



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFÍA

LA VIVENCIA ESTÉTICA DE LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS:
UN AGENTE TRANSFORMADOR DE LO HUMANO

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE: LICENCIADO EN
FILOSOFÍA

PRESENTA: ANA STEPHANIE RODRÍGUEZ GARZA

DIRECTORA: DRA. ANEL NOCHEBUENA ESCOBAR

NOVIEMBRE 2016

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. DE LA ESTÉTICA Y EL ARTE	4
1.1 Aspecto sensible y aspecto inteligible del mundo, la escisión entre facultades: intelecto y sensibilidad.....	6
1.2 El advenimiento de la estética como disciplina filosófica.....	19
1.3 El arte y sus producciones como partes fundamentales de la reflexión estética..	29
CAPÍTULO II. SOBRE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	40
2.1 Elementos basamentales para la determinación de la producción artística dentro de la estética: <i>téchne, poiesis, mimesis</i> y <i>sensibilidad</i>	42
2.2 De la producción artística, el artista y el espectador.....	67
CAPÍTULO III. UNA RELACIÓN PARTICULAR DEL ESPECTADOR CON LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA: LA VIVENCIA ESTÉTICA	105
3.1 Primeras aproximaciones: sensación percepción y experiencia.....	107
3.2 La vivencia: <i>Erlebnis</i>	122
3.3 Sobre la vivencia estética de la producción artística.....	145
CAPÍTULO IV. EL POTENCIAL TRANSFORMADOR DE LA VIVENCIA ESTÉTICA DE LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS	149
4.1 Repercusiones de la vivencia estética de la producción artística: el individuo y su circunstancia.....	150

CONCLUSIONES..... 183

LISTA DE REFERENCIAS..... 185

Les dedico las siguientes páginas a mis padres;

fueron ellos quienes sembraron en mí:

la vida, el amor y la sabiduría.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos aquellos que compartieron conmigo un poco de vida durante el proceso de elaboración de la presente investigación; deberán saber que, así solo participasen un breve momento o así hayan llegado para quedarse más tiempo, su paso en mi vida ha sido profundamente significativo para mí.

Gracias totales

INTRODUCCIÓN

Las producciones artísticas logran ocasionar una transformación íntima y duradera en su espectador cuando éste llega a vivenciarlas estéticamente; ésta es la hipótesis en función de la cual se guiará la presente investigación, es desde ella que han de establecerse los pasos a seguir para alcanzar concretar su correcta fundamentación y comprobación.

El trabajo se compondrá de cuatro capítulos, comenzando por aquel que servirá para introducir el campo de análisis donde se desplegará el estudio; en él se indagará las raíces de donde brota su problemática, partiendo primordialmente de los postulados aristotélicos para describir la distinción entre el aspecto inteligible y el aspecto sensible del mundo, así como las respectivas facultades necesarias para la aprehensión de cada uno de estos, el intelecto y la sensibilidad.

Se identificará la importancia y lugar de esta última dentro de la filosofía, concretamente, en lo referente a su papel dentro de la determinación de la estética como disciplina filosófica, labor efectuada por Alexander Gottlieb Baumgarten en 1750, entendiendo la semejanza de sus postulados con los aristotélicos, así como su relevancia para el estudio sobre los núcleos reflexivos que ésta abarcará, entre ellos y esencialmente el *arte* y sus producciones.

Pasaremos entonces al capítulo segundo, donde se procederá a elaborar una amalgama conceptual específica que permita alcanzar una definición concreta de producción artística, de tal manera que resulte lo suficientemente completa, amplia, flexible, plural y vigente, como para poder ser aplicable a un amplio abanico de prácticas artísticas, desarrolladas a través de la historia, en diversos contextos, hasta nuestros días; siguiendo la línea de nuestro

trabajo y en el afán de recurrir a nociones originarias, se ha optado por partir del pensamiento de Aristóteles para realizar dicha tarea, ya que éste aportará un aparato teórico adecuado para brindar los cimientos de tal definición, la cual se enmarcará dentro de las nociones de *téchne*, *poiesis* y *mímesis*, tomando en consideración, así mismo, a la *sensibilidad*, como aquella facultad que le permitirá al ser humano advertir, recibir, acceder, conocer y reconocer las cosas sensibles, sus imágenes, representaciones, imitaciones y demás *cosas separadas de los sentidos* que de ellos parten, pero no solo con respecto a su ámbito sensitivo, sino, y más que nada, en lo relativo a los contenidos, sentidos y significados, remitidos o evocados inmediatamente por ello.

De lo anterior es que pasaremos a centrar nuestra atención en el espectador de una producción artística, siendo el capítulo tercero donde abordaremos la relaciones básicas guardadas entre estos, para lograr determinar a aquella que podamos considerar como radicalmente transformadora, revisando por ello las nociones de sensación, percepción y experiencia, para lograr llegar, finalmente, a la idea de vivencia, desde su antigua procedencia del término alemán *Erlebnis*.

Procederemos, entonces, a retomar las definiciones vertebrales y originarias de este término, aportadas por Dilthey, Gadamer y Ortega y Gasset, lo cual nos hará vislumbrar las vicisitudes que confluyen en nuestra problemática, dirigiéndose nuestra investigación, de esta manera, al carácter íntimo, individual, social y contextual, de la *vivencia estética*, logrando así formularse a una definición concreta de esta última.

Retomando a los autores y conceptos ya señalados, se pronostica contar con un aparato teórico suficiente para lograr abarcar los elementos sustanciales que confluyen en nuestra investigación, ya sea el papel ocupado por el espectador en su relación estética con

el mundo y las producciones artísticas, su participación en un contexto y su articulación con una circunstancia, los principios capitales que confluyen en el *arte*, así como lograr señalar en qué discurre la *vivencia estética* como forma particularmente transformadora en el acercamiento del individuo con la misma producción artística.

Es así que para concluir, en el cuarto y último capítulo se procederá a conjugar el análisis desarrollado en las secciones previas, vinculando los diversos conceptos revisados y enhebrando la comprobación de nuestra hipótesis; lo buscado será llegar a determinar las particularidades transformadoras de la vivencia estética de una producciones artística, lográndose definir en qué sentido ésta podría incidir en el ser humano para transformarlo, de qué manera es que esto puede darse, así como bajo qué condiciones y desde qué elementos puede ser abordada para plantearsele como tal, entreviéndose con dicha transformación, sí repercusiones particulares para el espectador en su totalidad individual, pero también trastocando a su contexto y circunstancia, llegándose a modificar, finalmente, su mismo vivir, la relación dada entre su yo íntimo y la periferia que con él se articula.

CAPÍTULO I. DE LA *ESTÉTICA* Y EL *ARTE*

Estamos a punto de adentrarnos en un terreno evasivo, de arenas movedizas, necesitamos claridad, método, rigor y profundidad; comenzaremos a hablar aquí de *arte*, de *estética*, *vivencia* y *sensibilidad*; nociones antiguas, ambiguas, ideas que han sido estudiadas cuantiosamente a lo largo de la historia de la filosofía, teniendo sus orígenes en las profundas raíces de ésta misma.

No se pretende descubrir el hilo negro, tan solo darle una vuelta más al ovillo, buscando plantear nuestra hipótesis de tal manera que posea pertinencia, vigencia y utilidad; ésta es, que las producciones artísticas logran ocasionar una transformación íntima y duradera en su espectador cuando éste llega a vivenciarlas estéticamente. Para esto, como puede preverse, se necesita puntualizar primeramente el uso de las ideas primordiales a ocupar, esto para fabricar el contexto conceptual en el cual va a enmarcarse nuestra investigación.

Se abordará, pues, este primer capítulo, desarrollando un prelude introductorio que habilite el asentar las bases de la problemática, comenzando por distinguir cómo, en su vivir, en el ser humano convergen diversas maneras, facultades o ámbitos, de conocer y relacionarse con el mundo; cierto es que a lo largo de la filosofía, desde sus inicios, se han planteado y reflexionado teóricamente diferentes modos de tratar esta problemática, en este caso, discurriremos en la cuestión aproximándonos a la distinción antigua entre el *aspecto inteligible* y el *aspecto sensible* del mundo, hallando en este último un referente que permitirá el acercamiento al ámbito reflexivo en el cual se despliega nuestra hipótesis.

Como se verá, el partir de dicha división entre lo *inteligible* y lo *sensible* llevará a la escisión teórica entre las facultades correspondientes a una y otra esfera del conocimiento,

es decir, el *intelecto* y la *sensibilidad*. Se destacará entonces, la determinación baumgartiana de la *estética* como aquella disciplina filosófica en la que, precisamente, se circunscribe la reflexión sobre la *sensibilidad*, facultad encargada de *recibir y conocer sensiblemente* los objetos sensibles, sus imágenes, representaciones y *cosas separadas de los sentidos*.

Retomar esta definición de *estética* se presenta como ineluctable para efectos de la presente tesis, debido a que el planteamiento de la hipótesis se acompaña de la necesidad de recurrir a conceptos precisos que ayuden al esclarecimiento de las ideas desde sus bases. Así, contando con esta determinación, se proseguirá especificando, de manera general, los distintos ámbitos y problemáticas que comprende esta disciplina, ya que en sus límites se precisarán los de esta investigación, brindando un punto de partida esencial para continuar su análisis.

El camino hasta ahora descrito permitirá visualizar la manera específica en que se concebirá a la *estética* en el siguiente trabajo, como una rama filosófica que tiene en su centro reflexivo a la *sensibilidad*, en tanto facultad humana específica que permite no solo representar y acceder a las cualidades sensibles de los objetos, sino también, esencialmente, recibir y transmitir un contenido significativo que por medio de éstas se puede expresar.

Esto conducirá al examen de un elemento susceptible, de manera sobresaliente, a la reflexión *estética*, un nodo crucial donde se entreveran distintos aspectos que convergen en esta disciplina, este es, el *arte* y sus producciones; se hará presente entonces la necesidad de atender a la multiplicidad de acepciones que han tenido ambos ámbitos a lo largo de su historia, lo cual podremos constatar partiendo tan solo del breve análisis de su construcción conceptual y desarrollo práctico, mostrándonos así la pertinencia de emprender la búsqueda de una definición clara de éstas en el capítulo siguiente.

De esta forma, se concretarán los cimientos necesarios para poder plantear y entender tanto las vicisitudes de la hipótesis propuesta, como el campo reflexivo y conceptual donde nos desenvolveremos, provisionándonos de los elementos esenciales que dispongan a dilucidar, en capítulos posteriores, cómo una cualidad transformadora propia de las producciones artísticas se suscita en el individuo cuando éste las vivencia estéticamente.

1.1 Aspecto sensible y aspecto inteligible del mundo, la escisión entre facultades: intelecto y sensibilidad

Introduzcámonos en este apartado partiendo de una problemática antigua que encuentra sus raíces en los orígenes mismos de la filosofía occidental, ésta es, la distinción entre el *ámbito inteligible* y *ámbito sensible*. La cuestión ha sido referida de múltiples maneras por diversos pensadores hasta nuestros días, constituyéndose como un problema filosófico central, por un lado, de carácter metafísico-ontológico, en el cual ambos aspectos son dos *órdenes* o *modos de ser*, y por otro, de carácter gnoseológico, en tanto dos maneras de conocimiento, una *sensible* y otra *intelectual*; no obstante, las esferas de ambas problemáticas se entreveran.

Sin embargo, cabe señalar, que esta diferenciación no implicará propiamente una ruptura entre ambos aspectos, sino, más que nada, una distinción metodológica surgida de la necesidad de estudiar y entender dos aspectos diversos que se vinculan inseparable y dinámicamente uno con el otro, buscando con ello adentrarse sistemáticamente a la multiplicidad y complejidad del mundo o la realidad.

Hallar los orígenes de la determinación de estos dos núcleos temáticos resulta una tarea ardua con resultados imprecisos, no obstante, podemos acometer en la cuestión

remontándonos al antiguo pensamiento griego, pues es en Hesíodo donde parecería encontrarse aquel rudimento que auxilia a la posterior construcción de tal separación, esto partiendo del estudio de los mitos:

El primer autor que intentó codificar los distintos mitos fue Hesíodo, un poeta contemporáneo de Homero que estuvo activo en los siglos VIII o VII a.C. Hesíodo concibió un complejo panteón divino que, además, tenía un carácter panhelénico. A partir de él, se adoptó una estructura dualista (principio masculino / principio femenino; principio celestial / principio terrenal) para explicar el mundo mítico, amén de organizar los relatos sobre el origen de los dioses en generaciones. Platón compartía ese esquema conceptual dualista que es, en el fondo, el que se produce también en la distinción entre mundo sensible y mundo inteligible. (Pericay, 2015, pág. 107)

Así mismo, pueden encontrarse en los planteamientos presocráticos, antecedentes de la consideración especificativa entre uno y otro ámbito, pero es, en efecto, hasta la filosofía platónica, con la teoría de las formas, y la aristotélica, que puede hallarse cierta concreción y sistematización en la diferenciación temática de estos dos aspectos, el inteligible y el sensible.

En el horizonte de la presente investigación, se presenta adecuado partir de Aristóteles para profundizar en dicha distinción, esto nos ayudará a introducirnos en su pensamiento y vislumbrar así su relevancia, tanto para los posteriores apartados de la tesis aquí iniciada, como dentro de los planteamientos de Baumgarten sobre la *estética*, así como para los fundamentos constitutivos de la definición de *arte*.

