@uaslp.mx](mailto:cecilia.sabido@uaslp.mx) Una versión anterior de esta investigación, en inglés, se publicó como C. Sabido, T. Enriquez, *Considerations on the Visibility of Action in Aristo-*

**Abstract:** In this text, I wish to reflect on the possibility of sensibly "perceiving"— especially through hearing and sight —some signs related to human actions in order to answer the question: How does an action look? And, based on this, how can we evaluate it? To do so, I will analyze some passages from Aristotle's *Problems* concerning the perception of movement and action, and then relate them to the theory of dramatic composition in the *Poetics*. Finally, I will explain why the imitation of actions present in dramatic art is a valuable resource for understanding the complexity of practical life, precisely because of its ability to present action in all its unity and organicity. The intention is to show how exemplarity, contemplation, and evaluation of human actions contribute to the formation of the "vital meaning."

**Keywords:** Exemplarity, Human Action, Sensibility, Perception, Unity.

## 1. Introducción

La percepción es un proceso indispensable de la vida estética. Cuando contemplamos el mundo no sólo percibimos la “belleza” del entorno físico en sus diversas cualidades sensibles. Nuestra consciencia también captura todo un horizonte simbólico y significativo, un *lebenswelt*, en términos fenomenológicos, que proyecta un sentido sobre aquello que contemplamos. En este horizonte percibido y significado se encuentran las acciones humanas, sobre las cuales captamos no sólo una lógica pragmática, sino una cierta dimensión de “belleza” que parece adquirir significación vital desde su adecuación o inadecuación, su proporcionalidad, su conflicto y su resolución en determinados contextos humanos y sociales.

Platón ya discurría en el diálogo *Hippias mayor* acerca de ello cuando se preguntaba qué es «lo bello».<sup>1</sup> Sin embargo, no solo consideraba el criterio de “adecuación” moral en el análisis, sino aquellos «placeres que son percibidos por el oído y por la vista», entre los que afirma se pueden incluir las leyes y las costumbres.<sup>2</sup> Lo que no es fácil de explicar, en términos clásicos o contemporáneos, es cómo percibimos las “acciones humanas”, porque lo que alcanzamos a percibir con nuestros “sentidos” (αἴσθησις) son los elementos “externos” de la acción, los “movimientos”, pero la acción se refiere a una realidad compleja y compuesta de intenciones, decisiones, mociones afectivas y movimientos físicos que, además, se desarrollan en el tiempo. Lograr la “visibilidad” de las acciones humanas entonces es un reto: implica alcanzar a conocer lo “interior” de las mismas; conocer lo que subyace al movimiento que atestiguamos con la percepción parece ser, no sólo difícil sino necesario en el proceso de comprensión del *lebenswelt* en su valor más radical.

Para Platón y Aristóteles la adquisición de este sentido vital pasaba por la formación del “criterio moral” que era, ante todo, un sentido “cívico” porque para ser plenamente humano era necesario formar parte de una “vida compartida” en la comunidad política; como veremos, de la correcta educación de los sentidos y la interpretación que se hacía de

---

1 Platón, *Hippias mayor*, 293e

2 *Ivi*, 298a y 298d.

lo percibido por ellos dependía la existencia misma del individuo y su identidad como ciudadano.

Entre los problemas que la *Política* de Aristóteles considera, se encuentra la educación de los jóvenes a través de la música.<sup>3</sup> También en la *Ética nicomaquea* se considera la necesidad de formar a los jóvenes en la virtud, y específicamente a los jóvenes porque las personas mayores han adquirido ya sus hábitos a partir de su propia experiencia.<sup>4</sup> Así pues, la adquisición de hábitos y la formación moral se consiguen por el propio ejercicio, pero también por una cierta ejemplaridad.<sup>5</sup> De ello da muestra precisamente la preocupación –tanto platónica como aristotélica– de que los jóvenes sean conducidos por una “música adecuada” a las metas de su formación política. Por otro lado, según explica en la *Poética*, en el teatro se representan acciones «en acción»,<sup>6</sup> caracteres que, en lugar de decir únicamente lo que piensan, llevan a cabo acciones concretas en situaciones específicas,<sup>7</sup> de cuya contemplación el público espectador adquiere una serie de aprendizajes y placeres anejos, que comparte comunitariamente.<sup>8</sup>

Todo ello sugiere que para el estagirita existe la posibilidad de “percibir sensiblemente” las acciones humanas o al menos algunos elementos de las mismas,<sup>9</sup> y que esta percepción contribuye a la interpretación de una realidad que, fuera del contexto mimético, suele resultar críptica.

3 Aristóteles, *Política*, VIII-3, 1337b 23ss, 1338a 13-25; VIII-5 1339a 10ss. A partir del capítulo 5, casi todo el libro VIII se consagra a considerar la formación musical de los jóvenes y sus elementos, como ritmos adecuados, instrumentos, temas etcétera.

4 Id., *Ética nicomaquea* I- 3, 1095a 3-5; II-1, 1103b24-25; VI-8, 1142a 12-20; X-9, 1179b 30ss.

5 *Ivi*, IX-9, 1169b 30-1170 a 1; *Política* VIII-5, 1340a 5ss; *Poética* 4, 1448b 5-20. Ver también E. Lledó Íñigo, «Introducción a las éticas» en Aristóteles, *Ética nicomaquea, Ética eudemia*, Gredos, Madrid 1998, p. 33. Sobre la ejemplaridad, en especial se trata en Aristóteles, *Analíticos primeros*, II-23, 68b 9-14, *Analíticos posteriores* I-18, 81a 39-b42, *Ética nicomaquea* VI-3, 1139b 27 y en *Retórica* I-2, 1356b 5, 1357b 25-36, II 20, 1393<sup>a</sup> 26-1394 a 18, y III-17 1418 a 1-22, por mencionar algunos lugares.

6 Aristóteles, *Poética* 2, 1448b 1-10.

7 *Ivi*, 3, 1148a 27-29; 6, 1449b 24 - 1450a 7; 9, 1451a 36 – b11.

8 Id., *Política* VIII-7, 1341 b 34 - 1342a 27; 5, 1340a 1-25.

9 cf. *Ivi*, VIII, 1340a 29-43.

Al respecto, en un pasaje de la *Política*, Aristóteles privilegia el oído, pero no desprecia la función de la vista en la interpretación de las acciones, y sobre todo señala la capacidad de representación de las mismas mediante “signos” que remiten a los caracteres y las pasiones, que son elementos de la acción:

Y ocurre que en las demás sensaciones no hay imitación alguna de los estados morales, por ejemplo, en las del tacto o el gusto, pero en las de la vista la imitación es ligera. (Hay, en efecto, figuras con tales efectos pero en escasa medida, y no todos participan de tal sensación; además, no son imitaciones de los caracteres sino que las figuras y los colores presentes son más bien *signos* de esos caracteres, y estos *signos* son expresión corporal de las pasiones. [...] En cambio, en las melodías, en sí, hay imitaciones de los estados de carácter (y esto es evidente, pues la naturaleza de los modos musicales desde el origen es diferente, de modo que los oyentes son afectados de manera distinta y no tienen la misma disposición respecto a cada uno de ellos).<sup>10</sup>

Como he mencionado, en la vida cotidiana percibimos únicamente el movimiento físico que una persona realiza y, a menos que éste nos declare el fin que lo motiva, sólo podemos suponer las razones que causaron dichos movimientos. Un alto grado de lo que solemos llamar “acciones humanas” es el resultado de la interpretación que hacemos de una serie de movimientos que interpretamos como signos y las “declaraciones” —o en su defecto, las “suposiciones”— de aquello que las motiva.<sup>11</sup> La interpretación de la acción no se detiene, por lo demás, en esta construcción sino que añade un juicio valorativo que considera una adecuación o inadecuación de la acción a los fines supuestos o declarados.<sup>12</sup>

---

10 *Ivi*, VIII, 1340a 29-43.

11 *Id.*, *Ética nicomaquea* I-3, 1094b 20-1095a 10.