Recordemos primeramente el Capítulo número uno del libro II de la *Física*, donde Aristóteles nos dice:

Algunas cosas son por naturaleza, otras por otras causas. Por naturaleza, los animales y sus partes, las plantas y los cuerpos simples como la tierra, el fuego, el aire y el agua —pues decimos que éstas y otras cosas semejantes son por naturaleza. Todas estas cosas parecen diferenciarse de las que no están constituidas por naturaleza, porque cada una de ellas tiene en sí misma un principio de movimiento y de reposo, sea con respecto al lugar o al aumento o a la disminución o a la alteración. Por el contrario, una cama, una prenda de vestir o cualquier otra cosa de género semejante, en cuanto que las significamos en cada caso por su nombre y en tanto que son productos del arte, no tienen en sí mismas ninguna tendencia natural al cambio; pero en cuanto que, accidentalmente, están hechas de piedra o de tierra o de una mezcla de ellas, y sólo bajo este respecto, la tienen. Porque la naturaleza es un principio y causa del movimiento o del reposo en la cosa a la que pertenece primariamente y por sí misma, no por accidente. (Aristóteles, *Física*, 192b9-24)

De esta manera, Aristóteles aborda la distinción entre dos tipos de *cosas (entes)*, las naturales (*τὰ φύσει όντα*) y las artificiales (*τὰ τέχνη όντα*), diferenciados entre sí por originarse, precisamente, ya sea *por naturaleza* (*Φυσις*) o *por otras causas*, en este caso se está refiriendo, en específico, a la *técnica* (*τέχνη*). En adición, los *entes naturales* se caracterizan por poseer un principio intrínseco de movimiento¹, a diferencia de los *artificiales* o *productos de la técnica*, carentes de actividad y movimiento *natural*, con

¹ Para entender la cuestión del *movimiento* podemos partir de la *Física* y del tratado *Acerca del alma*. Es debido señalar que cuando Aristóteles habla de movimiento distingue entre el *cambio sustancial* (*μεταβολή*), de generación o corrupción, y *accidental* (*κίνησις*), dividiéndose este último en *locativo* (desplazamiento: tracción y empuje), *cualitativo* (alteración: según las *cualidades sensibles* o *afectivas*) y *cuantitativo* (de aumento o disminución). Por lo demás, podemos retomar la siguiente definición de movimiento para entenderlo en términos generales: “El movimiento es, pues, la actualidad de lo potencial, cuando al estar actualizándose opera no en cuanto a lo que es en sí mismo, sino en tanto que es movable.” (Aristóteles, *Física*, 201a28-29), siendo esta *actualidad* una *actualidad dinámica*, procesual, un estar siendo actualizado.

tendencia al cambio solo por *accidente*², en tanto que en ellos subyace un sustrato material, natural, a partir del cual están hechos.

Ha de señalarse, además, que los *entes naturales* se dividen en *inanimados* y *animados*; esto lo encontramos en *Acerca del alma*, donde Aristóteles parte su estudio, precisamente sobre el *alma* ($\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$) y sus propiedades, de la distinción entre lo inanimado y lo animado, diferenciándose lo segundo por tener *alma* y poseyendo una característica esencial, el *movimiento* intrínseco³.

Puede decirse entonces que los entes animados se distinguen de los inanimados por *vivir*, conformándose entonces de cuerpo y alma, más específicamente, de un cuerpo natural que tiene vida, y teniendo vida en tanto que posee *alma*, entelequia primera y entidad definitoria⁴ o esencia de un cuerpo natural que *en potencia tiene vida*, que posee en sí mismo un principio de movimiento.

² Así, para Aristóteles, todo lo que se mueve o se mueve *por sí mismo* o *por otro*, algo externo; en cualquiera de los casos, aquello que mueve y aquello que es movido tienen que estar en contacto.

³ En el Libro segundo, Capítulo primero, de *Acerca del alma*, Aristóteles llama *vida* a la *autoalimentación*, el *crecimiento* y el *envejecimiento* 412a15, posteriormente, en 413a, señala de igual manera al *movimiento* de un viviente, como *alimentación*, *crecimiento* y *desarrollo*.

⁴ Para entender mejor lo dicho recordemos a Aristóteles en *Acerca del alma*, Libro segundo, Capítulo primero, donde se nos dice que la *entidad* puede ser entendida de tres maneras: como *materia* (*aquello que por sí no es algo determinado*), como *estructura y forma* (*en virtud de la cual puede decirse ya de la materia que es algo determinado*) y como *el compuesto de una y otra*. En el presente contexto, de manera primordial, *entidades* serán los cuerpos, siendo los *cuerpos naturales* los *principios de todos los demás* y habiendo los que tienen vida y los que no la tienen; en segundo lugar, vemos que *todo cuerpo natural que participa de la vida* es entonces una *entidad compuesta*; en tercer lugar, el *alma* sería *entidad en tanto forma específica de un cuerpo natural que en potencia tiene vida*, es decir, su *entidad definitoria*, *la esencia de tal tipo de cuerpo*, y puesto que la *entidad es entelequia*, el *alma* es *entelequia primera* de tal cuerpo que está en potencia (Aristóteles, *DA*, 412a6-412b11).

Podemos entender esto de manera concreta con el ejemplo planteado por Aristóteles: Si el ojo fuera un animal, su alma, esencia o entidad definitoria sería la vista, el ojo, en este sentido, es la *materia* de la vista (Aristóteles, *DA*, 412b19-21); todo animal se constituye pues de cuerpo y alma, (en el caso citado, de pupila y vista) siendo el alma, principio y causa, en tanto principio del movimiento, fin y entidad, del viviente: "... la entidad es la causa del ser para todas las cosas; ahora bien, el ser es para los vivientes el vivir y el alma es su causa y principio." (Aristóteles, *DA*, 415b12-13).

Continuando esta línea de análisis, puede también dividirse a los *entes naturales animados* en plantas, animales y hombres, diferenciándose entre ellos por las *potencias* que poseen, las cuales tienen su principio en el alma:

Y llamábamos potencias a las facultades nutritiva, sensitiva, desiderativa, motora y discursiva. En las plantas se da solamente la facultad nutritiva, mientras que en el resto de los vivientes se da no sólo ésta, sino también la sensitiva. Por otra parte, al darse la sensitiva se da también en ellos la desiderativa. En efecto: el apetito, los impulsos y la voluntad son tres clases de deseo; ahora bien, todos los animales poseen una al menos de las sensaciones, el tacto, y en el sujeto en que se da la sensación se dan también el placer y el dolor —lo placentero y lo doloroso—, luego si se dan estos procesos, se da también el apetito, ya que éste no es sino el deseo de lo placentero. (Aristóteles, *DA*, 414a31-414b6)

Véase así, pues, que las plantas tienen en sí mismas el principio de movimiento en tanto autoalimentación, crecimiento y desarrollo, lo que Aristóteles denominará *facultad nutritiva*, si bien no participan del *movimiento local* ni de la *sensación*; estos dos aspectos caracterizarán, más bien, a los animales que, aunque no todos sean capaces de producir *movimiento local*, todos están dotados con, además de la *facultad nutritiva*, la *facultad sensitiva*, dándose con ésta *el deseo*⁵ o *facultad desiderativa*, pues al haber sensación también

⁵ Para entender cabal y sintéticamente la distinción conceptual entre los ámbitos del deseo en Aristóteles, retomemos una nota de Tomás Calvo Martínez al Capítulo tercero, Libro segundo, de *Acerca del Alma*: “El fenómeno general de atracción y repulsión («búsqueda» y «huida» de los objetos, dice a menudo Aristóteles) recibe el nombre de *órexis*, palabra que traducimos siempre por «deseo», así como *tò orektikón* por «facultad desiderativa». Sus especies son tres: *thymós* —palabra que traducimos como «impulsos» a que en el campo del adjetivo corresponderá en nuestra traducción la palabra «pulsional»—, *epithymía*, que traducimos como «apetito», y *boúlesis*. En cuanto a este último término, lo traducimos como «voluntad» y «volición» según que el contexto haga referencia a la facultad o al acto de la misma.” (Martínez, 2010, pág. 55). Con esto esperamos queden precisadas las consideraciones necesarias con respecto al deseo.

hay dolor y placer, y donde hay éstos, hay necesariamente *apetito* (Aristóteles, *DA*, 413b21-24), éste es el *deseo de lo placentero*⁶.

Por lo demás, el hombre, aparte de contar con las facultades *nutritiva* y *sensitiva*, está igualmente dotado de la *facultad intelectual*⁷, con sus respectivos actos y acciones: el *alimentarse*, el *sentir* y el *inteligir*; así como sus objetos respectivos: el *alimento*, lo *sensible* y lo *inteligible* (Aristóteles, *DA*, 415a17-22).

Podemos centrarnos ahora en estos últimos dos aspectos enunciados, pues en ellos se encuentran, justamente, los rastreados indicios de la separación conceptual entre lo *sensible* (αἰσθητά), y lo *inteligible* (νοητά) en Aristóteles, en tanto los objetos y las facultades que les corresponden a cada cual y sí, como cuestiones cognoscitivas, pero también como maneras de aproximarse al mundo y a la vida, en sentido amplio.

Señálese así, primeramente, que la *facultad intelectual* es aquella propia del ser humano, siendo el *intelecto*⁸ (νοῦς) aquello con lo que éste razona, enjuicia, discursa,

⁶ Así como sentidos hay (vista, oído, olfato, gusto, tacto), existen las respectivas sensaciones. En algunos animales se dan todas las sensaciones, en otros solo algunas, sin embargo todos poseen tacto y en tanto tienen éste poseen también deseo.

⁷ Aristóteles distingue así tres *tipos de alma*, concernientes a aquello característico de cada tipo de viviente, el alma nutritiva, el alma sensitiva y el alma intelectual. En virtud del alma nutritiva en todos los vivientes se da el vivir, como alimentación, envejecimiento y desarrollo, y obras suyas son el engendrar y el alimentarse (*DA*, 415a25-26), por ello, al alimentarse, el viviente participa de la vida. Aunado a esto, tenemos además que en el animal se da el vivir primariamente en virtud de la sensación y, concordantemente, en el hombre en virtud del intelecto.

⁸ El objeto de la presente tesis no se encuentra en discurrir de manera profunda sobre la noción de *intelecto* en Aristóteles, sin embargo, es importante hacer referencia a éste así como a la distinción aristotélica de los dos tipos de intelecto; por ello, y en aras de llevarlo a cabo con la brevedad necesaria, lo haremos a continuación citando un artículo de Jacob Buganza llamado *Algunas notas sobre el concepto de νοῦς*:

“El punto culminante de la psicología aristotélica, como le llama Ross, es la distinción que hace Aristóteles entre νοῦς ποιητικός y νοῦς παθητικός, pues el Estagirita asegura que hay un intelecto capaz de llegar a ser todas las cosas y otro capaz de hacerlas todas (ἔστιν ὁ μὲν τοιοῦτος νοῦς τῷ πα γίνεσθαι, ὁ δὲ τῷ πάντα ποιεῖν) Aristóteles, *De anima*, III, 5, 430a14-15. [...] La aprehensión se atribuye al νοῦς παθητικός, mas necesita del νοῦς ποιητικός para pasar del inteligible en potencia al inteligible en acto, con lo cual el pensamiento se vuelve uno con el objeto inteligido. En efecto, la intellectio o intelección se atribuye al νοῦς παθητικός, pero lo que hace pasar de la potencia al acto a lo inteligible es el νοῦς ποιητικός. [...] En síntesis, el νοῦς παθητικός es análogo a la materia, pues es capaz de recibir todas las formas inteligibles, mientras que el νοῦς ποιητικός es análogo a la causa eficiente, pues es capaz de producir todas las cosas.” (Buganza, 2012, págs. 74-75).

especula, abstrae e *intelige las formas en las imágenes* (Aristóteles, *DA*, 413b2), capta las esencias independientemente de su materia, de las particularidades exteriores o cualidades sensibles de los objetos:

El hombre es un todo que no se reduce a partes extensas, sino que requiere de la unidad que la forma le proporciona. Esta forma es el alma racional de la que habla Aristóteles, alma noética que tiene la capacidad de trascender lo empírico y alcanzar nociones universales que se refieren a lo inmaterial, como la noción de ente en universal y sus principios. (Buganza, 2012, pág. 76)

Es claro entonces que inteligir y percibir sensitivamente no son lo mismo, comenzando por sus objetos distintos, por un lado, el *objeto de la percepción sensible* u *objeto de los sentidos*, lo sensible, y por otro, el *objeto de la aprehensión inteligible* u *objeto del intelecto*, este es lo inteligible; sin embargo, ambas potencias se relacionan, primariamente, en que el intelecto (νοῦς) requiere de la imagen (φάντασμα) para captar la forma (εἶδος).

La cuestión central se encuentra aquí en que *la imaginación* (φαντασία) *es aquello en virtud de lo cual solemos decir que se origina en nosotros una imagen* (Aristóteles, *DA*, 428a1) y ésta, la imaginación, no puede darse sin la sensación (αἴσθησις), Aristóteles nos dice al respecto:

[...] la imaginación parece consistir en un movimiento que no se produce si no existe sensación, ya que parece tener lugar en los seres dotados de sensibilidad y recaer sobre los mismos objetos que la

De esta forma esperamos quede suficientemente esclarecida la diferencia aristotélica entre νοῦς ποιητικός y νοῦς παθητικός, al menos en la medida necesariamente requerida para la presente investigación.

sensación; puesto que, por último, es posible que bajo el influjo de la sensación en acto se produzca un movimiento y tal movimiento ha de ser necesariamente similar a la sensación, resulta que un movimiento de este tipo no podrá darse sin sensación ni tener lugar en seres carentes de sensibilidad, el ser que lo posea podrá realizar y padecer múltiples acciones gracias a él y, en fin, él mismo podrá ser tanto verdadero como falso. (Aristóteles, *DA*, 428b12-18)

De esta forma puede apreciarse cómo es gracias a la posesión de la facultad sensitiva que se puede dar la sensación en acto⁹, siendo la imaginación un movimiento producido por ésta y originándose en ella las imágenes, nociones que representan lo singular, las cuales utiliza el alma intelectual para poder captar las formas, principios fundamentales, nociones universales. Ahora bien, mientras el *alma discursiva* utiliza las imágenes, el *alma sensitiva* utiliza las sensaciones (Aristóteles, *DA*, 431a14).

Con respecto a estas últimas, las sensaciones, Aristóteles dice que tienen lugar cuando *el sujeto es movido y padece una afección*¹⁰, las sensaciones son, de hecho, *afecciones del que siente* (Aristóteles, *Metafísica*, 1010b33), resultando ser entonces un tipo de *alteración* (Aristóteles, *DA*, 416b33-34); para entender esto con precisión se deberá retornar a la *Física*, Capítulo segundo, Séptimo libro, en donde son examinadas las diversas clases de *movimiento*

⁹ La facultad sensitiva no está en acto, sino en potencia, cuando se ejerce se actualiza, esto es la sensación; en este sentido, las palabras sentir y sensación representan dos acepciones, como potencia cuando se hace referencia a que alguien posee la capacidad de sentir, es decir, la facultad sensitiva y como acto cuando alguien se encuentra actualmente sintiendo, ejercitando la facultad.