12 Por ejemplo, veo a una persona salir del aula con un teléfono en la mano; puede que yo *suponga* que le está aburriendo mi exposición, o que está en desacuerdo con mis ideas, aunque al verle salir con prisa también puedo *suponer* que se trata de una emergencia. Después, puede que me diga esta persona —«Disculpe, era una emergencia y debía responder». Hay una diferencia entre los signos que interpreto con suposiciones plausibles y la información que el sujeto declara. Además, “valoraré” si su conducta fue correcta o incorrecta dadas las condiciones

Las acciones humanas son complejas y a pesar de tener evidencias empíricas de las mismas, hay un alto grado de incertidumbre en los elementos que empleamos para juzgar su totalidad.<sup>13</sup> Sin embargo, parece que aprendemos a actuar «observando las acciones» de otros e «imitándolas»,<sup>14</sup> usando juicios basados en suposiciones<sup>15</sup> y, eventualmente, aprendemos a considerar la complejidad de nuestras propias acciones, a dar cuenta de nuestras motivaciones y a valorar como adecuadas o inadecuadas nuestras acciones con respecto a nuestros fines,<sup>16</sup> para poder decir «hice bien» o «me equivoqué».<sup>17</sup>

Entonces, ¿cómo se conoce la acción? ¿Qué se percibe de las acciones humanas y si lo percibido por los sentidos no es la acción total, qué otros recursos tenemos para considerarla? ¿Hay un conocimiento de la acción? ¿Es intelectual? ¿Cómo se llega a ello y qué alcances tiene? Quiero poner sobre la mesa el hecho de que el conocimiento de las acciones es problemático y tiene un particular interés en el ámbito de la estética porque desarrolla algunas de las principales cualidades que Aristóteles –y otros a partir de él– otorgan a cierto tipo de obras mimético-artísticas, a saber, la capacidad de «poner ante la vista» la acción entera como una unidad y, a través de su representación ficticia, mejorar la comprensión del hombre sobre su propio actuar.<sup>18</sup> En última instancia, esa es la función que el *mythos* tiene en la estructura de la

---

en que nos encontramos. Podría pensar “fue una grosería” o por el contrario desear que la supuesta emergencia no sea un asunto grave y que todo esté bien. Si se tratase de cualquier estudiante en el aula me parecería incorrecto que estuviera pendiente del teléfono y dadas las expectativas formativas de mi función como profesor, incluso le llamaría la atención. Luego me diría «es una emergencia, un familiar está en el hospital y debo irme» y yo lo justificaría todo, aun siendo probable que me dijese una mentira. El componente valorativo es siempre anejo a la interpretación de la acción como rasgo de “carácter” en el sentido aristotélico, como ἦθος.

13 Id., *Ética nicomaquea* II-2, 1104a 1-5; 4, 1105a 18- b18.

14 Id., *Poética* 4, 1148b 5.

15 Id., *Analíticos primeros* I-30, 46a 27-28.

16 Id., *Ética nicomaquea* III-3, 1112a 31- b12.

17 Id., *Retórica*, I-12, 1372a 5-10; 1372b 13-23; 13, 1373b 1-1374b 24.

18 Incluso, aunque esto no es propiamente aristotélico, implica formar una autoconciencia que contribuye a formar el sentido de “responsabilidad” y de identidad, por lo menos, moral, si no es que alcanza la dimensión intersubjetiva y espiritual.

obra según dice el propio Aristóteles en la *Poética*.<sup>19</sup>

Estoy convencida de que la *mimesis* dramática tiene la cualidad eminente de «poner ante la vista» de los espectadores la complejidad de las acciones humanas.<sup>20</sup> No se trata de establecer una teoría de formación moral –aunque podría derivarse y es un tema recurrente en algunos autores<sup>21</sup>– sino de considerar una “teoría de la acción” en general y de la “representación de la acción” en particular. Para esto, consideraré específicamente algunos elementos presentes en el *corpus* aristotélico.

Debo justificar, primero, la razón de utilizar a Aristóteles como punto de partida. Me parece que, como uno de los primeros teóricos de la acción poética, deja pistas a lo largo de su pensamiento que dan luces sobre el alcance del arte dramático en particular y de la actividad artística en general. Los principios de *mimesis*, *techne*, *poiesis* y *praxis* son conceptos vigentes y, sin dejar de considerar la evolución que los mismos han experimentado tanto conceptualmente como en el ámbito de la práctica artística, siguen siendo parámetros a considerar al pensar el hecho artístico.<sup>22</sup> Por otro lado, debo aclarar que no pretendo realizar aquí una exposición exhaustiva de una teoría aristotélica, ni proponer

---

19 Aristóteles, *Poética* 6, 1450a 3-5, 15-24. «El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos (*syntaxis*); porque la tragedia es imitación no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según las acciones son 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».

20 Fundo este convencimiento en dos fuentes: por un lado, la reflexión filosófica, en particular la que he realizado en anteriores investigaciones académicas, C. Sabido, *Mito y estructuración en la Poética de Aristóteles*, en «Iztapalapa», 58 (2005), pp. 63-87; C. Sabido, *Poética y ficción en Aristóteles*, en «Estudios: filosofía, historia, letras», 101 (2012), pp. 151-163; C. Sabido, *Ritmo, mimesis y temporalidad en el arte*, en «Euphyia» 7/12 (2013), pp. 45-64, por mencionar algunos. La segunda fuente es la experiencia directa que he tenido a lo largo de treinta años de práctica en las artes escénicas. Por supuesto, hay literatura dramática teórica y pedagógica pertinente, pero no será citada en este trabajo y será materia de investigaciones posteriores.

21 Como Martha Nussbaum o Carmen Trueba.

22 Un ejemplo claro de esta trayectoria, por mencionar un ejemplo, es la obra de W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas (arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética)*, trad. F. Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid 1997.

que el propio estagirita postula las ideas que aquí expongo sino destacar una serie de cualidades estéticas a raíz de su obra en general y de la *Poética* en particular y esto, no para quedarme en un análisis teórico del pensamiento clásico sino para traerlo a una comprensión presente del valor de la representación artística de la acción humana.

Metodológicamente, me atenderé a las obras de Aristóteles y consideraré sobre todo la *Política*, la *Ética nicomaquea*, los *Problemas*, la *Retórica* y, desde luego, la *Poética*. Intentaré determinar primero, y brevemente, qué valor tiene la cualidad ejemplar de las acciones en la formación moral griega en general y para Aristóteles en particular. En segundo lugar, consideraré los aspectos de la percepción de la acción, concretamente las relacionadas con el oído y la vista. En tercer lugar, consideraré la estructuración de los hechos como un recurso mimético que posibilita una forma distinta de “visión”, es decir, una interpretación intelectual de las acciones “percibidas” por el espectador. Será necesario distinguir los recursos de esta percepción en la vida cotidiana y la particular elocuencia que, sobre este hecho, gana la representación mimética de las acciones en las obras dramáticas para, finalmente, proponer como una cualidad específica de las artes escénicas en particular y del arte en general, la capacidad de «poner ante la vista» es decir, ante la percepción sensible y la racionalidad práctica la «acción una y entera» que la *Poética* refiere como núcleo de la representación.<sup>23</sup>

## 2. La ejemplaridad de la acción

Werner Jaeger en su *Paideia* explica que la cultura griega basó su educación en la “imitación” de la *arete* de los héroes griegos, tal y como eran presentadas en los poemas homéricos.<sup>24</sup> Originalmente el término remitía a una fuerza o una cualidad que distinguía al héroe, pero las narraciones destacaban las aptitudes relativas a las “acciones” que los hacían descollar: en un principio fueron su fuerza y su habilidad, más

---

23 Aristóteles, *Poética* 7, 1450b 25-28. «Hemos quedado que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud, pues una cosa puede tener ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin».

24 W. Jaeger, *Paideia*, Fondo de Cultura Económica, México 1996, p. 21.



adelante fue su sentido del deber; las narraciones resultaban atractivas porque mostraban el esfuerzo constante del héroe por conservar su superioridad y quien escuchaba estas historias anhelaba apropiarse de la peculiar belleza moral que los héroes habían alcanzado a través de sus acciones. De las páginas introductorias del estudio de Jaeger destaco en particular la relación entre la elocuencia de los poemas para referir la vitalidad de las acciones heroicas y el deseo de «apropiarse la belleza» de los héroes imitándolos.<sup>25</sup>

En la *Política*, Aristóteles centra su atención en dos recursos educativos relacionados con la imitación: el juego y la música. Del juego advierte que tiene en el adulto la característica de entretener y servir como descanso, pero en el niño es también una vía de acceso al conocimiento, por ello debe procurarse que sus juegos los preparen para la vida.<sup>26</sup> También advierte que la música contribuye a la formación y carácter del alma porque tiene la capacidad de imitar las pasiones y formar en los jóvenes un juicio adecuado de las buenas disposiciones y las acciones honrosas,<sup>27</sup> y cuando categoriza los tipos de música, las distingue por cualidades relativas a las acciones: éticas, prácticas y entusiásticas, según sirvan para la educación, la distracción o la purificación.<sup>28</sup>

De estas características extraigo dos elementos: por un lado, existe la posibilidad de representar acciones y cualidades relativas a la acción. El niño puede percibir las y aprender de ellas de modos eminentemente auditivos, aunque también visuales. Sin embargo, también puede aprender participando directamente en la imitación, ya sea que juegue –es decir, que realice acciones con finalidades recreativas, en entornos ficticios– o que ejecute él mismo la música.