¹⁰ Aristóteles nos señala cuatro sentidos en que puede ser entendida la afección:

“(1) en un sentido, las *cualidades en las cuales una cosa puede alterarse*, por ejemplo, lo blanco y lo negro, lo dulce y lo amargo, la pesadez y la ligereza, y todas las demás de este tipo;

(2) en otro sentido, *las actividades y las alteraciones de tales cualidades*,

(3) y de ellas, especialmente, *las alteraciones y movimientos que producen daño*, y muy especialmente, aquellos daños que producen sufrimiento.

(4) Además, se denominan <<afecciones>> *las grandes desgracias y los grandes sufrimientos*.” (Aristóteles, *Metafísica*, 1022b15-20).

El sentido de *afección* que correspondería, en este caso, a la sensación, sería la del segundo tipo.

accidental: el *locativo*, el *cuantitativo* y el *cualitativo*; este último, refiere precisamente a la *alteración*:

(Porque nuestro supuesto es que las cosas que experimentan una alteración se alteran según las llamadas cualidades afectivas, pues la cualidad es alterada en tanto que es sensible, y los cuerpos se diferencian entre sí por las cualidades sensibles; en efecto, todo cuerpo se diferencia de otro por tener más o menos cualidades sensibles [5 bis], o por tener las mismas cualidades en un grado mayor o menor; pero, en cualquier caso, lo que es alterado en cualidad es alterado por la acción de otro cuerpo que tiene las mismas características); pues éstas son afecciones de alguna cualidad subyacente. Así, decimos de algo que se altera cuando se calienta o endulza o se condensa o se deseca o se vuelve blanco, refiriéndose tanto a las cosas inanimadas como a las animadas y, en el caso de las animadas, tanto a sus partes no sensibles como a las sensibles. Porque también las sensaciones experimentan alteración de alguna manera, ya que una sensación en acto es un movimiento a través de un cuerpo, en el curso del cual la capacidad de sentir es afectada de alguna manera. (Aristóteles, *Física*, 244b6-12)

Así, la sensación en acto es una alteración, un movimiento en el que lo que resulta alterado se altera por los objetos sensibles, por otro cuerpo que posee las mismas características, y lo hace según sus *cualidades afectivas o sensibles*, *afectivas* en tanto que producen afecciones¹¹ (Πάθη) de las cualidades sensibles y en los sentidos, pudiendo afectar entonces la *capacidad de sentir*, *sensibles* en tanto que son cualidades objeto de los sentidos.

¹¹ En este contexto, reiteramos que Aristóteles está entendiendo *afecciones* como *cualidades*, en el sentido encontrado en el Libro V, Capítulo decimocuarto, de la *Metafísica*, donde nos dice que, entre otras cosas, se entiende por *cualidad* a: “[...] las afecciones de las entidades sometidas a movimiento, como el calor y el frío, la blancura y la negrura, la pesadez y la ligereza, y todas las de este tipo en las cuales se dice que sufren alteración los cuerpos de las cosas que cambian.” (Aristóteles, *Metafísica*, 1020b9-11).

Estos, los sentidos, se encuentran asentados en los órganos sensoriales; el ser humano posee cinco: vista, oído, olfato, gusto y tacto; cada uno de ellos tiene su objeto sensible correspondiente: lo visible (el color), lo audible (el sonido), lo oloroso (el olor), lo gustable (el sabor) y lo tangible, todos estos *forman parte de las realidades exteriores e individuales* (Aristóteles, *DA*, 417b28) y cada uno posee diversas *cualidades sensibles*, éstas son *las diferencias del cuerpo en tanto que cuerpo* y definen a los contrarios sensibles.

El sentido consiste en una cierta proporción, un término medio entre los contrarios sensibles, por eso es capaz de discernir las diferencias, al encontrarse entre ellos, siendo en potencia tales cualidades. De acuerdo a lo dicho, las cualidades sensibles resultarán placenteras cuando caigan dentro de la proporción del sentido y, de la misma manera, los *excesos en lo sensible* de uno u otro contrario producirán en el sentido *displacer, ya dolor, ya destrucción*, dice Aristóteles (*DA*, 426b9).

Puede afirmarse ahora que para *percibir sensitivamente* se requieren dos elementos imprescindibles¹², por un lado, la presencia de los *agentes del acto*, es decir, *los objetos sensibles*¹³, por otro, que se posea la facultad sensible, siéndose, por ésta, capaz de percibir y sufrir una afección o padecer bajo el influjo de lo que se percibe, siempre en la medida que

¹² Aunado a esto tomemos en cuenta que Aristóteles nos dice que todo se percibe a través de un *medio transmisor* de la sensación; en el caso de la vista, el oído y el olfato, sus medios correspondientes serían lo transparente-luz, el aire y el agua; Con respecto al tacto y al gusto, al ser el segundo cierto tipo del primero, tenemos que se dan por medio de un *contacto inmediato*, que, con todo, de alguna manera sigue estando *mediatizado*; Esto lo entenderemos mejor con la siguiente cita: “No obstante, lo tangible difiere de los objetos visibles y audibles en cuanto que éstos son percibidos al ejercer el medio cierto influjo sobre nosotros, mientras que los objetos tangibles los percibimos influidos no por el medio, sino a la vez que el medio;” (Aristóteles, *DA*, 423b13-14).

¹³ Aristóteles divide los objetos sensibles en *sensibles propios, comunes* y *por accidente*; para profundizar en esta distinción se recomienda al lector acercarse al Capítulo sexto del Libro segundo del tratado *Acerca del alma*.

se posea la capacidad de percibirlo¹⁴ (Aristóteles, *DA*, 424b9), es decir, el órgano necesario y, con ello, el sentido y la sensación.

Esto es así porque los órganos sensoriales son aquellas partes del cuerpo que constituyen el asiento donde primariamente se dan los sentidos (Aristóteles, *DA*, 424a1) y en ellos reside, precisamente, la potencia de sentir (Aristóteles, *DA*, 424a24), es cuando estos, los órganos perceptores, entran en contacto con el objeto sensible que le corresponde a cada cual, que se originan las sensaciones, teniéndolas el ser humano respecto a *todas las cualidades sensibles que constituyen el objeto del sentido*, esto mientras se posean los órganos sensoriales para percibirlos y en tanto éstas son sensibles al sentido en cuestión (Aristóteles, *DA*, 424b25).

De esta manera es que se produce un efecto en el sujeto respecto a las cualidades sensibles de los objetos, ya que por éstas él es movido y padece una afección, *alterándose* entonces su *facultad sensitiva*, sus sensaciones y sus sentidos, ya que, como Aristóteles señala al inicio del Capítulo duodécimo, Libro segundo, de *Acerca del alma*, estos sufren bajo el influjo de cualquier *realidad individual* (los objetos sensibles), pero no en tanto que se trata de una realidad individual, sino en cuanto a sus *cualidades sensibles*¹⁵ y con respecto a su *forma* (Aristóteles, *DA*, 424a22-23); por esto último, el Estagirita nos señala, además, que “[...] sentido es la facultad capaz de recibir las formas sensibles sin la materia [...]”

¹⁴ Por lo demás, tengamos en consideración que no todos los animales perciben de la misma manera; primeramente porque, recordemos, no todos poseen la misma cantidad de sentidos y además, aunque posean los mismos sentidos, los órganos sensoriales son distintos en cada clase de animal, siendo distintas entonces las sensaciones que cada uno puede tener; e inclusive, como vemos en el caso del género humano, si bien todos poseemos los mismos sentidos, no todos percibimos de la misma manera, hay quienes *por naturaleza* están mejor o peor dotados en uno u otro sentido, en función de los órganos sensoriales y sus capacidades (Aristóteles, *DA*, 421a24).

¹⁵ Distintamente, en el caso de los cuerpos, las *cualidades sensibles* no actúan sobre ellos, lo que lo hace son los objetos sensibles en los que se dan tales cualidades (Aristóteles, *DA*, 424b11).

(Aristóteles, *DA*, 424a19), y es así mismo que cada órgano sensorial es también capaz de recibir las cualidades sensibles sin la materia (Aristóteles, *DA*, 425b24).

A grandes rasgos, ésta es la manera en que se encuentran distinguidos, en Aristóteles, los dos ámbitos señalados en un inicio, el inteligible y el sensible, a partir de lo cual puede ya afirmarse que ambos son objetos de conocimiento, solo que de distinto tipo, pues si bien *lo sensible pone en movimiento tanto al sentido como a la intelección* (Aristóteles, *DA*, 427a1), lo hace de distinta manera en cada caso.

La especificidad entre estos dos tipos de conocimiento recae precisamente en los diferentes objetos y en las facultades por medio de las cuales se accede a cada uno de ellos; tenemos así que algunos objetos son *más cognoscibles según la intelección* (los conceptos, las definiciones, los universales, las causas) y otros lo son *según la sensación* (los particulares, las realidades concretas, los casos singulares, los hechos) (Aristóteles, *Física*, 189a5), resultando entonces, de ambas facultades involucradas, la sensitiva y la intelectual, una clase de conocimiento determinado. Al respecto, pueden así mismo retomarse las siguientes líneas de la *Metafísica* donde Aristóteles nos dice: “Además, no pensamos que ninguna de las sensaciones sea sabiduría, por más que éstas sean el modo de conocimiento por excelencia respecto de los casos individuales: y es que no dicen por qué acerca de nada, por ejemplo, por qué el fuego es caliente, sino solamente que es caliente.” (Aristóteles, *Metafísica*, 981b10-13)

He aquí resaltada la diferencia crucial entre el conocimiento que proviene de las sensaciones, el de *los casos individuales*, encaminado en este caso a la aprehensión de las cualidades sensibles tal cual, y el conocimiento resultado de las intelecciones, las causas,

encaminado a la sabiduría (σοφία), ciencia que se ocupa, precisamente, de los *principios* y las *causas primeras* (Aristóteles, *Metafísica*, 981b28, 982a1).

Sin embargo, no quiere decir que un ámbito, sensible o inteligible, predomine sobre el otro, sino que los dos son primordiales desde la perspectiva aristotélica, pues, aunque aspirar a la sabiduría tenga una importancia primordial y ésta resulte del conocimiento intelectual, éste procede, además del intelecto, de la memoria, la experiencia y la imaginación, y estos, a su vez, provienen del conocimiento sensible, resultado de la sensación¹⁶, en palabras de Aristóteles: “[...] aquello que en sí es más claro y más cognoscible, desde el punto de vista de la razón, suele emerger partiendo de lo que en sí es oscuro pero más asequible [...]” (Aristóteles, *DA*, 413a11).

Tomar en cuenta estas últimas consideraciones es de suma importancia, puesto que pone de manifiesto la postura de Aristóteles respecto al ámbito sensible y el inteligible, ambos primordiales para él, presentándose finalmente esta diferenciación entre ámbitos, como una distinción, más que nada conceptual, de dos aspectos interconectados que forman parte de la misma realidad, dos elementos que confluyen y se integran en la cuestión, no solo del conocimiento, sino, y sobre todo, de la vida humana.

Ha de entenderse, entonces, que al considerarse estos dos aspectos como partes integrales de la totalidad gnoseológica y vital humana, Aristóteles no concentrará sus esfuerzos en realizar un estudio expreso sobre las derivaciones y características específicas de la *facultad sensitiva* como las podemos encontrar implicadas en la *Poética*, donde ésta se

¹⁶ Se revisarán a profundidad las ideas de memoria y experiencia en un apartado posterior de la presente tesis.

muestra como una facultad que rebasa la dimensión estrictamente sensitiva enunciada en la *Física*, acercándose con ello a una noción de *sensibilidad* más amplia.

Éste problema puede fundarse, ya sea en una errada comprensión terminológica-interpretativa de nociones como la de *aisthesis* en este contexto, ya sea en la carencia de fuentes que permitan acceder en plenitud al pensamiento de Aristóteles; con todo, puede considerarse que se cuenta con los elementos necesarios, implícitos y explícitos, para poder concretar una interpretación coherente que haga visibles las vicisitudes y repercusiones de la sensibilidad como facultad estética, lo cual se realizará en apartados posteriores.

De igual manera, se identifica que la labor aristotélica tampoco se ocupará concretamente de distinguir las disciplinas de estudio correspondientes a uno u otro ámbito o facultad humana, siendo ésta, con respecto a la sensibilidad, una tarea efectuada de manera sumamente posterior, específicamente en el siglo XVIII por Alexander Baumgarten, quien retoma claramente postulados aristotélicos para la elaboración de su propia poética y su *Estética*, tal y como se verá en el apartado siguiente.

1.2 El advenimiento de la *estética* como disciplina filosófica

Precisar aquello que es la estética de manera definida resulta una labor enteramente compleja, la primera dificultad para realizarlo se encuentra en la misma pluralidad de acepciones bajo las cuales se ha considerado a esta disciplina dentro de los distintos sistemas filosóficos-estéticos, lo cual conlleva a la diversificación tanto de su objeto de estudio como de sus problemáticas, haciendo que su terreno y sus límites se nos presenten a veces como ambiguos, mostrándose no claramente determinados.

Para lograr una definición que sea pertinente en el marco de la presente tesis no parece acertado realizar aquí una recapitulación cronológica que exponga la evolución de la estética a lo largo de su historia; se reconoce la multiplicidad de sus teorías, muchas de las cuales han nutrido la reflexión estética notablemente a través del tiempo, sin embargo, lo que se manifiesta como indispensable es, más bien, establecer un punto de partida que aporte un ámbito introductorio básico y concreto, pero que, a la vez, cuente con un conjunto de consideraciones amplias, generales y flexibles; por ello, aquello requerido para abordar esta investigación tampoco lo encontraremos en un sistema estético que se reduzca a la historia de las teorías artísticas y sus producciones, o que restrinja su análisis al campo de lo bello como única categoría estética.

En el horizonte ya trazado, resulta evidente que se está procediendo de un problema sobre el conocimiento, una cuestión gnoseológica central que, como se veía, es abordada por Aristóteles de manera compleja, donde dos facultades diversas, pero concomitantes, la intelectual y la sensitiva, son los basamentos desde los cuales se construyen las distintas clases de conocimiento referidos, el inteligible y el sensible.