Aristóteles afirma en la *Poética* que los hombres adquieren sus primeros conocimientos mediante la imitación, reconoce que es una característica natural y distintiva del hombre y además, causa placer.<sup>29</sup>

---

25 *Ivi*, p. 23.

26 Aristóteles, *Política* VII-17, 1136a 4-1136b 11.

27 *Ivi*, VIII-5, 1340a 5-30.

28 *Ivi*, VIII-7, 1341b 35.

29 *Id.*, *Poética* 4, 1448b 4-9.

También sabemos que Aristóteles considera muchos tipos de imitaciones y las categoriza por sus medios y sus modos, pero destaca la imitación, sobre todo, de las acciones. Esto es especialmente interesante. Dice «Los que imitan, imitan a hombres que actúan».<sup>30</sup> Quiero centrarme especialmente en esta simple afirmación. Implica esencialmente dos cosas: que las acciones son representables, imitables, y que, al menos para Aristóteles, la imitación per se “implica” una acción.<sup>31</sup>

Ahora bien, es necesario distinguir qué es “acción” para Aristóteles en este contexto, pues el término implica algún tipo de proceso y refiere a algún tipo de cambio o movimiento –tanto cinético como metabólico– pero al tratarse de la “acción humana” la “acción” implica una nueva complejidad específica: el principio intrínseco que lo hace voluntario e intencional. Así, toda acción humana es un proceso que implica un cambio e involucra un razonamiento práctico, una intención y una ejecución que alcanza –o no– un fin al que tiende.<sup>32</sup> La acción humana, por lo tanto, es un tipo de proceso que refiere a un término de relevancia ética: *praxis*.

Esta distinción es importante, porque la razón que da para que la música imite mejor que la pintura, según su opinión, es que “la música implica movimiento”, en tanto que el dibujo se limita a presentar figuras y colores.<sup>33</sup> Ya veremos que la acción se “ve” de otra manera, distinta a como se perciben estos elementos sensibles, pero hay que destacar, en última instancia, que la imitación para Aristóteles implica eminentemente la “complejidad” y el “dinamismo” propios de cualquier proceso.

Ahora bien, Aristóteles también admite que las imitaciones implican caracteres, pasiones y acciones,<sup>34</sup> pero todas ellas “son relativas” a la acción, porque el carácter es el estilo moral del personaje, las pasiones son las afecciones de los mismos, que experimentan como motivos y consecuencias de sus acciones. En suma, las imitaciones para

30 *Ivi*, 2, 1448<sup>a</sup> 1.

31 Cf. R. Bittner, *One action*, en A. Oskenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 97-110; C. Freeland, *Plot imitates action*, en A. Oskenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, cit., pp. 111-132.

32 Cf. D. Charles, *Aristotle's Philosophy of Action*, Duckworth, London 1984.

33 Aristóteles, *Problemas* XIX-29, 920a 4-7.

34 *Id.*, *Poética* 1, 1447a 25.

Aristóteles implican siempre las acciones y lo relativo a ellas.

El problema que sigue a continuación es entender cómo el espectador “percibe” una acción. Porque es un hecho que debe tener una recepción sensible, si no de la acción entera, sí de algunas de sus partes, a partir de las cuales tendrá elementos para conocerla y juzgarla. Y habrá que considerar si es necesario distinguir entre la percepción de la acción real y la imitada, porque Aristóteles afirma que el poeta interviene en la composición de los elementos y debe presentarlos ante el espectador «lo más vivamente posible».<sup>35</sup>

### 3. La percepción del movimiento y las acciones humanas

Como hemos dicho, el problema que se presenta ahora comprender cómo considera Aristóteles que percibimos las acciones. También habría que analizar si para la percepción hay diferencias entre las acciones reales y sus imitaciones. En primer lugar, comentaré algunos pasajes de Aristóteles que refieren a la percepción sensible de las acciones o elementos de las mismas.

En el texto ya citado de *Política* VIII advierte:

Y ocurre que en las demás sensaciones no hay imitación alguna de los estados morales, por ejemplo, en las del tacto o el gusto, pero en las de la vista la imitación es ligera. (Hay, en efecto, figuras con tales efectos pero en escasa medida, y no todos participan de tal sensación; además, no son imitaciones de los caracteres sino que las figuras y los colores presentes son más bien *signos* de esos caracteres, y estos signos son *expresión corporal* de las pasiones. [...] En cambio, en las melodías, en sí, hay imitaciones de los *estados de carácter* (y esto es evidente, pues la naturaleza de los modos musicales desde el origen es diferente, de modo que los oyentes son afectados de manera distinta y no tienen la misma disposición respecto a cada uno de ellos).<sup>36</sup>

En el pasaje, Aristóteles se refiere a la percepción de “elementos” relativos a la acción y no a la acción misma: estados morales, caracteres

---

35 *Ivi*, 17, 1455a 23-25.

36 *Id.*, *Política*, VIII, 1340a 29-43.

y “signos” corporales de los mismos. Como ya dijimos, estos signos sólo son referencias útiles que deberán ser interpretadas. Interesa señalar que las cualidades representativas de la acción parecen pertenecer eminentemente a los estímulos auditivos mientras que los visuales aparecen supeditados a la función simbólica de manera que su interpretación no es inmediata.

En los *Problemas*, Aristóteles considera esta temática con frecuencia en diversos momentos, añadiendo matices que pueden resultar de sumo interés y cuyas resonancias aparecen citadas vagamente en otros tratados, como la *Política* o la *Retórica* y muy raramente en la *Ética nicomaquea*. Por ejemplo, en la sección XIX-27 se pregunta:

¿Por qué la audición es la única de las sensaciones que tiene un carácter moral? Pues aunque se trate de una melodía sin palabras, sin embargo, tiene carácter; pero ni el color, ni el olor ni el sabor lo tienen. ¿Es porque es la única sensación que tiene movimiento, pero no se trata del movimiento que el ruido nos produce? [...] Esos movimientos de los que hablamos están relacionados con la acción, y las acciones son una señal del carácter.<sup>37</sup>

Como hemos dicho antes, Aristóteles identifica el sonido con el “movimiento”, y no se refiere tanto a un movimiento físico, sino anímico, y lo remite a la “acción y al carácter”. Además, unas líneas más adelante añade:

«¿Por qué los ritmos y las melodías, que son un sonido, se parecen a los estados anímicos [...] ¿Es porque son movimientos, igual que las acciones? Realmente la actividad es algo moral y produce un carácter, mientras que los sabores y los colores no actúan igual.»<sup>38</sup>

Este texto, además, vincula directamente los ritmos y melodías, expresiones de sonidos compuestos, a las pasiones y al hacerlo, las identifica con “movimientos como las acciones”, nuevamente marca la relación entre las acciones y el carácter.

Sin embargo ¿se refiere Aristóteles a imitaciones de acciones o a

---

37 Id., *Problemas*, XIX-27, 919b 25-35

38 *Ivi*, XIX-29, 920a 4-7.

las acciones humanas en sí? ¿Hay un principio de comparación que permite la imitación? ¿En qué consiste?

En la sección VII-1, Aristóteles aborda el problema de la simpatía, tanto física como anímica y considera si existe una cierta influencia mutua entre todo lo existente. Pone como ejemplo el bostezo y propone que “la vista causa el recuerdo”, y éste, a su vez, pone en acción el impulso, algo semejante ocurre con el placer sexual y la comida.<sup>39</sup> Más adelante añade: «A los hombres, por el hecho de ser más sensibles, ante la visión les sobreviene al punto el movimiento y el recuerdo» y prosigue: «Lo que provoca el recuerdo es lo que contiene un impulso hacia la sensación imaginada».<sup>40</sup>

En primer lugar, la vista parece estar asociada con la sensibilidad interna, en particular, el recuerdo y la imaginación. Por otro lado, hay que observar que la simpatía parece funcionar de un modo análogo a la sensibilidad, orientada al sentido interno, es decir que los estímulos sensibles parecen mover al sentido no sólo hacia las percepciones presentes, sino a las previas o concomitantes. En especial sobre la empatía –entendida como la capacidad de sentir o ser movido por las afecciones de otro– Aristóteles pregunta en el párrafo siguiente:

¿Por qué cuando vemos que alguien se ha cortado o quemado o sufrido una tortura o que padece cualquier otro daño terrible, compartimos su dolor con el pensamiento? ¿Es porque la naturaleza es común a todos nosotros? Por tanto, cuando se ve algo de este tipo, se comparte el dolor con el que sufre por familiaridad. ¿O es porque igual que las narices y los oídos reciben algunas emanaciones conforme a sus propias capacidades, del mismo modo también a la vista le pasa lo mismo a partir de las cosas agradables y de las dolorosas?<sup>41</sup>

El texto sugiere una relación entre lo percibido sensiblemente y una “valoración” afectiva, relacionada con el dolor o el placer. Esto nos sugiere que la sensibilidad entera –externa e interna– se ve comprometida en

---

39 *Ivi*, VII-1, 2 y 6.

40 *Ivi*, VII-2, 886 a35.

41 *Ivi*, VII-7, 887a

lo que podríamos llamar una “percepción sensible” de las acciones o lo relativo a ellas. Aristóteles sí afirma en la *Ética nicomaquea* la intervención de la percepción en la adquisición de virtudes y considera que ésta es la facultad que aprehende «lo particular», información necesaria para deliberar adecuadamente sobre los medios y discernir lo conveniente en cada caso.<sup>42</sup>

Puede decirse, por lo tanto, que los recursos de la percepción de acciones en general –y de lo que tiene que ver con ellas– involucran elementos complejos tanto en las acciones reales como en lo que puede ser representado mediante la imitación. Con respecto a la vista como percepción de imágenes no debemos olvidar que Aristóteles afirma en la *Poética* que los hombres «Disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo que éste es aquel, pues si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sin por la ejecución, el color o por alguna causa semejante».<sup>43</sup> Así como ha referido el oído como el sentido moral en la *Política*, aquí la vista es el sentido que se destaca como apropiado para “percibir los productos” de la imitación.

En suma, los elementos sensibles que el ser humano percibe con relación a las acciones:

a) son captados por la “vista” y el “oído”, donde lo captado por el oído se refiere sobre todo a las emociones y el carácter moral, mientras que lo visible permite comparar y distinguir semejanzas y diferencias de tipo formal con más claridad que en los contrastes auditivos;

b) en cualquier caso, los sentidos que se relacionan con “las acciones humanas” aluden a algún tipo de movimiento;

c) en ambos casos, la percepción vincula al espectador con un recuerdo y genera un movimiento en el espectador que puede ser simpático o empático. Señalo, en última instancia, que en todos los casos

---

42 Id., *Ética nicomaquea*, 1109b23, 1113a1-2, 1126b4, 1142a27, 1143b6, 1147a27, 1147b18. Ver también, Id., *De anima*, II-5, 417b 21-29. S. E. Rabinoff, en su disertación doctoral, señala la importancia de la percepción en la adquisición de virtudes y recuerda que para ello no basta el entendimiento: el discernimiento en la acción virtuosa también requiere de la percepción. S. E. Rabinoff, *Perception in Aristotle's Ethics*, (PhD. Dissertation), Boston College, Boston 2013, pp. 4-5.

43 Aristóteles, *Poética*, 4, 1448b15-20.

hay una relación con una experiencia previa con la cual lo percibido se enlaza, ya como impulso, ya como recuerdo, ya como comparación.

Así pues, en la percepción de las acciones –ya reales, ya ficticias– opera una capacidad de comparación, de tal manera que a la captación física del movimiento que forma parte de una acción se añaden “estímulos interpretativos”, sonidos e imágenes que, por comparación o relación, resultan “significativos” y se integran al conocimiento práctico de lo particular.<sup>44</sup>

El punto central, eje de nuestra investigación, es la afirmación que Aristóteles hace en la *Poética* respecto a la acción imitada, pues afirma –como ya hemos dicho– que debe ser una, entera y con cierta magnitud.<sup>45</sup> Para que sea completa debe tener partes estructurales, principio, medio y fin, y su magnitud debe ser ordenada y “visible”, es decir que el espectador no debe perderse al contemplar su unidad.

Pues la belleza consiste en cierta 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 (...)) ésta debe ser *fácilmente visible* en su conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero *que pueda recordarse fácilmente*.<sup>46</sup>

El otro criterio que Aristóteles da para la magnitud es que se produzca adecuadamente la transición de la fortuna al infortunio o viceversa, es decir, que ocurra un cierto movimiento, un “proceso”. Además, nuevamente nos encontramos ante la necesidad de que el espectador “contemple y recuerde”, es decir, pueda vincular los elementos sensibles de la historia y por lo tanto pueda ser afectado por ellos.

De ello advierte en la *Retórica*:

---

44 Id., *Ética nicomaquea* II-9, 1109 b 21-26. «Ahora, no es fácil determinar mediante la razón los límites y en qué medida sea censurable porque no lo es para ningún objeto sensible. Tales cosas son individuales y el criterio reside en la percepción».

45 Id., *Poética* 7, 1450b25.

46 *Ivi*, 7 1450b34-1451a6.

Por otra parte, como el tener un placer consiste en tener una cierta afección y la imaginación es una sensación débil <resulta que> a todo recordar y esperar acompaña siempre *una imagen* de lo que se recuerda y espera. Ahora bien, si esto es así, es claro entonces que los que recuerdan y esperan tienen *simultáneamente* con ello un placer, puesto que también tienen una sensación. De modo que es necesario que todos los placeres sean, *o presentes en la sensación, o pasados en el recuerdo, o futuros en la esperanza*; porque se tiene sensación de lo presente, se recuerda lo pasado y se espera el provenir.<sup>47</sup>

Más adelante, en el texto, Aristóteles continúa afirmando que en la mayoría de los deseos se sigue un cierto placer y pone como ejemplos la sed debida a la fiebre o la relación de los enamorados que hablan y escriben: «pues consideran que lo sienten si lo recuerdan». Pues «no solo se disfruta si el amado está presente, sino que también se le ama cuando está ausente, con sólo recordarlo».<sup>48</sup> Así pues, para Aristóteles la sensibilidad está asociada con el placer y el dolor, ya sea presente o relacionada con el tiempo (pasado y futuro), y su participación es indispensable para discernir y orientar las acciones, o valorar lo que se percibe relativo a ellas imitativamente. De este modo, todo el ámbito de la sensibilidad interviene en el proceso perceptivo de las acciones “en lo que tienen de concretas”. Sin embargo, la “visibilidad” a la que alude Aristóteles no se agota únicamente en la sensibilidad, sino que aspira a una “inteligibilidad” de la acción, para poder ser “una y entera”.

#### 4. La visión intelectual de las acciones

El principal problema de la “visibilidad intelectual” de las acciones reside en su concreción. Parece que, propiamente, sólo podemos tener una visión de la acción completa desde la representación mimética de la misma, puesto que es más general, en tanto que las acciones concretas reales son difíciles de comprender precisamente por las limitaciones particulares de su concreción. Intentaré explicar esta propuesta:

---

47 Id., *Retórica*, I-11, 1370a 27-35.

48 *Ivi*, I-11, 1370b 15-23.



Para Aristóteles, los elementos principales que se reconocen en la acción humana son: el fin, la deliberación, la decisión, la ejecución y los resultados. De este último se siguen también la corrección y las consecuencias.<sup>49</sup> Además, se ejecutan en un contexto concreto y particular; la acción humana es siempre una actividad “mediata”, esto es, mediada por la deliberación y la elección.<sup>50</sup> Si se pudieran sintetizar estos elementos, se diría que la elección es la clave distintiva de la acción humana, y la ejecución es la causa directa de su realidad. Por lo tanto, antes de la “ejecución concreta” todo lo que pueda decirse de la acción es “general”, por ser más amplio, y no real, sino “posible”. De ahí el famoso pasaje en *Poética* 9:

la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder; por eso 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 cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía<sup>51</sup>

Como todo lo que “puede ser de otra manera” (ἐνδεχόμενον), existe una tensión entre la posibilidad y la realización de esa posibilidad.<sup>52</sup> Al ser contingentes, las acciones humanas son estrictamente reales “cuando se concretan”. En cambio, la imitación de acciones humanas se concreta “sólo en el ámbito poético”. Al tratarse de un objeto externo a la acción, el fin de la actividad poética se distingue de la acción misma y no la concreta, porque muestra sólo la “naturaleza posible de la acción”.<sup>53</sup> En este sentido, las obras poéticas son más generales (que

---

49 Cf. R. Yepes y J. Aranguren, *Fundamentos de Antropología*, Eunsa, Pamplona 2001, pp. 104-106.

50 Aristóteles, *Ética nicomaquea*, III-3, 1112b 30- 1113a 13. Ver también al respecto de los elementos de la acción Id., *Retórica* I-10, 1369a 31-1369b 35.

51 Id., *Poética* 9, 1451b 4-9.

52 «Algo es actual si existe en completa realidad. El ser potencial carece de esta realidad, aunque nada imposible puede resultar si el ser potencial alcanza la actualidad de la que se dice que es capaz.» F. Brentano, *Von der mannigfachen Bedeutung des Seienden nach Aristoteles*, pp. 29-30.