Esta conceptualización constituye una de las líneas teóricas que se desarrollarán en el seguido desarrollo histórico de la teoría del conocimiento hasta finales de la edad media; posteriormente la reflexión gnoseológica se diversifica y concentra sus esfuerzos en la búsqueda de un pilar preciso desde el cual poder partir para determinar la validez y certeza del conocimiento, este afán puede encontrarse concretado en la modernidad:

La teoría del conocimiento clásica se caracterizaba por la búsqueda de un «punto arquimédico» a partir del cual se pudiera construir paso por paso un sistema de conocimiento cierto, previa exclusión de todo

lo dudoso. En esto coincidieron las dos corrientes en apariencia opuestas del filosofar moderno. Tanto el racionalismo como el empirismo buscaban ese punto arquimédico, es decir, un punto de partida seguro que permitiera eludir la relatividad de las opiniones y edificar un conocimiento definitivamente cierto. En ese sentido, es correcto hacer comenzar la filosofía moderna con la duda radical de Descartes, pues él es quien expresó por primera vez con absoluta claridad ese principio del punto arquimédico. (Bollnow, 2001, pág. 17)

En este intento de una nueva construcción gnoseológica, lo que propone Descartes es la búsqueda de un punto de partida indefectiblemente cierto, un asiento sólido, inalterable y permanente, el cual encuentra finalmente, por medio de la *duda metódica*, en su *cogito ergo sum*, dándole así primacía al pensamiento y a lo que se le presenta *clara y distintamente* a la razón, a las evidencias racionales irrefutables y no a las sensibles o percepciones sensoriales, ni al producto de la experiencia.

Es así que se constituye el racionalismo cartesiano, el cual sostiene como fundamento firme para el conocimiento certero a la razón, contraponiéndose ésta a los sentidos, que pueden *ser engañosos*, tomándose entonces como parámetro de certeza cognoscitiva al método de las ciencias, en específico, el de las matemáticas.

Estos planteamientos marcarían una prominente distinción entre el ámbito sensible y el inteligible, entre la sensación y la intelección, así como entre las dos líneas filosóficas preponderantes en la modernidad, el empirismo y el racionalismo, teniendo las reflexiones de Descartes tal importancia para sus contemporáneos que fueron retomadas por ambas corrientes, por los empiristas para refutarlas y por los racionalistas, para, tanto objetarlas,

como para desarrollar desde ellas sus propias teorías; entre estos últimos encontramos a Nicolás Malebranche, Baruch Spinoza, Gottfried Wilhelm Leibniz y Christian Wolff.

Se cuenta entonces con que la reflexión filosófica racionalista desarrollada dentro de este contexto histórico se desplegará sobre dicha línea teórica, centrando sus esfuerzos investigativos en ramas afines a la misma, tales como lo son la epistemología, la metafísica, la lógica, la ética y la teología, sin haber cabida a la profundización de líneas temáticas contradictorias con estos principios, como es el caso de la estética, en la que se le dota de importancia a la sensibilidad y al ámbito sensible.

Es cierto que la reflexión sobre problemáticas que hoy por hoy se consideran dentro de la estética ha existido desde la antigüedad, tanto en tratados, disertaciones e investigaciones filosóficas y artísticas, como en estudios científicos, todo esto previo a la definición con un término propio a una rama del conocimiento para designar un estudio específico que se encargase de éstas.

Sin embargo, la mayoría de estos planteamientos son a lo sumo observaciones dispersas o apartados complementarios que se supeditan a un tema más amplio, donde se abarcan solo algunas cuestiones o se formulan unas cuantas tesis sobre la temática y aunque en ellos se puedan encontrar los antecedentes de la formación de lo que llamaríamos estética, como disciplina filosófica, no llegan a conformar una serie de nociones concretas que la sistematicen globalmente de manera autónoma y con un enfoque propio.

Es sino hasta la Ilustración¹⁷, con el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten¹⁸, donde se halla un estudio sobre estas cuestiones de manera puntual, presentándose ya como un sistema argumentado con reglas especiales para determinar y reflexionar su objeto, hallándose aquí la primea introducción y designación con el nombre de *estética*, a una disciplina autónoma dentro de la filosofía.

Esta determinación resulta sobresaliente, pues con ella se da paso a forjar un universo conceptual perteneciente a un discurso (estético) específico, a un saber concreto, generando la distinción entre ámbitos en ese momento indistintos y de un conocimiento hasta entonces difuso, ahora diferenciado y unificado por la estética, la cual se establece como un saber dotado de reflexión sobre sí mismo, un estudio que se despliega al comenzar a reflexionar sobre su objeto, u objetos, de manera particular, con una perspectiva propia, integrando y sistematizando su contenido dentro de sus propios límites.

No obstante, ha de considerarse que lo realizado por Baumgarten no fue la mera apropiación de un vocablo para nombrar a una nueva disciplina, sino que, además, con ello se presenta la posibilidad de considerar de forma crítica toda la reflexión previa que puede tener cabida dentro de los lindes de la estética, provocando que se dirigiera la mirada a ésta como vertiente filosófica y ayudando a fundamentar sus fronteras formales, planteando sus

¹⁷ Para entender el contexto en el cual Baumgarten desarrolla sus reflexiones estéticas es importante recordar que en la Ilustración el hilo conductor para reflexionar, transformar y guiar al ser humano es la razón y que la eclosión de la estética como disciplina autónoma viene al término de un extenso proceso emancipatorio no solo de corte intelectual, sino también, social, político, cultural y económico.

¹⁸ Baumgarten sigue la línea racionalista y retoma para su reflexión el pensamiento de Gottfried Wilhelm Leibniz y Christian Wolff. Partiendo de los postulados de Wolff, profundiza en el estudio de las *facultades inferiores*, correspondientes al ámbito de lo sensible, la sensibilidad, de donde parte el conocimiento estético, de Leibniz, recurre a su división de los tipos de conocimiento, entendiendo al conocimiento sensible como *claro* y *confuso*, contraponiéndose así al conocimiento científico y filosófico, que es distinto, lógico y conceptual. Vemos entonces que desde ambas posturas Baumgarten se centra en el análisis del conocimiento sensible, dándose, con esto, pauta para el surgimiento de la estética.

principios generales y abriendo el panorama para la estética que, después de él, se ha producido hasta nuestros días.

Es por dichas razones que se concibe a esta determinación como sumamente relevante, por lo cual será retomada para la presente investigación, entendiéndola como una base que representa un inicio dentro de la estética, que marca un hito histórico de notable influencia y con una función paradigmática en el desarrollo de inquietudes de corte estético, no solo para nosotros, sino para toda una larga línea de investigación construida sobre los cimientos de este primordial fundamento.

Téngase presente, pues, que el origen de la estética partirá de la inquietud por generar una comprensión integral del ser humano en tanto objeto de la gnoseología, ciencia que, en su momento, se restringía únicamente a considerar la importancia del conocimiento abstracto y general producto de la razón, como veníamos revisando; es por ello que, en contraste, Baumgarten plantea una alternativa a las estructuras tradicionales regidoras de esta ciencia, reconociendo también la relevancia cognoscitiva de la *sensibilidad* como parte autónoma y elemental para el conocer humano, la cual, él nos dice, posee un valor intrínseco e independiente, pues es irreductible a la lógica y a la razón, aunque a ésta última se le incorpore subordinadamente.

Sin embargo, esto no quiere decir que la *sensibilidad*, como facultad inferior, sea una suerte de clase imperfecta de pensamiento lógico-racional, más bien, esto implica, que es una manera distinta de acceder a las cosas, de generar conocimiento, llamado, en este contexto, *confuso*, pues se acerca al conjunto de la multiplicidad de objetos sensibles sin acceder a sus especificidades conceptuales, pero permitiendo, a su vez, acceder a lo individual, a su conexión y unidad expresiva, así como a aquello que se representa significativa y

afectivamente¹⁹, haciéndolo de manera distinta al método conceptual y abstractivo de la razón, poseyendo la sensibilidad, de esta forma, tanto valor gnoseológico como dimensión psicológica, no sólo sensitiva o empírica.

Es conforme a esta distinción que se desprende la introducción precisa de la palabra *estética* a la Filosofía de Baumgarten, quien apropia este vocablo derivándolo del sustantivo griego *aisthesis* (αἴσθησις), el cual significa, a grandes rasgos, “[...] *sensibilidad* o capacidad de recibir a través de los sentidos una sensación, percepción o experiencia de algo del mundo exterior.” (Dacal, 1990, pág. 6), presentándolo por primera vez en sus *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* de 1735 y posteriormente, estableciéndolo junto a una serie de consideraciones organizadas sistemáticamente en su *Esthetica* de 1750, distinguiéndose ya como la teoría de una disciplina esquematizada y con un objeto de estudio concreto.

No obstante, para realizar una precisión conceptual sobre la sensibilidad primero será necesario abordarla desde una base que explique la procedencia del vocablo *estética*, por eso, con el objetivo de justificar su pertinente apropiación, Baumgarten refiere al final de sus *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*:

Ya los filósofos griegos y los Padres de la iglesia, distinguieron siempre cuidadosamente entre *cosas percibidas* (αἰσθητά) y *cosas conocidas* (νοητά), y bien claro aparece que con la denominación de *cosas percibidas* (αἰσθητά) no hacían equivalentes tan solo a las cosas sensibles, sino que también honraban con ese nombre a las cosas separadas de los sentidos, como por ejemplo las imágenes. Por

¹⁹ Explicaremos más adelante cómo la sensibilidad se relaciona con el ámbito afectivo y expresivo. Por ahora cabe mencionar que para complementar la consecutiva redacción del presente apartado hemos revisado, además de escritos de Baumgarten, el texto *La «aesthetica» de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos*, de M. ^a Jesús Soto Bruna, ya que sus planteamientos al respecto nos han auxiliado para comprender mejor los de Baumgarten, sobre todo lo referente a la sensibilidad y su unión con lo afectivo y lo expresivo.

tanto, las *cosas conocidas* (νοητά) lo son por una facultad superior como objeto de la lógica, en tanto que las *cosas percibidas* (αἰσθητά) lo han de ser por una facultad inferior como su objeto, αἰσθητά ἐπιστήμης αἰσθητικῆς, o *estética*. (Baumgarten, 1975, págs. 89-90)

Así, basándose en la distinción antigua entre el *aspecto inteligible* y el *aspecto sensible* del mundo, encontrada ya plenamente en Aristóteles, se despliega la diferencia marcada por los conceptos griegos de νοητά o *cosas noéticas*, las cuales se distinguen por la abstracción, la comprensión directa, la unidad, la generalidad y la universalidad, y αἰσθητά o *cosas sensibles*, que son las particularidades concretas, individuales, múltiples y vitales de la percepción sensible, distinguiéndose entonces dos facultades primarias y necesarias para abordar a cada ámbito.

De acuerdo a ello, a lo inteligible (νοητά) le corresponderá una facultad cognoscitiva superior llamada νόησις (*intelección*), como ya lo veíamos en Aristóteles, objeto de estudio de la Lógica, entendida como: “[...] ciencia que trata de conocer algo filosóficamente, [...] encargada de dirigirnos al conocimiento de la verdad [...]” (Baumgarten, 1975, pág. 89); mientras, para *los objetos sensibles*, sus *representaciones* y *cosas separadas de los sentidos* (αἰσθητά), todos los cuales, son recibidos por la *parte inferior de la facultad cognoscitiva* llamada αἰσθησις (*sensibilidad*), también será necesaria una ciencia filosófica que las estudie exclusivamente, es decir, la *estética*, entendida como: aquella “[...] ciencia que dirija la facultad cognoscitiva inferior para el conocimiento sensible de las cosas.” (Baumgarten, 1975, pág. 89).

De esta manera, nos hallamos ante dos facultades que se despliegan análogamente, la razón y la sensibilidad, que son distintas pero complementarias, y además fundamentales,

ya que el ser humano no solo es un sujeto pensante, circunscrito únicamente al ámbito de la lógica y de la razón, sino que también es un ser sensitivo, por su capacidad de captar sensaciones por medio de sus sentidos, así como un ser sensible, en tanto que está facultado por la sensibilidad que le permite acceder a las realidades concretas y a su conexión u orden, expresivo, representativo y significativo.

En el §1 de la *Esthetica*, puede encontrarse además lo que es esta ciencia de manera concreta, describiéndole Baumgarten como: “[...] teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte del análogo de la razón, es la ciencia del conocimiento sensitivo.” (1999, pág. 7).

Esta definición permite comenzar a vislumbrar los límites y campos donde se desenvuelve la estética, la cual tiene como tarea principal dirigir las *facultades inferiores* del individuo, con el objetivo de perfeccionar y aguzar su sensibilidad para su aplicación, prescribiendo y enseñando sus propios objetos de estudio, además de sus funciones, que van desde ampliar la corrección del conocimiento más allá de lo proporcionado por la razón, cultivar y suministrar principios para las artes liberales y en la vida común, así como, en palabras de Baumgarten, *aventajar en la acción de todas las cosas realizables*, ya que la sensibilidad, al igual que todos los elementos contenidos en la estética, son parte integral para el conocer y fundamentos indispensables para el ser humano, por lo que su comprensión y desarrollo enriquecen a la total esfera de la vida humana.

Ahora bien, puede decirse que, a grandes rasgos y como lo indica su etimología, en la disciplina estética se concentra la reflexión sobre los objetos sensibles, su percepción, su conocimiento y sobre la sensibilidad, como facultad para acceder a éstos y a lo que expresan, de manera distinta, como decíamos, a la razón; sin embargo, solo considerar estos parámetros

resultaría insuficiente si lo buscado es precisar un panorama completo de los elementos circunscritos dentro de su análisis, por lo que, partiendo de los textos de Baumgarten sobre estética, debe agregarse que entre los temas propios de esta disciplina también figurarán el juicio de gusto, la *representación de lo sensible*, que se da en las producciones artísticas, y la perfección de lo sensible, es decir la belleza, ya que ésta se da cuando lo sensible se presenta como perfecto, siendo el artista aquel que puede representar lo sensible de esa manera, como bello-perfecto, para lo cual debe haber orden, acuerdo y universalidad entre los elementos representados y entre los signos internos que lo expresan²⁰.