53 Aristóteles, *Poética* 9, 1451a 35-1451b 11. En especial la afirmación en 4-9

la historia porque las realidades que en ella se dan cita siguen siendo abiertas y “filosóficas”. La verdad que se descubre en ellas es una “verdad posible”: es “verosimilitud”. De este modo, toda la versatilidad que Aristóteles encuentra en la actividad poética tiene, en su misma finalidad, una frontera, una circunscripción más o menos precisa.<sup>54</sup> Esta afirmación resulta sorprendente cuando se toma en cuenta que para Aristóteles la poesía es “más universal” que la historia y resulta, por lo tanto, más filosófica.

La pregunta que debemos resolver ahora es ¿por qué las acciones ficticias pueden resultar más “elocuentes” que las reales? Aristóteles se plantea una pregunta semejante en la sección XVIII-3.

¿Por qué la gente disfruta más con los ejemplos en la retórica escolar y en los discursos que con los entimemas? ¿Es porque les gusta aprender y *hacerlo rápido*? Y aprenden más fácilmente por medio de ejemplos y discursos: pues lo que conocen son esas cosas concretas y particulares, y sin embargo, los entimemas son una demostración a partir de datos generales, que conocemos *menos* que los particulares. Aparte de que damos *mayor credibilidad* a aquellas cosas atestiguadas por varias personas, y *los ejemplos y los discursos se parecen a los testimonios*. Las pruebas a través de testigos son fáciles. Se aprende con *gusto* lo que es semejante, y el ejemplo y los mitos muestran lo semejante.<sup>55</sup>

Este fragmento es un tesoro. No sólo refiere a la ejemplaridad y la elocuencia de los discursos, sino a la credibilidad de los testimonios y el aprendizaje por semejanzas, que se encuentra tanto en los ejemplos como en los “mitos”. Esto me lleva a proponer que el tipo de visión al que debemos referirnos con Aristóteles en este tema no se limita ni se refiere al mero sentido de la vista, sino a una composición más compleja de percepciones y valoraciones, a principios de unidad y posibilidad que pertenecen a un nivel inteligible de comprensión. Una composición que

54 Sobre la falacia de creer que por ser más universal es más “científica” la poesía, en el sentido “positivista” de la palabra, previene Ste. Croix en su ensayo *Aristotle on History and Poetry*, en A. Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, cit., pp. 23-32.

55 Aristóteles, *Problemas*, XVIII-3, 916b 27-36.

sólo puede darse en un razonamiento práctico. Por eso, Aristóteles, al hablar de la “visión” del espectador alude a una experiencia, más relacionada con el testimonio y con el juicio práctico que con la mera capacidad de percibir colores o figuras.

Es importante recordar que para Aristóteles esta visión no es sólo fuente de conocimiento, sino también “de algún tipo de emoción”, y cuando se trata de ficciones involucra también “agrado”. De ello da cuenta también en los *Problemas* XVIII 9 y10:

Por qué escuchamos con más *gusto* las narraciones constituidas por un solo tema que las que tratan de muchos. ¿Es porque prestamos más atención a las cosas más conocidas y las escuchamos con más gusto? Lo definido es más conocido que lo indefinido. Pues bien, la unidad está definida mientras que la pluralidad participa de lo infinito.

¿Por qué disfrutamos escuchando cosas que no son demasiado antiguas ni demasiado nuevas? Es porque desconfiamos de lo que está lejos de nosotros y no disfrutamos de aquello en lo que no creemos? En cuanto a lo nuevo, es como si todavía lo percibiéramos, y no nos supone ningún disfrute oír hablar de eso.<sup>56</sup>

Si retomamos los elementos sensibles que consideramos previamente, tanto los elementos que intervienen en la música como los elementos visuales se componen en una *mimesis*, es decir una imitación o “representación”. Corresponden a los “medios” de la imitación citados en la *Poética*<sup>57</sup> y por su pertinencia aportan a la elocuencia a la elección; sin embargo nunca son elementos simples. Un sonido solo no imita acciones sino elementos de las mismas, de igual manera un trazo. Siempre están en relación con algo más, aún si ese algo más no está presente. Por eso, dice Aristóteles que «cualquiera podría continuar y articular completamente lo que está bien bosquejado, y que el tiempo es en estas cosas buen inventor o colaborador. De ahí han surgido también los progresos de las artes, pues cualquiera puede añadir lo que falta.»<sup>58</sup>

---

56 *Ivi*, XVIII, 9-10, 917b 7-16. Es interesante observar que en el ámbito estético moderno la «novedad» será un factor crucial. Para Aristóteles, al menos según este pasaje, no parece serlo.

57 *Id.*, *Poética* 1, 1447a 15-23.

58 *Id.*, *Ética nicomaquea* I-7, 1098a 23ss

Las experiencias previas permiten al artista –y también al espectador, en su momento– completar lo que falta. Decir que “cualquiera” puede añadir lo que falta alude a que esta capacidad es propia de la inteligencia común y no depende de alguna genialidad o de una habilidad artística adquirida, y que si bien es perfeccionable y “educable”, lo es como la capacidad de cualquier ciudadano.

Aquello que en el ámbito de la realidad cotidiana se percibe únicamente de manera superficial y se juzga a través de suposiciones e hipótesis, a través de un ejercicio de ficción se presenta ante la inteligencia del espectador como una acción “una y entera”, con toda su complejidad. Lo que normalmente tendríamos que suponer, nos es representado a través de una serie de elementos igualmente complejos entre los que se encuentran el movimiento físico, los movimientos psicológicos y los discursos.

## 5. Sobre la mimesis como visibilidad de la acción

Queda por considerar por qué es posible alcanzar una visibilidad completa de la acción a través de la imitación poética. Hay algo en la poesía, entendida por Aristóteles como una producción que imita acciones prácticas que, en su carácter de generalidad y en la estructura de su composición permite que la dimensión completa de la praxis se revele. Para ello es necesario considerar qué es la *mimesis* (μίμησις), su dimensión ficticia y su estructura y su capacidad específica de visibilización de lo práctico.

La *mimesis* como imitación, en uno de los aspectos que Aristóteles considera en *Poética* 4, 1448b 4-24, puede glosarse como la tendencia de “aprender haciendo”. Este hacer parece llevarse a cabo tal y como se realizan las cosas y los hechos normalmente, desligados de la intención expresa de aprender. Así, no es lo mismo “hablar” que hablar “para aprender” a hablar, y menos hacerlo para aprender a hablar “bien”; aunque en todos los casos la acción sea mecánicamente similar.

La comprensión de este sentido de la *mimesis* aristotélica requiere considerar una doble finalidad: a) el aprender, b) el hacer/obrar. Se requiere “hacer algo” para “aprenderlo”. La cuestión está en qué tipo de realidades se pueden aprender de esta manera: principalmente,

aquellas que conllevan una verdad práctica, es decir, aquellas cuyo bien o perfección dependen de nuestras acciones.

Así considerado, el carácter “ficticio” de la mimesis como “tendencia”, no es una operación independiente, sino una apertura del alma.<sup>59</sup> En su operación concreta, la mimesis es general y abstractiva. En ella se toman sólo ciertos rasgos de la realidad: los necesarios para la producción, en tanto que la *techné* (τέχνη) –entendida como hábito productivo o arte– es la habilidad que permite concretar dichos criterios de selección en cada caso con su respectivo grado de particularidad. Al guiar el proceso de producción conforme a la “razón verdadera”, la *techné* o técnica da un principio de “unidad” a lo producido. Como lo producido es una realidad “compuesta”, resultado de un proceso, su unidad se manifiesta como “estructura” (*systasis*) donde cada una de las partes tiene sentido “en” y “por” el “todo”. Una actividad productiva perfeccionada por el hábito de la *techné* da lugar a un producto “sólido”, bien tramado, porque el proceso de “generación” ha sido orientado de tal manera que las partes tengan una proporción conveniente entre sí y según la finalidad de la producción.<sup>60</sup> Por eso es diferente hablar de una sola improvisación a tratar una representación con partes ordenadas y tal diferencia da lugar, en la *Poética*, al nacimiento de las “artes”.<sup>61</sup>

La verdad de la *mimesis* consiste, por esta razón, en la relación del proceso con su finalidad. No ya en la adecuación de los contenidos del antecedente (el canto del pájaro) y el consecuente (el silbido). Se trata, en cambio, de la adecuación del principio eficiente con su finalidad. Si esta adecuación es plena tiene como consecuencia una riqueza múltiple que se expresa en aprendizaje, en la contemplación de los llamados “asuntos humanos” (ἀνθρώπινα), el fin por excelencia que

---

59 Lo que se dice de ella en sentido general puede aplicarse también a los ejemplos aristotélicos del médico que representa el proceder de la naturaleza para obtener la salud de su paciente o del navegante que administra las fuerzas del viento y las olas para conseguir que avance la nave.