He aquí figuradas las tres grandes divisiones del estudio estético: la sensibilidad, la belleza y el arte; es por esto que resulta importante para Baumgarten reflexionar también acerca de los elementos que participan en estas tres, como lo son los productos de la facultad imaginativa, es decir, las *imágenes*, la memoria sensitiva, las representaciones pictóricas, las figuras literarias, como la metáfora, la sinécdoque y la alegoría, así como la fantasía, las fábulas y las perturbaciones afectivas provocadas tanto por lo *poético*²¹ como por lo sensible en general.

Por esto último es que adquiere relevancia el interés por el movimiento del ánimo del individuo a través de su acercamiento estético con lo sensible, así como la preocupación por la representación y excitación de los afectos en tanto grados de placer-displacer y, por tanto, se presenta indispensable el ocuparse de los sentidos, las sensaciones y la sensibilidad, de su cultivo, su estimulación y los elementos creativos para buscar su deleite, como lo son el

²⁰ Es en el siguiente capítulo que se analizarán a profundidad las nociones baumgartianas a las que se está haciendo referencia de manera general en este momento.

²¹ Posteriormente analizaremos aquello a lo que Baumgarten nombra como *poético*, por ahora baste con señalar que, a grandes rasgos, nos estamos refiriendo a aquellas cualidades que caracterizan a una *producción artística* y le permiten tender a ser más *perfecta*.

orden, la proporción y la armonía, entre otros, elementos que, a su vez, llevan al cumplimiento de la belleza.

Se profundizará en estos aspectos más adelante, por ahora baste con lo dicho para lograr visualizar el contexto teórico donde se desenvolverá nuestra investigación, el cual nos auxiliará a aproximarnos al planteamiento y comprensión de la producción artística como parte fundamental de la estética, así como su relación profunda con la sensibilidad, la afectividad y la vida del individuo.

1.3 El arte y sus producciones como partes fundamentales de la reflexión estética

Sin lugar a duda, la creación que actualmente se entiende como *artística*, así como las numerosas cuestiones que hoy en día son estudiadas por la estética, han estado presentes desde la antigüedad humana, en el marco de distintas culturas, épocas y pensamientos, esto de manera previa a la formulación manifiesta de la estética dentro de la Filosofía como un área del saber, autónoma e independiente.

Partiendo de esto, deberá tenerse presente la desbordante multiplicidad de teorías estéticas y artísticas que se han producido hasta la actualidad, resultando destacable que, más allá de las discrepancias y contradicciones que poseen las diversas concepciones estéticas entre sí, éstas coinciden en conformarse sobre el mismo fondo de principales temas, categorías y problemas, presentándose, en tanto disciplina filosófica, como una reflexión profunda que se encarga de buscar principios o fundamentos con carácter universal.

Es así que la estética se ha desplegado y construido a través del tiempo, llegando a constituir toda una constelación de tópicos y campos de investigación variados, por esto

mismo es que su estudio no se restringe a un solo sector del saber, pues en la determinación de *lo estético* confluyen diversos conocimientos de otras ramas de estudio, como lo son la epistemología, la axiología, la psicología, la neurología, la antropología o la sociología, entre muchas otras.

Es por ello que, si bien la estética no puede quedar reducida a ninguna de las ciencias o posiciones particulares en las cuales discurre a través de su especificación y diversificación, todas estas aportaciones formarán parte de una realidad compleja de las cuales no puede prescindir, pues en ella convergen, le son complementarias, se vinculan e interrelacionan, involucrando distintos puntos de partida que estimulan y aportan al esclarecimiento de sus problemáticas al ser instrumentos para su comprensión y desarrollo, siendo entonces necesarias para poder tener una visión y comprensión integral de ella.

Es notorio que son muchas las perspectivas que han colaborado en la conformación de la estética dentro de la filosofía occidental hasta nuestros días, la cual, como advertimos, en sentido estricto va desprendiéndose de la delimitación conceptual realizada por Baumgarten, apropiándose, teorizando y desembocando, a lo largo de su historia, de y en diversos temas específicos, como lo son los objetos sensibles, la sensibilidad, posteriormente el problema del gusto, el juicio estético y, con preponderancia, dedicándose a la reflexión hacia la belleza y el arte, esto como resultado de una larga evolución histórico-cultural que logra establecerlas como centro y principio esencial de la reflexión estética.

Es cierto que el énfasis en ambos aspectos, la belleza y el arte, es fundamental para la construcción de la estética, resultando, además, que estos aportan un punto de partida esencial para su reflexión, al representan dos grandes de sus manifestaciones y valores respectivamente, en el sentido de que las *producciones artísticas* son expresión de una

realidad desde la cual los diversos grupos humanos, desplegados a través del tiempo y en distintos espacios geográficos, van reflejando y conformando sus ideas, ideales, teorías y quehaceres estéticos, los cuales, para su explicación y transmisión, pueden ser abordados a partir del terreno axiológico, es decir, desde ciertos valores o *categorías*, como lo es la *belleza*, siendo estos, elementos que ayudan a explicar la realidad y auxilian a crear nuevas formas de ésta, permitiendo, al mismo tiempo, bien sea determinar parámetros para la creación, la contemplación, o solo comunicar y superar aquel contenido subjetivo originado por la sensibilidad humana en su percepción del mundo, esto por medio de la formulación racional de un *juicio estético* o un *juicio de gusto*, según sea el caso.

Ha de profundizarse brevemente en estos dos últimos aspectos, ya que representan ejes centrales dentro la disciplina estética; además, especificarlos permitirá distinguir elementos importantes para nuestra temática, pues, aunque estos son propiamente productos de la razón, no de la sensibilidad, la primera partirá de esta última para pensar sobre lo que se está sintiendo o viviendo, volcándose sobre la totalidad interna del individuo, reflexionando sobre sus propios contenidos y comparando sus elementos e intensidad, todo para lograr comunicar, establecer y precisar, tanto valores como categorías estéticas, recayendo aquí, precisamente, el papel desempeñado por el *juicio de gusto* y el *juicio estético*, juicios valorativos que se formulan con el afán de expresar un dictamen sobre la percepción y recepción de lo sensible, lo artístico o lo estético, esto con base en fundamentos conceptuales.

Sin embargo, aunque ambos juicios buscan transmitir un valor dado, cada uno poseerá múltiples características específicas y ha sido analizado a lo largo de la historia de la filosofía por numerosos autores; más allá de ello, para adentrarnos en sus definiciones básicas y lograr

así apreciar sus principales diferencias, puede retomarse a Dacal en su *Estética general*, quien permite definirlos clara y suficientemente. En primer lugar, con respecto al *juicio de gusto* encontramos lo siguiente:

Creemos que las condiciones de información sobre el arte y la estética han variado enormemente y sería más conveniente llamar *juicio de gusto* a aquel se formula de acuerdo con las condiciones subjetivas, temperamentales, carácter, cultura o educación de la persona. Se trata de elementos que aun siendo objetivos por naturaleza tienen una proyección singular, personal, biográfica e incluso anatomo-fisiológica, [...] en relación a sus propias vivencias, informes, oportunidades de conocimiento, condiciones geográficas, ambientales, políticas, en una palabra, a hechos que se viven con un tono personalísimo o un perfil estrictamente psicológico. (Dacal, 1990, pág. 90)

Véase así que el *juicio de gusto* contará con una elaboración fundamentalmente individual, basándose en criterios personales, en las emociones, predilecciones y predisposiciones propias del individuo, siendo formulado por él para comunicar lo que siente y piensa, su agrado o desagrado, aprobación, desaprobación o, en general, su valoración, respecto a un hecho estético o vivencia estética, no únicamente en tanto placer o disgusto fisiológico, sino también, esencialmente, en lo respectivo al ámbito de su *sensibilidad*; es justamente desde la contraposición de estos elementos que se distinguirá el *juicio de gusto* del *juicio estético*, tal y como se hará ver con las palabras citadas a continuación:

El juicio estético será el que se formula como un conocimiento técnico, formal o esencial (filosófico) sobre la calidad de una obra, independientemente de que guste o no guste a todos, incluso si contraria el gusto de quien lo formula.

El juicio estético debe basarse en las propiedades del objeto que se presenta con el carácter de estético. Ello supone un conocimiento más profundo de los factores constitutivos, formales o esenciales de lo bello o del arte. Esos factores los percibe el individuo pero él no los determina en su ser mismo sino que él los valora o aprecia conforme a un orden real del ser de las cosas. (Dacal, 1990, págs. 89-90)

De este modo, hágase notar que el juicio estético se formulará en base a criterios de apreciación establecidos o principios no arbitrarios, teniendo por objetivo comunicar, justificar, dar *conformidad formal*, aportar una gradación cualitativa y llevar a la aceptación común, tanto de productos artísticos como de valores estéticos; en este sentido, por medio de este *juicio* buscarán superarse los aspectos puramente subjetivos de la sensibilidad y la sensibilidad humana procedentes, en general, de la realización, contemplación o vivencia de los productos de las artes, para así poder justificar su validez con cierto carácter universal, dándole también uniformidad a la multiplicidad de apreciaciones individuales que se revelan en el juicio de gusto.

Con todo, puede apreciarse que ambos juicios se revelan y construyen por medio de criterios determinados contextualmente y en base a ciertos parámetros previamente estipulados, ya sea de manera individual o colectiva, por lo cual ha de distinguirse que no solo se generan estimaciones de esta índole para la belleza, sino también para la fealdad, lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo grotesco, entre otras *categorías estéticas*, así como tampoco hay una sola concepción generalizada sobre cada una de éstas, ya que se dependerá de diversas condiciones circunstanciales y culturales para su definición.

Sin embargo, es importante además señalar que así como el arte no se limita únicamente a ser evaluado bajo la categoría de lo bello, las categorías estéticas no se

restringen exclusivamente a ser aplicables al ámbito del arte, en cambio, puede considerarse que el mundo en general posee características y cualidades que lo hacen propenso a su aprehensión y enjuiciamiento por medio de estas categorías, mediante el acercamiento del individuo a éste desde una perspectiva estética.

De esta manera, adviértase que lo abarcado por la reflexión estética no se reducirá al estudio de la belleza exclusivamente, ya que, como bien dice Dacal en su *Estética general*: “Hablamos de Estética, y no de *kalología*²², o *Calística*, aunque podríamos hablar de *Calopoética* para referirnos a las bellas artes.” (Dacal, 1990, pág. 6). Así mismo, ha de entenderse que en la estética tampoco se desarrollará solamente una teoría del arte o de las artes, sino que en ella se encontrará abarcado un estudio más amplio que, en general, puede encuadrarse en una reflexión que tiene como espacio de aproximación la sensibilidad, así como la expresión, comunicación y definición de ésta, tal y como podemos identificarlo, ya sea partiendo de Baumgarten, desde su determinación etimológica, en sus antiguos orígenes o en la reflexión estética producida hasta la contemporaneidad.

De cualquier manera, es fundamental reconocer el papel predominantemente ocupado por el arte, las artes o las producciones artísticas dentro de la estética, constituyéndose como unos de sus más importantes núcleos reflexivos, dándose esto por razones diversas; en primer lugar, porque los productos de las artes son también *objetos sensibles*, objetos de la sensibilidad, por lo cual serán propensos a la reflexión estética.

En segundo lugar, como ya se ha hecho mención, en las producciones artísticas se manifiesta la complejidad constitutiva, tanto del individuo creador como del contexto en el

22 De la antigua palabra griega *Κάλλος*, empleada para referirse a la belleza.

que éste se articula, siendo desde ahí donde también se generan los valores, ideas, ideales y sentimientos estéticos, y no estéticos, de una época o un espacio geográfico, pudiendo entonces acercarse la reflexión estética, a través de las producciones artísticas, a la comprensión y categorización de estos.

En tercer lugar, ha de considerarse que en el arte y sus productos se encontrará contenido uno de los elementos más importantes y específicos de la estética, esto es, la expresión y puesta en práctica de la sensibilidad, creadora y receptiva, del individuo; esto se pone de manifiesto al considerar que en las producciones artísticas se encuentran expresados contenidos de diversa índole, representativos, simbólicos, todos alusivos, sí a la realidad, al mundo, a un contexto histórico, pero también, cada uno de ellos pasados por el filtro de la subjetividad del individuo creador, su interioridad, sus emociones y afectos, su vida, siendo así la expresión artística, expresión estética, pues la sensibilidad en este ámbito no solo se reducirá al impacto de las cualidades sensibles de los objetos en los sentidos del individuo, sino que también llevará implicada la receptividad de los contenidos significativos expresados en éstas²³, en este caso, en lo representado por las cualidades sensibles que conforman las producciones artísticas, lo cual hace *sentir* al individuo contemplador, por la recepción estética de lo expresado, involucrando su sensibilidad, sus propios afectos, emociones, su total vida psíquica e interna.

²³ De otra forma la sensibilidad, en el campo de la filosofía, se reduciría al terreno de la gnoseología como algo puramente empírico, experiencial o sensitivo, siendo más bien, en todo caso, plenamente abarcable como objeto de la biología, no de la estética; profundizaremos más en esta cuestión en un apartado posterior del siguiente capítulo.

Por lo demás, es pertinente recalcar que en su dimensión histórica, aquello entendido actualmente como arte²⁴ es producto de un largo proceso temporal y espacial, en el cual la idea de *arte* ha sido entendida de diferentes maneras así como ha abarcado diversos tipos de creaciones y actividades humanas.

Pártase de que, en primer lugar, la palabra *arte* proviene del antiguo término griego τέχνη, en este sentido, arte es inicialmente *técnica*, es poseer un conjunto de conocimientos, preceptos, métodos, dominio de reglas y destrezas para lograr un propósito específico, conservándose este significado en su posterior traducción latina *ars*, ocupado en la temprana Roma y hasta la Edad media.