60 Precisamente esta relación entre *systasis* y *techné* es el punto que mayor atención ha recibido en la crítica sobre la *Poética* en los últimos años debido a la importancia del lenguaje, la lógica y la estructuración en los temas filosóficos contemporáneos y tiene gran relevancia en la investigación sobre el *mythos*.

61 Aristóteles, *Poética* 4, 1448b 21 y 1449a 10-15.

es la actividad misma, y en el placer que sigue a la actividad.<sup>62</sup> Perder de vista este valor de integrador y a la vez permanente de la *mimesis* en la actividad equivale a perder su “principio” y su “fondo”. La *mimesis* es para Aristóteles un principio de sabiduría fértil –sabiduría práctica (ἀνθρώπινα νοῦς)–, como actividad involucra una producción *per se*, (es decir, algo externo a la actividad) en su sólo ejercicio, pero «su fin no es otro que la actividad misma».<sup>63</sup>

La actividad de la producción mimética, en cierto modo, va encaminada a dar con el principio de las actividades, principalmente aquellas acciones de la vida práctica (ética y cívica) relacionadas con el bien humano.<sup>64</sup> El alma humana –animada a “hacerse uno” con toda la realidad– tiene que ser versátil para desvelar un principio tan inasible como el que subyace a las actividades de los seres libres. Si ciertamente es éste el trasfondo de la *mimesis* aristotélica, no debe tomarse sólo como una intelección formal sino como una *praxis* vital.

El vínculo de la *mimesis* con la verdad práctica descubre su idoneidad como fuente de aprendizaje en las realidades humanas pues el alma humana tiene facultades y actos propios que permiten la realización de la vida en esta condición libre ante lo posible y determinable. La actividad productiva y el arte, como perfección de esta actividad, se inscriben dentro de este campo abierto, no definido de antemano, que la imitación puede nutrir, como causa eficiente de una producción y como fuente de la verdad. Para poder comprender mejor la perspectiva de la *Poética* de Aristóteles es crucial comprender los tres términos, *poiesis*, *techne* y *mimesis* en relación y no separados.

Aristóteles advierte en la *Ética nicomaquea* que producción y acción son actividades distintas, tanto en sus fines como en las virtudes

62 P. Woodruff, *Aristotle on Mimesis*, en A. Oksenberg Rorty (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*, cit., pp. 91-94.

63 «El que se siente perplejo y maravillado reconoce que no sabe (de ahí que el amante del mito sea, a su modo, amante de la sabiduría) y es que el mito se compone de maravillas. Así pues, si filosofaron por huir de la ignorancia, es obvio que perseguían el saber por afán de conocimiento y no por utilidad alguna». Aristóteles, *Metafísica*, I-1, 982b 18-21.

64 Cf. G. Sörbom, *Mimesis and Art*, *Studies in the Origin and the Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, pp. 158-160.

que les corresponden.<sup>65</sup> Sin embargo, la *Poética* parte de la posibilidad de “producir” una “acción”. La *mimesis*, al soportar la tensión entre ambas actividades, abre un contexto peculiar que llamaré aquí “ficción” –aunque el término no sea propiamente aristotélico.

La ficción puede considerarse como el “sitio” de una acción, un terreno supuesto que permite establecer las posibilidades constructivas de la producción y, a la vez, posibilita la ejecución de una acción “una y entera”, tal como Aristóteles afirma que debe ser la obra poética. La ficción constituye la realidad poética, esto es, el espacio hipotético en que se verifica la acción producida. Al hablar de ficción no es posible eludir el problema de la relación entre la acción poética y la realidad. Podría pensarse que la poesía es “irreal”, dado el espacio hipotético en el que se desarrolla. Pero, como se ha afirmado en el inciso anterior, la *mimesis* tiene como fuente la realidad misma y la ficción contribuye a “citar la realidad como posibilidad”. Así, lo que la poética presenta en la ficción no sólo tiene realidad en el reducido campo hipotético, sino que tiene la vocación de “iluminar las posibilidades” de la vida real. Ello hace de la poética una actividad elocuente en el descubrimiento de la realidad, especialmente en la vida humana.

Teniendo en cuenta la relación de la ficción con la realidad, se ha de considerar también la verdad de la poética en dos categorías, una intrínseca y otra manifiesta. La obra en sí misma exige una coherencia lógica, una economía de partes y una unidad intrínseca. Pero aquello que es verdadero *ad intra* tiene una vocación hacia la realidad como “verosimilitud”, como la posibilidad de lo verdadero. La ficción permite contemplar lo que “puede” ser verdadero “en movimiento” o en “composición” (que es el modo más adecuado para contemplar la verdad práctica).<sup>66</sup> Por la ficción, la poética permite conocer esa verdad que “se hace verdad” en la acción.

Ahora bien, en su ser “uno y entero” lo poético no puede –ni debe– abarcar la totalidad de lo real, primero, porque sería imposible, ya que la realidad y sus relaciones son inagotables; y segundo, porque

---

65 Aristóteles, *Ética nicomaquea*, VI-4, 1140<sup>a</sup> 1-7; 15-17.

66 Reconocer este rasgo de realidad “puesta en observación” en un contexto de ficción implica una “dimensión práctica” y no solo fabril en el poeta.

una obra así no daría lugar a visibilidad alguna. Por otro lado, ¿qué podría motivar al poeta a “transcribir o citar” hechos históricos en su obra? Según Aristóteles, tal cita tendría lugar sólo en cuanto que lo real es “verosímil” porque ya ha sucedido y su “posibilidad” está, por así decirlo, probada.<sup>67</sup>

Al mantener el carácter de “posibilidad”, la *mimesis* referida a la acción libre nunca es “copia”. Es una re-producción porque cada acción, al ser re-presentada, verdaderamente “presenta” una acción que se realiza en ese instante, es decir, es una acción real, pero “su contexto es ficticio”.<sup>68</sup> La “intencionalidad” de la acción es ficticia y tiene su punto de partida, su desarrollo y su final dentro de ese contexto. La dimensión “ficticia” distingue radicalmente las acciones poéticas de las acciones en el contexto “real” o natural de la vida humana. Al mismo tiempo la ficción permite la “contemplación” del desarrollo de la acción. De hecho, hacer “visible” el proceso que implica una acción es ya, en sí misma, una cualidad que no posee la acción real, como señalamos al inicio. La ficción logra poner ante la vista esta dimensión que en la vida cotidiana permanece oculta y de la cual solo avanzamos suposiciones y valoraciones tentativas. Woodruff señala que el contexto ficticio es una característica ineludible de la *mimesis*.<sup>69</sup> En cierto modo, para que la obra consiga su fin es indispensable que mantenga ese margen aunque, como veremos más adelante, existe una dimensión política del arte que destaca un grave compromiso con la realidad de tal manera que no la ficciona cuando la representa, pero sí la manifiesta.

Esta perspectiva de la ficción es más “obvia” en artes como el

67 «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». Aristóteles, *Poética*, 9, 1451b 29-32.

68 Lamarque propone que los “mundos imaginarios” mantienen una doble perspectiva: una interna y otra externa. Señala un ejemplo afortunado: ¿Quién creó a Frankenstein, el monstruo? El doctor Víctor Frankenstein, por supuesto. Esa es la respuesta desde la perspectiva interna. Desde la perspectiva externa se debía responder: Mary Shelley. P. Lamarque, *In and Out of Imaginary Worlds*, en D. Knowles and J. Skorupski (eds.), *Virtue and Taste, Essays on Politics, Ethics and Aesthetics*, p. 145.

69 «The audience does know that nothing truly painful or destructive is taking place in stage; otherwise they could not take pleasure in the performance.» P. Woodruff, *Aristotle on “Mimēsis”*, en A. Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics*, cit., p. 84.



teatro, el cine, la danza, donde el espectador suele ser más consciente del contexto ficticio de lo que contempla. En las artes constructivas y plásticas, la referencia al sentido de *mimesis* como acción real se desdibuja porque lo primero que se pone “ante la vista” es su “carácter de obra” en el sentido de *ergon*: “lo producido”.