Así, τέχνη y *ars* abarcaron en un principio un amplio espectro de labores humanas, englobando tanto a los oficios manuales como a toda fabricación de objetos y cumplimiento de tareas que implicaran llegar a un fin deseado por medio de reglas, por eso entraban en esta delimitación la pintura y la escultura, pero también la estrategia, la gramática, la geometría, la retórica y la lógica; de esta definición se desprende la posterior división de las artes en dos tipos:

Aquello que vinculaba las bellas artes con las artesanías impresionó más a los antiguos y a los escolásticos que lo que las separaba; nunca dividieron las artes en bellas artes y artesanías. En su lugar, las dividieron según su práctica requiriese sólo un esfuerzo mental o también uno físico. A las artes del primer tipo los antiguos las denominaron liberales, o liberal (liberadas), y a las segundas vulgares,

²⁴ A continuación, nos estaremos refiriendo al específico caso del arte occidental, por lo cual, partiremos su análisis desde su determinación terminológica en este contexto.

o comunes; la Edad Media denominó las segundas como artes 'mecánicas'. (Tatarkiewicz, 2001, pág. 40)

Puede identificarse así una primera división de las *prácticas artísticas* en dos tipos, abarcando, cada una, producciones distintas; de esta forma, en las *artes vulgares* o *mecánicas* se englobarán, por ejemplo, la pintura y la escultura, mientras que en las *artes liberales* se encontrarán la gramática, la retórica, la lógica, la geometría, la astronomía y la teoría musical, siendo consideradas todas éstas superiores a las del primer grupo, tanto así que en la Edad media el termino *arte* llegó a ser utilizado solo para hacer referencia a éstas, a las *artes liberales*.

Desde esta división se marca el comienzo de un afán por determinar con precisión las distintas clases de artes o prácticas artísticas, generándose por ello clasificaciones cada vez más específicas de éstas, de acuerdo a su objeto, importancia y utilidad, quedando inclusive reducidas por varios autores de la época a únicamente siete artes mecánicas y siete artes liberales.

Dicha concepción se conservará hasta principios de la Modernidad, sin embargo, es también en el Renacimiento donde ocurrirá una nueva separación de los productos de los oficios, los de las ciencias y los de las artes, entendiéndose estas últimas ya en un sentido más cercano al concebido actualmente y agregando a su lista de quehaceres a la poesía, debiéndose en gran parte, tanto la reciente inclusión de ésta como el cambio de paradigma conceptual en este ámbito, a la publicación de la *Poética* de Aristóteles en Italia, en el año de 1549.

Con esto se presenta una revalorización del papel del artista y de sus producciones, llegándose finalmente a una importante categorización de éstas, denominadas entonces como *bellas artes* por Charles Batteux en 1747; se contará así con una nueva conceptualización en la que las artes se reconocerán con la belleza y su número quedará reducido a siete: pintura, escultura, arquitectura, música, danza, elocuencia y poesía; esta definición tuvo gran peso para sus contemporáneos, perdurando por largo tiempo y tomándose como la teoría predominante al menos hasta finales del siglo XVIII.

Es en posteriores periodos históricos, con la llegada del romanticismo, que se presentará una ruptura más dentro del concepto de arte, cambiándose los parámetros antiguos que la comprenden como artesanal, canónica e intelectualista, provenientes de la Edad Media, el Renacimiento y el Manierismo, a determinaciones más bien ligadas con las nociones de genialidad, sentimiento, pasión, fantasía, imaginación, espíritu, libertad, naturaleza, sublimidad, etc.

Es así que a partir del siglo XIX se gestará una reconsideración teórica del arte, sus prácticas, géneros y sus categorías estéticas, dándose paso con ello, desde la misma práctica y uso de nuevas técnicas, a nuevas manifestaciones artísticas, como lo son el realismo, el impresionismo y la amplia gama de expresiones englobadas posteriormente en las vanguardias y la contemporaneidad:

Así, el significado del concepto de arte es más extenso hoy día de lo que ha sido nunca. Incluye artes que se encontraban fuera de la lista original de Batteux, como, por ejemplo, la horticultura, la fotografía y el cine. Incorpora nuevas formas de artes antiguas, y por ejemplo la música electrónica, la pintura abstracta y la antinovela. Se desborda respecto a la cultura material y los medios de comunicación.

Parece que nuestra definición del arte tendrá que abarcar todo este campo tan extenso y variado.
(Tatarkiewicz, 2001, págs. 55-56)

Puede visualizarse así cómo las definiciones de arte propuestas a lo largo de la historia van siendo rebasadas por las mismas prácticas artísticas se van desarrollando a la par de éstas, mostrándose inclusive que la categoría de belleza como elemento determinante resulta corta para definir, enjuiciar y entender la vasta pluralidad de actividades artísticas y sus producciones, cuestión que sigue presentándose como un problema complejo para las numerosas teorías artísticas que han seguido intentado descifrar lo que es el arte y delimitar las manifestaciones que se incluyen en ésta.

Con lo dicho hasta aquí es posible vislumbrar ya un esbozo del camino recorrido por el concepto de arte que ha llegado hasta nuestros días, dejándose entrever, con ello, una comprensión aproximada de la ardua labor efectuada por los teóricos del arte y los estetas para buscar definirle. Se hace visible ahora la larga transformación conceptual que han tenido el arte y sus prácticas, llegando a proponerse entre ellas, inclusive, teorías que plantean, ya sea tratarla desde criterios dinámicos para poder abarcar en ellos toda la riqueza actual de sus producciones, así como también teorías que reformulan y retoman planteamientos ya antes contemplados a lo largo de la historia de la filosofía para lograr establecer parámetros precisos, aunque flexibles, que puedan responder a los procesos y prácticas artísticas contemporáneas; al final, todos los esfuerzos realizados desde una perspectiva u otra se disponen para seguir la búsqueda de principios fundamentales que permitan la definición adecuada del arte y sus productos, nutriéndose así la reflexión ya habida sobre estos y sobre la estética.

Atendiendo a ésta multiplicidad de posturas con respecto a las definiciones del arte y sus producciones, se presenta como ineludible, para proseguir con la presente empresa reflexiva, que la actual investigación logre ceñirse a una en específico; siendo así, reconsiderando sus límites, constitución conceptual y alcances, se ha elegido retomar a Aristóteles y a Baumgarten en el capítulo siguiente para llevar a cabo la labor propuesta.

CAPÍTULO II. SOBRE LA *PRODUCCIÓN ARTÍSTICA*

Con lo revisado en el previo capítulo se ha querido asentar un panorama introductorio que permitiese determinar los límites contextuales-teóricos propios de nuestra investigación, posibilitándose, ahora, poseer una comprensión general de las bases donde se despliega nuestra problemática y permitiéndose, entonces, vislumbrar desde que parámetros va a ser abordada a continuación.

Teniendo eso en claro, ha llegado el momento de pasar a forjar un sustento teórico que contribuya al desarrollo de la hipótesis propuesta, entendiendo que está es, que las producciones artísticas logran ocasionar una transformación íntima y duradera en su espectador cuando éste llega a vivenciarlas estéticamente.

En vistas de ese objetivo, se continuará ahora con la elaboración del capítulo número dos, en el cual se buscará distinguir los elementos primordiales que convergen en nuestro motivo de reflexión, desmenuzando las cuestiones centrales implicadas en nuestra hipótesis, definiéndolas y trazando con ellas un camino que permita llegar a desenvolverle y sustentarle plenamente.

Se comenzará, pues, con un ejercicio de clarificación conceptual, primero sobre las ideas de *arte* y de *producción artística*, esto para establecer definiciones concretas de ellas que se determinen como las más completas y adecuadas, en tanto que resulten elementales y pertinentes para efectos del presente trabajo; es por eso que se ha elegido retomar el pensamiento de Aristóteles y Baumgarten, para así, de entre las múltiples acepciones de arte que pueden haber, lograr definirla como *téchne*, *poiesis* y, primordialmente, como *mímesis*, considerando que estas determinaciones, al igual que los planteamientos que de ellas se derivan, son fundamentos y referentes ineludibles que, inclusive, cuentan con tal amplitud y vigencia actual para reflexionar las problemáticas contemporáneas sobre la estética, el arte y sus producciones.

Contando con dicha determinación conceptual, logrará llegarse a comprender cómo en la cuestión de la producción artística se encuentran determinantemente interrelacionadas dos esferas de acción, aquella productiva, correspondiente al artista y aquella receptiva, referente al espectador; se procederá entonces a examinar los elementos centrales que definen la labor de ambos, para así poder pasar a enfocarnos en el papel desempeñado por del segundo en relación a la producción artística.

De esta manera se harán visibles las posibles dimensiones de acercamiento del espectador a las producciones artísticas y, por tanto, también las diferencias entre los ámbitos de la sensación, la sensibilidad y la sensibilidad, así como las características de ésta última, remarcándose su carácter vital, individual, subjetivo, expresivo y afectivo, lo cual identificaremos, posteriormente, en relación con la noción de *vivencia*.

2.1 Elementos basamentales para la determinación de la *producción artística* dentro de la estética: *téchne*, *poiesis*, *mímesis* y *sensibilidad*

Para eludir la arbitrariedad, la indeterminación conceptual y la exclusión indiscriminada de posturas estéticas, ha sido imperativo buscar partir de conceptualizaciones originarias del arte y de la estética que logren resultar lo suficientemente precisas, amplias y flexibles como para poder ser aplicables a los problemas artísticos y estéticos de nuestra época, pero también a las producciones artísticas realizadas a lo largo de la historia.

Tomando esto en cuenta es que se ha presentado indispensable para la investigación en curso precisar un punto de partida claro y pertinente desde el cual poder fundamentar su hipótesis; por ello, en la presente tesis se ha elegido partir de dos autores primordiales que representan dos grandes hitos dentro de la historia de la cultura occidental, la filosofía, la estética y el arte, apareciendo como imprescindibles si se desea remitir a las consideraciones elementales y a los fundamentos teóricos-conceptuales de la determinación general sobre el arte y la estética, estos son Aristóteles y Alexander Gottlieb Baumgarten, como se ha ido anunciando.

Es al ir abordándolos que se hará visible el papel esencial, relevante, decisivo y vigente de su pensamiento para la reflexión estética que se ha desarrollado hasta la actualidad, presentándose al final con la suficiente abarcabilidad, flexibilidad y concreción como para ser aplicados coherentemente a una vasta diversidad de problemáticas, prácticas y producciones artísticas.

Bien es cierto que la historia de la reflexión estética occidental puede ser rastreada desde los principios mismos de la filosofía griega, ya sea con los pitagóricos, Demócrito, los

sofistas o Platón, sin embargo, no encontramos en ellos, en plenitud concreta, un conjunto de preceptos ordenados o sistematizados sobre problemas estéticos o sobre el arte, ni un tratamiento penetrante y exhaustivo de las cuestiones referentes a estos.

Es sino hasta Aristóteles donde se hallará una construcción fundamentalmente definida sobre dichos temas, aunque sí, sirviéndose del pensamiento de sus predecesores, siendo Platón un referente determinante para sus teorías, que si bien es igualmente importante para la historia de la estética e influye notablemente en el tratamiento filosófico de su discípulo, es en este último que encontramos cierta dedicación exclusiva a problemas de esta índole así como un examen profundo e integral sobre las cuestiones de la *técnica*, la *poesía*, el *arte* y sus producciones, reconociendo la importancia de éstas y desarrollando un estudio específico donde ahondará exhaustivamente en una amplia cantidad de elementos que intervienen en ellas, constituyéndolos sistemáticamente, conceptualizándolos con claridad y categorizando su contenido principalmente en la *Poética*.

Es así que esta obra se presenta como un tratado fundamental donde se analizan los elementos indispensables que participan en la constitución y definición de aquello que podemos identificar con la noción de *producción artística*, por ello es que se procederá a retomarle primordialmente; no obstante, ha de tenerse en cuenta que para la realización de este tratado Aristóteles se servirá del resto de su reflexión, así como estará buscando complementarla, por lo tanto, deberá atenderse a su *poética* como parte de todo su sistema filosófico y en relación al complejo tejido teórico que se encuentra presente en sus distintas obras.

Partiendo de dichas consideraciones ha llegado el momento de adentrarnos en el terreno de la filosofía aristotélica, entendiendo como primariamente necesario que se

clarifiquen ciertos conceptos clave que resultarán indispensables para la fundamentación del resto de nuestro trabajo, siendo pertinente comenzar por determinar de qué manera deberán ser interpretadas, precisamente, las nociones de *arte* y de *producción artística*, ya que, como se revelará en lo consecutivo, la definición de éstas permitirá ubicar a la investigación en un contexto conceptual específico que la guiará de aquí en adelante.

Para efectos de lo anterior y apelando a hacerlo con brevedad, se recurrirá a David García Bacca, en su introducción a la *Poética* de Aristóteles, donde dice:

En el libro primero de los Metafisicos (980, A. sqq.), señala Aristóteles una serie ascendente de tipos de conocimiento que parte del conocimiento *sensible* (αἴσθησις), pasa por el experimental o empírico (ἐμπειρία), sigue ascendiendo por el *técnico*, llega al conocimiento científico (ἐπιστήμη) para terminar con la sabiduría (σοφία).

Y en cada tipo de conocimiento los actos se eslabonan de una manera peculiar, que va desde los tipos de unión por asociación casual, pasiva, propio del conocimiento en estado *sensible*, pasando por el tipo de unión característico del estadio empírico del conocimiento, que es unión por *reglas, recetas, preceptos*, subiendo al tipo de unión propio de la *técnica*, del que vamos a hablar inmediatamente, para llegar al tipo de conexión *científica* que es por principios, causas y elementos, y finalizar con el tipo especial de unión original de la *sabiduría*, que es por principios supremos y por causas supremas, no por elementos, y dentro del orden de las causas por la conexión de las causas eficiente y final, que la material y su correlativa la formal no dan sino conocimientos científicos, no del orden de la sabiduría. (Bacca, 1946, pág. 15)

Efectivamente, en esta cita se encuentra resumida la gradación aristotélica de los diversos tipos de conocimiento, los cuales pueden alcanzarse a través de diversas actividades

y facultades; no le corresponde a nuestra investigación ahondar particularmente en todos estos niveles, tan solo tenerlos en cuenta para comprender dónde se sitúa cada uno, baste entonces ahora con aplicarnos a lo que en este momento nos compete, el papel y lugar específico de la *técnica*, ya que esta noción, al provenir del vocablo griego τέχνη, terminológicamente designará, sí primariamente a la idea de *técnica* pero, al mismo tiempo, a la idea de *arte*.

En este contexto, entiéndase que la *técnica* consistirá, de manera general, en aquella ordenación de elementos, objetos, medios, pasos, acciones, reglas y métodos, dirigidos a una utilidad, encaminados al cumplimiento de un fin o valor. Es cierto entonces que la actual noción de *arte* corresponderá con la de *técnica*, sin embargo, como puede notarse, la especificidad de la *producción artística* es aún mayor y, por ende, su determinación no puede restringirse a la consideración de éste único aspecto.