Lo que evidencia esta dimensión ficticia es la vertiente dinámica de la imitación poética referida a las acciones.<sup>70</sup> Por un lado, la acción se renueva. Por otro lado, lo hace de modo general y no particular, de modo que no puede tratarse de una *praxis* humana sin más. La tensión entre la acción práctica y la poética puede comprobarse al recordar dos textos aristotélicos: primero, Aristóteles ha dicho en la *Ética Nicomaquea* que la acción es más verdadera cuando es particular, y que todo cuanto se diga de la acción tiene un sentido general.<sup>71</sup> Sin embargo, en la *Poética* —como acaba de señalarse—, afirma que la poesía es más filosófica por ser general. De hecho, difícilmente se pretende engañar al espectador del arte. Por más realista o “hiperrealista” que sea una obra, tiene por lo menos la intención de sorprender, de destacar algo de la realidad, de “enmarcarlo”,<sup>72</sup> de modo que toda la obra se configura en este entendido.<sup>73</sup>

Aristóteles llega a considerar en el libro VIII de la *Política* la incidencia de la música y del arte en la educación del ciudadano, de modo que no puede sustraerse el arte de la vida política.<sup>74</sup> No se trata de proponer un “arte de estado”, sino reconocer una dimensión práctica

---

70 Las artes constructivas y plásticas, en general, pueden referirse a lo relativo a la acción, pero no puede negarse que existe “movimiento” en la obra. Lo que sucede es que ese movimiento se despliega en la conciencia del espectador, por ejemplo, en el transitar dentro de un espacio arquitectónico o el contemplar una pintura y ser capturado por lo que ella “refiere” a los sentidos internos, como ya se ha dicho.

71 Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, II-7, 1107a, 27-31. Lo que se dice de la acción no es igual que hacer una acción. Lo dicho sobre la acción no tiene la concreción de la acción realizada.

72 Al respecto, se puede considerar lo que Danto propone con los *ready made*s como un «sacar de la realidad» y renovar lo cotidiano. Cf. A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge 1981, pp. 90-95.

73 Cf. E. Lévinas, «La realidad y su sombra» en *La realidad y su sombra*, pp. 51-55. Autores contemporáneos como Lévinas y Ricoeur muestran la relevancia de este problema en el ámbito contemporáneo. Queda para otra ocasión desarrollar este tema.

74 Aristóteles, *Política*, VIII-6, 1340b 20-25.

del arte donde el artista tiene una incidencia personal en la sociedad: su obra es, además de un objeto concreto, una acción política. Esta es la característica que, me atrevo a sugerir, caracteriza el profundo compromiso del arte contemporáneo comprometido con la realidad social. Movimientos como el activismo toman conciencia del lugar que ocupa el arte como discurso y “dispositivo político”.<sup>75</sup> Al respecto, por ejemplo, Lévinas propone que el arte es “la sombra” o la huella de la realidad, que muestra la realidad en un “entre-tiempo” y como entre paréntesis. A la vez que la imagen queda suspendida —a diferencia de la realidad cotidiana siempre transitiva— es el resultado de un movimiento real, que “genera la imagen”. Este movimiento real es la relación, según Lévinas, entre la realidad y su imagen.

La explicación que da Lévinas acerca de la relación y el movimiento de la acción dentro de un “paréntesis” concuerda de algún modo con lo que se puede decir de la ficción desde la *Poética* de Aristóteles, donde la ficción es, por así decirlo, la hipótesis de una acción “en acción”. El espacio es supuesto, un escenario proyectado, pero el proceso que ocurre en él —el movimiento (*metabolé*)— es real. Además, el contenido racional de la ficción, en su calidad de “hipótesis”, puede ser verdadero o falso, igual que el de cualquier otro silogismo en cuanto a su valor formal, aun cuando su materia no se valga sólo de elementos intelectuales, sino sensibles y emotivos.

El término aristotélico más cercano a este propósito que se describe como “ficción” es “hipótesis” en el sentido de “suposición”.<sup>76</sup> En las obras lógicas aristotélicas, la “hipótesis” pertenece con mayor propiedad al ámbito de la dialéctica, el modo de la lógica propio para las cosas que pueden ser de otro modo. Se aplica sobre todo en la *Retórica*, pero en su carácter dialéctico es válido también para la *Poética*.<sup>77</sup> Para Aristóteles, la hipótesis es una premisa supuesta que servirá para

---

75 Sobre este tema habrá que desarrollar una investigación futura.

76 Liddell y Scott lo ubican como el tercer sentido de la palabra. Además, corresponde mejor a la explicación de la poética el cuarto sentido de “presuposición” que se caracteriza desde *hypokeimenon*, como la presuposición de una acción, tal como ha sido propuesta antes de comenzar y, en el silogismo, como el enunciado preliminar de un hecho. Cf. H. G. Liddell, y R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, voces *hypóthesis*, *hypotithemi* e *hypokeimenon*.

77 Cf. Aristóteles, *Poética*, 16, 1455a 13-16.

mostrar o hacer “evidente” (es decir, poner a la vista) algo que no tiene demostración racional.<sup>78</sup> Una de las características más relevantes del silogismo hipotético es el hecho de que se da una “convención” entre las partes que discuten, es decir, que han llegado al acuerdo de tomar una proposición como si fuera verdadera, aunque no lo sea claramente.<sup>79</sup> Debido a la dificultad que arroja el problema que se discute (el no poder ser “demostrado”, como ocurre con todas las realidades que pueden ser de otra manera) quienes participan en la discusión se guían por la “verosimilitud”.<sup>80</sup>

De este modo, el estatuto de la ficción, desde el mero hecho de plantearse como una hipótesis, anuncia una “vocación comunicativa” que “establece relaciones” entre “lo real y lo posible”, de modo que puedan compartirse las posibilidades en los mismos términos en que se transmite la realidad. La formulación hipotética de acciones es una vía de reflexión sobre el actuar humano, sobre el modo en que el hombre se relaciona con las realidades, intelectual, volitiva y emotivamente (yo me atrevo a añadir que involucra también la dimensión espiritual y por ello el arte se extiende hacia la mística con una vocación de misterio). Para Aristóteles, el ejemplarismo hipotético de la *mimesis* es una de las razones principales de que las ficciones sean medios educativos idóneos para la formación del individuo, precisamente en aquellos campos de la existencia que no pueden memorizarse ni resolverse deductivamente.<sup>81</sup>

La ficción viene a ser una *mimesis*, un “partir de la naturaleza de la *praxis*” y desde ella, desde su modo de proceder, actuar de tal modo

---

78 Id., *Analíticos primeros*, I-30, 46a 27-28.

79 *Ivi*, I-44, 50a 19, 32-33. Afirma Aristóteles en este capítulo que explicará más adelante los argumentos que concluyen por hipótesis, pero lamentablemente no realiza esta explicación en toda la obra. Cf. M. Candel Sanmartín (trad.) *Analíticos primeros*, n. 320, p. 215.

80 Tal es el ejemplo de la *Poética* antes citado, donde los espectadores hacen un paralogismo aceptando el hecho de que nadie más haya tendido el arco antes que Odiseo, sin haber comprobado esto. «Pero hay también una agnición basada en un paralogismo de los espectadores, como en el *Odiseo falso mensajero*; pues el tender el arco y que nadie más lo hiciera es invención del poeta y una hipótesis, lo mismo que si dijera que reconocería el arco sin haberlo visto; pero que lo inventara pensando que aquél se haría reconocer por este medio, es un paralogismo». Aristóteles, *Poética*, 16, 1455a 13-18.

81 Cf. A. López Quintás, *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid 1994, pp. 27-31.

que se revele la verdad que hay en ella. La verdad así revelada es una “verdad práctica”, es la vivencia de una auténtica *praxis teleia*, cuya única distancia con lo real es su carácter de ficción.<sup>82</sup> Para mantener la sinceridad de tal distancia, la mimesis poética reconoce su origen en su carácter de “suposición, de convención”.<sup>83</sup> Lo que en la ficción se muestra no es menos verdadero, ni menos bueno, ni menos bello por ser ficticio: es la verdad desplegada, buscada sin pretensión de engaño, por la puesta en común de las facultades. Así, la fórmula “tal como” de la hipótesis es el reconocimiento de la *mimesis* como imitadora del proceso natural de la acción que, para ser verdadera y real, tiene que ser actuada, “realizada” y no sólo pensada.<sup>84</sup>

Se debe tener en cuenta que, a pesar de tratarse de una apuesta por la acción humana, la ficción o la hipótesis poética no es una propuesta moral ni se determina por una doctrina concreta. Lo que sigue de la propia naturaleza de lo artístico –así considerada– apela a la realidad abierta y libre, porque así corresponde a la naturaleza de las acciones humanas. La hipótesis poética pone en observación “un conflicto en desarrollo”. Lo que en ella se presenta no puede tomarse como una conclusión definitiva. De hecho, con respecto a la poética es peligroso decantarse por una pura pedagogía moral, porque para Aristóteles la poética “no es una escuela” para espectadores sino un ámbito de vida.<sup>85</sup> En el arte se hace posible la contemplación de la *praxis bouletiké*, por medio de la ficción.<sup>86</sup>

La ficción, entonces, según la finalidad de la poética aristotélica, no es un engaño sino una hipótesis que plantea un paradigma. Lo ejemplar no está en los elementos sensibles representados ni en los hechos concretos, tal cual son citados, sino en la *energeia* de la

---

82 Cf. K. McLeish, *Aristotle, Aristotle's Poetics*, Phoenix, London 1998, pp. 15-16.

83 G. Currie, *The Nature of Fiction*, pp. 49-51.

84 Cynthia Freeland propone que para Aristóteles, gran parte del placer que se obtiene por la imitación consiste, precisamente, en reconocer que *se trata de una imitación*. Cf. C. A. Freeland, *Plot Imitates Action*, en A. Oksenberg Rorty, (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, cit., p. 113.

85 Cf. A. López Quintás, *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, cit., p. 31.

86 Cf. C. A. Freeland, *Plot Imitates Action*, en A. Oksenberg Rorty, (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, cit., pp. 115-116.

acción representada por estos medios.<sup>87</sup> Por esto el paradigma no es la anécdota o el tema de una obra, sino “la acción que se mueve” en esa anécdota. Los recursos dramáticos que Aristóteles propone en la construcción de la tragedia, por ejemplo, en la *Poética* dan cuenta del ejercicio de construcción ficticia de un proceso que debe ser puesto ante la vista, como un cambio, una deliberación y sus consecuencias. Esto implican la peripecia, la agnición y el lance patético que constituyen el núcleo de la estructuración.<sup>88</sup>

En la ficción poética no se busca que el espectador actúe “después” del espectáculo o como consecuencia de éste, sino que actúe “con” el espectáculo, que vea con y en la obra, que piense con y en ella, que él mismo la haga, como los círculos magnéticos que describe el *Ión* de Platón, cuya fuerza une a todo el estadio.<sup>89</sup>

## 6. Conclusiones

Con vista en lo anteriormente expuesto podemos afirmar:

1. Aristóteles considera importante el conocimiento de la acción humana exterior porque contribuye a la formación del joven y a la sensibilización moral del ciudadano.
2. Existe un acceso o conocimiento sensible de las acciones realizadas por otras personas, según la filosofía Aristotélica.
3. Este conocimiento sensible provee datos específicos de elementos relativos a la acción según los llamados “sentidos externos superiores”, es decir, el oído y la vista.
- 3.1 En concreto, el sonido provee información relativa al carácter moral. Es importante destacar que se percibe como tal en tanto que tiene algún tipo de movimiento que no es sólo físico, sino relativo a un “proceso” de

---

87 Al respecto, es revelador el siguiente texto de E. Lévinas: «El conflicto entre la libertad y la necesidad en la acción humana se ofrece a la reflexión: cuando la acción se desvanece ya en el pasado, el hombre descubre los motivos que la necesitaban. Pero una antinomia no es una tragedia. En el instante de la estatua –en su porvenir eternamente suspendido–, lo trágico –simultáneamente necesidad y libertad– puede realizarse». E. Lévinas, «La realidad y su sombra» en *La realidad y su sombra*, pp. 58-59.

88 Aristóteles, *Poética*, 11, 1452a 22-1452b 13.

89 Platón, *Ión*, 535e.

tipo práctico.

- 3.2 Entretanto, la vista permite adquirir conocimientos relativos, no solo al movimiento exterior, sino a la imaginación y el recuerdo. Esto permite tanto el desarrollo de la simpatía biológica –el bostezo– como de la empatía emotiva –la tristeza.
4. El conocimiento de las acciones humanas tiene un nivel inteligible que permite conocer la complejidad propia de la acción humana dado que es una realidad compleja, un proceso compuesto de partes, v.g., la intención, la deliberación, la elección de los medios y la realización.
  - 4.1 La sola percepción no permite el conocimiento de la acción como “una y entera”. Se necesita la razón práctica para comprender su sentido.
  - 4.2 La razón práctica utiliza suposiciones para llenar la información faltante en el hecho real tal y como ha sido percibido.
  - 4.3 Como se trata del conocimiento de realidades particulares, Aristóteles se refiere a este conocimiento como “visibilidad”, pero no remite al conocimiento de la vista sino, por analogía, de una cierta “visión inteligible” de la acción.
  - 4.4 Dado que se trata de realidades contingentes, no puede hablarse de ellas de un modo concreto más que en la acción realizada. Por esta razón, la poesía representa las acciones humanas en un sentido general “particularizado”, a diferencia de la historia, que remite a acciones particulares y concretas.
5. En atención a la complejidad de las acciones humanas, hay diferencias entre el conocimiento de las acciones humanas reales y las representaciones ficticias de las mismas.
  - 5.1 La percepción de las acciones reales sólo provee fragmentos de las percepciones.
  - 5.2 Las acciones representadas por medio de la ficción se presentan al conocimiento como acciones con “unidad y enteras”.
  - 5.3 La mimesis, en su dimensión poética, es capaz de representar las acciones de un modo “verosímil”, en un sentido general, coherente y posible. Ello se debe a que la mimesis abre un entorno de ficción a partir de una hipótesis.
6. Las acciones representadas por la imitación o mimesis, para ser realmente visibles al espectador deben representar una acción que sea “una y entera”.

- 6.1 La *mimesis* o imitación debe ser entendida como una actividad productiva (*poiesis*) que imita los procesos prácticos de las acciones (*praxis*) mediante una excelencia técnica (*techne*).
- 6.2 El eje de la excelencia técnica en la mimesis de las acciones humanas reside en la composición de la trama o “mito”.
- 6.3 El mito contribuye a la visibilidad de la acción por la coherencia entre sus partes, que son peripecia o cambio, agnición o reconocimiento y lance patético o desenlace.
7. De esta manera, la acción, puesta “ante la vista” de los espectadores es capaz de reproducir las acciones en toda su complejidad y con todas sus partes, de manera que:
  - a) la narración de los hechos en las epopeyas pueda contribuir a la formación de los jóvenes,
  - b) la representación escénica contribuye a la formación de la sensibilización moral de los ciudadanos que acuden como espectadores al teatro.
- 7.1 Al ver la obra no sólo conocen la acción representada sino que, por virtud de lo que ven y oyen en ella desarrollan su emotividad y su empatía; además, reconocen sus propios procesos como agentes de la acción moral.

Como se puede ver, hay una profunda relación entre la dimensión de la realidad perceptible y la formación del “sentido” en el mundo humano. Queda para otro momento la discusión de alguna posible determinación biológica y neurológica en los recursos interpretativos con los que contamos. Mi apuesta, sin embargo, es que aquí se construye una pista para salvar la dualidad cartesiana, dado que los sentidos corporales y el resto de las facultades se manifiestan sinérgicamente.

Con Aristóteles consideramos, por lo pronto, el hecho de que hay todo un discernimiento de la acción y lo relativo a ella en la que participa un sistema de percepciones y valoraciones que funcionan como signos, sujetos a interpretaciones. El entramado de estas percepciones y valoraciones parece construirse, entre otros recursos, en los elementos miméticos de la cultura a la que uno pertenece, de modo que es la comunidad la que, de alguna manera, establece los parámetros compartidos para valorar y construir el significado de aquello que se percibe. Lo que nos gusta, aquello que aprobamos y reprobamos, lo

que admiramos y rechazamos, quiénes queremos ser y hacia dónde queremos orientar la vida depende, en gran medida, de cómo hemos percibido e interpretado las acciones, tanto reales como ficticias, desde nuestra formación en la infancia y durante el desarrollo de nuestra propia experiencia práctica.

¿Acaso no tendría entonces alguna relevancia que se normalicen las acciones violentas en los productos culturales a los que está sometida la sociedad contemporánea? Los griegos cantaban acciones sumamente violentas en el contexto del heroísmo que debía representar las virtudes, con un parámetro de proporcionalidad y el advenimiento del destino para dar orden al cosmos. El romanticismo del siglo XIX tomó las terribles acciones de los piratas como una inspiración por su capacidad para reflejar la libertad que anhelaban los pueblos, la posibilidad de desasirse de la condición de súbdito para volverse dueño de su destino, aunque éste fuera terrible. En el presente, ¿qué valores representan las acciones criminales y los mundos que citan las ficciones contemporáneas? ¿Qué mundos convocan nuestras canciones? Los ritmos, las imágenes, los contextos y sus valores, participan no sólo en la formación de un sentido estético sino en la conformación de un *lebenswelt*. ¿Habrán en nuestras narrativas, nuestros cantos, nuestras voces un espacio para la reconciliación y la reconstrucción, para el respeto y la armonía, para la naturaleza, el sosiego, la generosidad y la paz?