En consecuencia, la labor por efectuarse ahora versará en comprender las cuestiones específicas que marcan una diferencia profunda entre las nociones de *técnica* y *arte* dentro del sistema filosófico de Aristóteles; entendiendo la complejidad y amplitud de sus postulados, se buscará abordarlos con la claridad y brevedad apropiadas para esta investigación. Siendo así, retómese aquí, nuevamente, a David García Bacca para comenzar a dilucidar dichas diferencias:

En los libros sobre *Física* contrapone Aristóteles dos tipos de seres: 1, los que proceden de la *naturaleza* (φύσει), y 2, los que se originan en la *técnica* (τέχνη); y enumera entre los primeros a los vivientes, y entre los segundos a cosas artificiales en cuanto tales [...]

1. Ser natural. Según Aristóteles, una cosa será natural cuando “*tenga en sí misma el principio de movimiento*”, “*sea ella misma causa de comenzar a moverse y pararse con un cierto movimiento*” y “*posea como innato un cierto ímpetu o impulso de transformarse*”. [...]

De modo que, apurando definiciones, una cosa será *natural* cuando tenga intrínsecas las cuatro causas: eficiente, final, material, formal. Y lo será en medida en que las tenga intrínsecas. [...]

2. *Ser artificial*. Un ser *artificial* se caracterizará, dentro del sistema aristotélico, por una cierta desvinculación de las cuatro causas. El que un conjunto de maderas llegue a tener la forma de mesa es efecto que no proviene del ímpetu innato o natural de la naturaleza misma de la madera; por tanto, tal efecto requiere una causa aparte y distinta de la causa material y formal, y de los ímpetus o eficiencias naturales de la madera. (Bacca, 1946, págs. 25-27)

Se muestra así, en resumidas cuentas, una determinación específica que caracterizará a los seres *naturales* de los *artificiales*²⁵, esta es, el estado de sus cuatro causas: material, formal, eficiente y final; en un ente natural todas éstas se darán intrínsecamente, a diferencia de un artefacto, en el cual su *forma* ha sido realizada siguiendo un plan, el compuesto *material* del que está hecho, que si bien procede de cosas naturales, no se encuentra en su estado natural, sino que ha sido trabajado y dispuesto con vistas en una *finalidad* que no le es intrínseca, al igual que su causa eficiente, estando ambas determinadas por una causa externa, todo producido *artificialmente*, mediante una técnica.

Con lo dicho hasta ahora puede identificarse cómo las producciones del arte entran precisamente en esta categoría de *cosas artificiales*, pudiéndose entender, además, cómo la noción de *arte* corresponderá en un primer momento con la de *técnica*, aunque también

²⁵ No olvidemos que las distinciones generales entre los diversos tipos de entes señalados por Aristóteles ya las hemos desarrollado desde sus fuentes, en el primer apartado del capítulo uno.

estará remitiendo a la cuestión de la *producción*, en tanto que todo *arte* es un *modo de ser racional productivo* (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1139b20), una disposición o aptitud que produce.

Es por eso que se debe tomar en cuenta otro antiguo término griego con el cual Aristóteles se refiere a la *producción artística*, éste es el de *ποίησις* (*poesía*), que significa, a grandes rasgos, *producción artificial*; por eso, en la *Poética* vamos a encontrar englobadas dentro las llamadas *obras poéticas* tanto a la epopeya, la tragedia, la comedia, la poesía ditirámica y la poesía nómica, pero también, de la misma manera, a las obras para flauta y cítara, a la música en general, a la danza, a la pintura y a la escultura.

En este sentido, tenemos que “*Poeta* es, por tanto, *artífice*; y toda *obra poética* es, parecidamente, algo *artificial*.” (Bacca, 1946, pág. 28); con todo, la idea de *poesía*, en el sentido de *producción artística*, no corresponde a cualquier tipo de *producción artificial*, sino, en concreto, a toda aquella que se realice por medio de una *imitación* (*μίμησις*), por eso *poeta* es, al mismo tiempo que *artífice*, *imitador*, siendo aplicable esta categoría a todo aquel que fabrique cualquier tipo de *producción poética-mimética*, “[...] *poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero* [...]” dice Aristóteles (*Poética*, 1460b8-9).

En consecuencia, la *mimesis* aristotélica será aquel atributo fundamental en el que recaerá la específica determinación de la *producción artística* dentro de las demás *producciones artificiales*, señalando inclusive Aristóteles que las causas que dan origen a la *poesía* (a la *producción artística*) vienen precisamente del *imitar*, esto se deberá a distintas razones, en primer lugar, a que al ser humano desde su niñez le es *connatural* esta acción y

se encuentra inclinado a ella²⁶, tanto es así que inicialmente aprende imitando (Aristóteles, *Poética*, 1448b5-8).

En segundo lugar, ello también se deberá a que todos los seres humanos disfrutan los productos resultantes de la *imitación poética*, por eso, aunque lo imitado sea algo monstruoso o desagradable de percibir como tal, así siendo representado con la *mayor fidelidad posible*, nos agrada contemplar su *imagen ejecutada*, su *representación*, resultando de esta manera por darse cierta desvinculación entre lo real y la imitación que de esto se hace, pero no solo en tanto que artificio; esto puede ser revisado claramente a partir de García Bacca quien lo aborda de la siguiente manera:

Es decir: en una cosa artificial la artificialidad desvincula ciertamente la conexión natural que entre las cuatro causas rige en los entes naturales, pero no se pierde nada de los efectos *reales* de las causas, aunque se hallen y tengan que obrar en condiciones artificiales.

Por el contrario: en un cuadro está de alguna manera presente el calor de una hoguera pintada, pero tal calor, evidentemente fuera de las condiciones naturales en que el fuego existe, no calienta en modo alguno; y los ojos pintados no ven, ni el árbol pintado crece y vive...; [...] es un *objeto artificial*; pero incluye una dimensión de *irrealidad*, porque ninguna de las cosas representadas por los colores, propiamente y realmente visibles, *hace lo que es*: ni el lobo se come al cordero, ni los objetos gravitan, ni la luz alumbra y da calor... [...]

Lo *artístico* opera, por tanto, una más radical desvinculación óptica que lo artificial, porque lo artístico hace que una cosa quede reducida a su pura *presentación*²⁷, sin ser realmente lo que parece y sin hacer lo que según su ser debiera. (Bacca, 1946, págs. 34-35)

²⁶ Aristóteles agrega en su *Poética*, que así como nos es connatural *imitar*, también nos lo son la armonía y el ritmo, esto mismo lo volvemos a encontrar señalado en su *Política*: 1340b18.

²⁷ Para entender de mejor manera esta perspectiva sobre la producción artística el lector puede remitirse a Gadamer en *Verdad y método I*, específicamente, en el apartado que lleva por nombre: *La transformación del juego en construcción y la mediación total*.

Esta *presentación* particular hace que sea reconocible el objeto aun desvinculado de sus efectos físicos *reales*; más allá de ello, los efectos emotivos o afectivos de las cualidades sensibles y los contenidos significativos *imitados* por medio de ellas y que actúan sobre las pasiones, la sensibilidad y vida interna del individuo espectador, siguen siendo *reales* para este último.

Es por esto mismo que las figuras, formas, colores, sonidos, signos y demás recursos por medio de los cuales se manifiestan materialmente las pasiones imitadas, como la sonrisa de un rostro, la tristeza o alegría expresada en un cuadro, una escultura o una melodía, remiten tanto a *estados morales*, como a contenidos significativos, simbólicos y afectivos de la interioridad del individuo, a pesar de estar presente solo la *imagen sensible* de éstas en su *universalidad*, pues no es la tristeza o alegría *real* de un individuo específico, y dándose esto aun sin rigurosamente proceder de las propiedades físicas de la materia el significado, efecto o sentir correspondiente de tal o cual expresión representada.

Esto se encontrará acompañado del hecho de que al ser humano le es agradable aprender, de ahí también el placer al contemplar las *imágenes*, pues al hacerlo aprende y reflexiona sobre lo que es cada cosa, dándose este deleite no solo por las características sensibles agradables del objeto, como lo son el *leguaje sazonado*²⁸, *el primor de la obra*, la maestría de la ejecución y todo aquello referente a las cualidades sensibles, sino que placera, más que nada, por ser propiamente una *imitación*, una desvinculación de la realidad que al

²⁸ Por lenguaje sazonado, o lenguaje deleitoso en otras traducciones, Aristóteles entiende a aquel que posee ritmo, armonía y métrica o canto, estos provocan, correspondientemente, un deleite peculiar que suscita un efecto purificador de los afectos.

mismo tiempo se vincula con ella, siendo por medio del *imitar* que se transforma precisamente lo *artificial* en *artístico*:

Y, puesto que aprender y admirar son agradables, necesariamente serán también agradables tales cosas como el resultado de la imitación, por ejemplo la pintura, la escultura y la poética, y toda imitación bien hecha, aunque lo imitado en sí sea desagradable; pues no nos alegramos a causa de esto, sino que llegamos a la conclusión de que esto es aquello, de donde resulta que aprendemos algo. (Aristóteles, *Retórica*, 1371b4-10).

Este gusto y deseo de aprender, para así poder *saber*, también le será connatural a todos los hombres, para ratificarlo, basta recordar lo dicho en las primeras líneas de la *Metafísica*: “Todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones. Éstas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y más que todas las demás, las sensaciones visuales.” (Aristóteles, *Metafísica*, 980a21-23); en esta cita también se encuentra el inicio de la gradación aristotélica de los tipos de conocimiento, la cual, como ya fue señalado, comienza con el conocimiento sensible, dándose especial relevancia, con respecto al agrado que suscitan, a las sensaciones visuales, pues la visión es la sensación que más place, al más hacer conocer, además que, como se encuentra señalado en la *Política*, 1340a31-34, las *producciones* que se realizan para el placer de ésta, de la visión, contendrán la imitación de *estados morales* (y afectivos), siendo las figuras, formas, colores, etc., recursos simbólicos que expresarán *corporalmente las pasiones*, cuestión que no sucede con los otros sentidos, exceptuando al del oído, con respecto a la música.

De esta manera es que la *mimesis* se posiciona en el centro de nuestra reflexión y búsqueda de una definición de *producción artística*, por tanto, resulta de suma importancia comprender de la mejor manera posible lo que implica esta noción para Aristóteles, la cual, como dice Tatarkiewicz en su *Historia de seis ideas*, tiene su raíz conceptual en la antigüedad griega, donde no significaba propiamente *copia semejante*, como actualmente suele entenderse de manera general, en contraste, se tratará, pues, de un término complejo que desde sus mismos orígenes ha implicado distintas acepciones:

En resumen, el periodo clásico del siglo IV a. de J. C. utilizó cuatro conceptos diferentes de imitación: el concepto ritualista (expresión), el concepto de Demócrito (imitación de los procesos naturales), el concepto platónico (copia de la realidad), y el aristotélico (la libre creación de una obra de arte basada en los elementos de la naturaleza). Mientras que, por un lado, el concepto original fue eclipsándose gradualmente, admitiéndose las ideas de Demócrito únicamente por unos cuantos pensadores (p. ej. Hipócrates y Lucrecio), tanto el concepto platónico como el aristotélico demostraron ser conceptos básicos y duraderos en arte; se fusionaron a menudo, perdiéndose frecuentemente la conciencia de que eran conceptos diferentes. (Tatarkiewicz, 2001, pág. 303)

Entiéndase así que en un inicio se encontraba una noción *ritualista* de *mimesis* referente a la *expresión* y que, a su vez, Demócrito utiliza este término para remitirse a la imitación, en las artes utilitarias, de cómo funciona la naturaleza, mientras que para Sócrates significaba copiar la apariencia de las cosas, principalmente en la pintura, la escultura y la poesía; Platón y Aristóteles adoptaron esta última teoría para elaborar las suyas, pero dotándole, cada uno, de un sentido distinto; en las obras del primero el término en cuestión se muestra inconsistente, entendiéndose finalmente, en el ámbito del arte y a grandes rasgos,

como *imitación de la realidad* de manera extrema, como una copia pasiva y fidedigna del mundo.

En cambio, para Aristóteles, la *mimesis* como *imitación artística* no implica ser meramente un símil de la realidad como tal, muestra de ello es que las cosas en el *arte* pueden representarse *mejor o peor de lo que son*, como lo veremos más adelante, por esto mismo señala que el *poeta* se ocupa de narrar *lo que podría suceder*, estructurándolo con verosimilitud y necesidad, y no estrictamente *lo que ha sucedido*²⁹: “Imitar, por tanto, no significa primariamente ponerse a copiar un original, ajustándose lo más posible a él, sino darle un nuevo ser en que no tenga ya que ser *real* y *realizar* u *obrar* según su tipo de *ser real*.” (Bacca, 1946, pág. 38).

Siendo así, retomada desde Aristóteles, la *mimesis artística* consistirá en la *libre creación* basada en elementos presentes en la naturaleza, en el mundo y en la vida, pero teniendo en consideración que ésta está siendo realizada por un individuo y, por lo tanto, se encuentra cribada por el libre enfoque de éste, del *artista*, constituyéndose entonces como imitación de la realidad externa y expresión de la interior.

Desde este preámbulo se posibilitará ahora entender mejor cuando Aristóteles en su *Poética* comienza a hablar de *imitaciones* (Aristóteles, *Poética*, 1447a16), entendiéndolas precisamente en el sentido anteriormente dicho de *producción artística* y no sólo en tanto productos de una *técnica*, procediendo conjuntamente a enunciar distintos tipos de éstas, como la pintura, la escultura y la música, realizándolo a partir del estudio de la *tragedia*.

²⁹ Esto es lo que diferencia la labor del poeta de la del historiador, dice Aristóteles (*Poética*, 1451b1-4).

Éstos, los distintos productos de las artes o *imitaciones*, como señala Aristóteles, se diferenciarán entre sí, ya sea por los medios-recursos que se usen para realizar la imitación, por los objetos que se imitan o por la manera de imitarlos (Aristóteles, *Poética*, 1448a25); los dichos, serán los tres elementos fundamentales que compondrán a toda *imitación artística*, sea cual sea, solo estando presentes en cada una de manera diferente y en distintos grados.

Es a lo largo de su *Poética* que se encontrarán ejemplos de cada una de estas diferencias; como tipos de medios diversos se enuncian a los colores, las formas, las figuras, la voz, el ritmo, el baile, la melodía, la métrica, las palabras, la armonía, la dicción y el canto; como tipos de objetos, a los caracteres, las ideas, las costumbres, las pasiones, los hechos, los estados de ánimo, las acciones, ya sean esforzadas o buenas, viles o malas, es decir caracteres éticos; finalmente, como maneras de imitar se mencionará, en general, a los diversos modos de estructurar lo que se imita. La incorporación de todos éstos en la *imitación* es lo que implicará, precisamente, las distinciones peculiares entre uno u otro tipo de *producción artística*.

Llegado este punto resulta necesario recordar sintéticamente las tres nociones importantes que se han ido revisando, estas son: *téchne* (técnica), *poiesis* (producción) y *mímesis* (imitación); su primordial relevancia recae en que, aquello que permite determinar la especificidad de la *producción artística* desde Aristóteles proviene, precisamente, del conjugar estos elementos, pudiendo con ellos definirle ahora como aquel resultado de la actividad productiva humana que, en base a una *técnica*, da como producto una *imitación*, la cual, siendo tal, no se reduce a su mera función de *artificio*, así como tampoco a su dimensión puramente sensible pues, si bien de ella parte, la trasciende y la torna en expresiva,

significativa, simbólica, metafórica, referencial a ideas, afectos, emociones, pasiones, valores individuales y colectivos, a un contenido significativo para el espectador, teniendo por esto un efecto en sus propias pasiones, facultades y *modos de ser*, en otras palabras, en su totalidad vital e individual.

He aquí nuestra definición de *producción artística*, contando con ésta, resulta pertinente ahora proceder a afinarla y profundizarla conforme a nuestra búsqueda clarificadora de conceptos clave, por ello, hemos elegido recurrir a otra perspectiva teórica que permita nutrirla sin oscurecerla; de acuerdo a lo dicho se ha elegido retomar a Alexander Gottlieb Baumgarten, siendo sus mismos postulados los que harán visible la honda y radical conexión entre su reflexión estética y la aristotélica.

Es en el curso de nuestro quehacer investigativo que se hará patente la esfera de coexistencia entre ambos autores, implicando puntos de coincidencia y cohesión que permitirán establecer un ensamblaje teórico que haga descriptibles los elementos indispensables que se vinculan en torno a la cuestión de la *producción artística*, posibilitándose el adentrarnos en sus características específicas y ampliando con ello nuestra comprensión de ésta, de los procesos que en ella intervienen, de sus vicisitudes, de las dimensiones que puede llegar a abarcar, así como de los fundamentos que acompañan a su determinación.

Sucede así justamente cuando se comienzan a revisar las principales ideas estéticas de Baumgarten, ya que en ellas se encontrarán manifestados los planteamientos resueltos por Aristóteles sobre la concepción de *producción artística*, aunque presentándose con el autor alemán desde lo que podemos definir como *representación* o *imitación poética*; tomemos en cuenta, por ello, que este último se ocupa de retomar la *Poética* aristotélica para

conformar sus *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* y su *Esthetica*, ayudándose con esto a constituir su propio pensamiento sobre los productos de las artes y la estética.

Se identifica la gran relevancia de su labor, pues es con ella que se culmina resaltando el elemento primordial que permite al ser humano conocer o acercarse, precisamente, a las producciones artísticas, este es la *sensibilidad*, consumándose dentro de la filosofía como facultad específica para la aprehensión de estos³⁰ y como núcleo de la estética en tanto disciplina filosófica definida, concretándose, de esta manera, como una de sus principales ramas reflexivas.

Pasemos entonces a escrutar los elementos que confluyen en la definición baumgartiana de la *poesía* y de la *estética*, entendiendo de antemano que, si bien Baumgarten desarrolla su pensamiento sobre la estética partiendo del estudio de la *poesía*, retomará a esta última sin separar a cabalidad su significado del sentido general que tiene la palabra al provenir del término griego ποιησις, el cual significa, a grandes rasgos: creación, invención, representación, composición; esto indicará que al emplear el término *poesía* no lo hará reduciendo su sentido a la mera creación por medio de palabras, resultando así sus observaciones sobre ésta aplicables igualmente, *mutatis mutandis*, a los productos resultantes de distintas prácticas artísticas.

Recuérdese, así mismo, que Baumgarten se verá influenciado por su época y contexto, fundando su reflexión en el marco categorial de Gottfried Leibniz y Christian Wolff, los

³⁰ Parecería que el realizar un análisis extenso de la facultad por medio de la cual se accede a la *producciones artísticas* no es una cuestión resuelta por Aristóteles, sin embargo, podemos encontrar algunos indicios de la formulación de la *sensibilidad* como facultad propia de estos si recordamos la *Física* y *De Anima*, al estudiarse los distintos tipos de *seres* u *objetos* y las facultades propias para conocer a cada clase de ellos. Recordemos, pues, el primer apartado del capítulo uno para tener presente dicha determinación.

cuales desarrollarán sus planteamientos siguiendo la línea racionalista de Descartes, aunque dotándole de diferencias sustanciales:

[...] Leibniz admite, frente al racionalismo cartesiano, una *claridad* cognoscitiva propia de los sentidos y de la experiencia a la que denomina «conocimiento confuso» (*confusa cognitio*) por consistir en el mero reconocimiento de una cosa sin conciencia analítica de sus propiedades o notas distintivas, y que se diferencia así de la claridad racional, propiamente científica, del «conocimiento distinto» (*distinta cognitio*), en el cual la identificación de una cosa se basa en la presencia consciente de las notas particulares que las distinguen de las demás. (Hernández, 2003, págs. 90-91).

Reconociendo la complejidad implicada en la enunciación de éstas nociones leibnizianas, así como la importancia de entenderlas a cabalidad, ha de profundizarse en ellas a continuación recurriendo al propio Leibniz:

Así, pues, el conocimiento puede ser oscuro o claro, y el claro, a su vez, confuso o distinto, y el distinto [...] Es oscura una noción que no basta para reconocer la cosa representada [...] Así, pues, una noción es clara cuando estoy en condiciones de reconocer la cosa representada, y dicha noción puede ser, a su vez, confusa o distinta. Confusa, cuando no puedo enumerar por separado las notas suficientes para distinguir tal cosa de las demás, aun cuando la cosa en cuestión posea dichas notas y requisitos reales en los que puede descomponerse su noción: así, por ejemplo, los colores, olores, sabores y otros objetos peculiares de los sentidos los reconocemos, sin duda, claramente y los distinguimos unos de otros, pero por el simple testimonio de los sentidos, no por unas notas susceptibles de ser enunciadas; [...] La noción distinta, en cambio, es como la que tienen del oro los analistas de minerales, a saber, mediante notas y pruebas suficientes para distinguir la cosa de todos los demás cuerpos semejantes [...] (Leibniz, 2012, pág. 118-119)

De ésta forma queda asentado cómo Leibniz reconocerá que la *claridad cognoscitiva*, si bien no se presenta en las *nociones* oscuras, sí se dará en las *distintas* y en las *confusas*, solo que, mientras las *distintas* permitirán conocer una cosa enumerando las características suficientes que hacen posible distinguirla entre otras analíticamente, las *confusas*, aunque también permitirán conocer las cosas, lo harán de modo diferente, no de una manera intelectual, racional o científica, por lo que la *claridad* que poseerán no será de carácter lógico.

Este planteamiento es retomado justamente por Baumgarten, quien identifica explícitamente la *confusa cognitio* con el conocimiento sensible³¹, aquel proveniente de la *sensibilidad*, la *parte inferior de la facultad cognoscitiva*, y proviniendo de ella la señalada *claridad cognoscitiva*, guardando a su vez una íntima conexión con las nociones de *perfección* y de *belleza*; para entenderlo, se presenta indispensable profundizar en la relación guardada entre éstas últimas, por ello, deberá aquí remitirse nuevamente a Leibniz partiendo de considerar su concepto de *perfección*:

Por perfección entiende Leibniz tanto el grado de *realidad* positiva de una cosa —noción <<ontológica>> tradicional— (Cf. *Monadología*, &41) como, sobre todo, el grado de *pluralidad en la unidad*, de variedad en el orden, de complejidad en la simplicidad —noción <<teleológica>>, nueva— (Cf. *Discurso de la metafísica*, &&5-6; y *Monadología*, &58). Es este último concepto el que tiene presente Baumgarten. (Hernández, 2003, pág. 102)

³¹ Así mismo, a diferencia de Leibniz y Wolff, Baumgarten examina a profundidad la importancia de la sensibilidad sin considerarla con un carácter negativo al no ser una fuente de conocimiento o de juicio racional.

Y Baumgarten lo tiene presente en tanto que es la sensibilidad, como facultad a la que le corresponden *lo sensible y las cosas separadas de los sentidos*, la que permite *verdaderamente* conocer, desde ello, la *pluralidad en la unidad*, la *variedad en el orden* y la *complejidad en la simplicidad*, características que hallan su concreción conceptual y sensible en la *perfección* y en la *belleza*, elementos, además, indispensables para la concreción de la *estética* como disciplina filosófica; ahondemos en estas cuestiones a continuación retomando un texto de Jorge Montoya Véliz en el que nos dice:

La belleza no es la huella sensible de la idea, sino más bien el único modo de aparición posible de ciertos objetos, de los cuales constituye el único modo posible de conocerlos. La belleza es el signo intrínseco de la verdad de la sensación. Sin embargo, es necesario advertir que Baumgarten no define la Estética como la ciencia de la manifestación sensible de la percepción (del objeto o de la idea), sino como la ciencia de la perfección del conocimiento sensible. La belleza no es el signo de la perfección de la cosa, sino de la perfección de mi intuición sensible de la cosa. Es el signo de la adecuación del conocimiento sensible. Es por esto que la belleza es la evidencia sensible, el equivalente sensible de la evidencia racional de lo verdadero. Se comprende, entonces, que desde el momento en que la belleza debe ser buscada por ella misma, es por la belleza que el conocimiento sensible adquiere la verdad. Ahora bien, el conocimiento sensible cubre otro dominio que el conocimiento intelectual: sensibilidad y razón no tienen los mismos objetos. El conocimiento sensible se debe al interior de su propia esfera, requiere ser cultivado por él mismo, de manera de llegar a ser perfecto en su género, es decir, bello. La belleza es el signo que el conocimiento sensible es perfecto en su género. Las más perfectas de las percepciones sensibles son las más bellas, y por consiguiente, las más verdaderas. La Estética será entonces, a la vez la ciencia de la perfección del conocimiento sensible y el arte de su perfeccionamiento. (Montoya, 2012, pág. 22)

De esta forma es que la belleza será entendida en Baumgarten, como la *evidencia sensible* dada desde la *sensibilidad*, como el criterio que determinará la *claridad cognoscitiva* de la sensación, del conocimiento de los objetos sensibles y, por lo tanto, no será como tal una cualidad inscrita en estos últimos, sino, más bien, corresponderá al mismo conocimiento sensible, a la intuición sensible de estos, a la sensibilidad, dándose en mayor medida en tanto más perfecta sea la percepción sensible que el individuo tenga de tal o cual objeto sensible, aquí la importancia del arte y sus producciones:

Comprenderemos, por tanto, en lo sucesivo, por qué la teoría de lo bello es una teoría del arte. El arte es el lugar privilegiado de la belleza, porque intenta producir representaciones perfectas. La obra de arte no es, en efecto, otra cosa sino una percepción exitosa, lograda, una bella representación, según Baumgarten. Es por esto que, por otra parte, la Estética no es una teoría de la creación artística. [...] Producir una obra no es otra cosa que tener una percepción. Asimismo, las reglas del arte se remiten a su vez a las reglas de la percepción. El objeto de la Estética, en tanto que teoría del arte, es el arte de percibir. La Estética es, pues, una Poética de la percepción: enseña las reglas que transforman la percepción en belleza. Ahora bien, el lugar de esta transformación es el arte: es en las Bellas Artes que se cultiva y se perfecciona la facultad de sentir. Es en la obra de arte que la sensación alcanza la perfección, como también la belleza y la verdad. Las obras de arte son las más bellas y las más verdaderas de las percepciones. (Montoya, 2012, págs. 22-23)

Por tanto, mientras el objetivo del *arte* será buscar *producir representaciones perfectas-bellas*, el de la *estética* será perfeccionar la percepción de éstas, resultando así una *poética de la percepción*. Es por esto mismo que la producción artística se definirá como una *percepción exitosa*, una bella y perfecta *representación sensible*, donde la labor del artista deberá responder a los parámetros dados a la percepción para lograrla, permitiéndose así, con

la *producción artística*, perfeccionar la facultad de sentir, en otras palabras, que las sensaciones y la sensibilidad puedan tender a alcanzar su plena *perfección*, su *belleza* y su *claridad*.

Con lo anterior puede entenderse ahora cómo, por un lado, la *sensibilidad* será la facultad encargada de recibir-conocer las llamadas *representaciones sensibles* (Baumgarten, 1975, pág. 33) desde sus propios parámetros, pero, por otro lado, en tanto que las recibe también se verá afectada por ellas, siendo tarea de la estética describir y reflexionar todos los aspectos que intervienen en la sensibilidad, esto con el objetivo nutrir tanto su práctica como su teoría.

De ahí la importancia de estudiar las cuestiones relativas al llamado *discurso sensible* (Baumgarten, 1975, pág. 34), pues es por medio de este que se conocerán las *representaciones sensibles* al enlazarse, y siendo considerado, según lo dicho, más *perfecto* mientras más *claro* sea, es decir, entre más contenga *representaciones sensibles*, tendiendo por eso sus partes al conocimiento de las mismas (Baumgarten, 1975, pág. 39-40).

Es aquí, donde se descubre el papel ocupado por la *poesía*³², al ser definida por Baumgarten, precisamente, como el *discurso sensible perfecto* (Baumgarten, 1975, pág. 35), en tanto que sus partes *reproducen y tienden al conocimiento de representaciones sensibles*; y como a su vez las *representaciones sensibles* serán aquello que constituye al *poema*, éstas concluirán por ser *poéticas* (Baumgarten, 1975, pág. 36).

³² En adición podemos decir que, siguiendo su razonamiento, Baumgarten define a la *poética*, propiamente, como el conjunto de reglas bajo el cual la *poesía* debe conformarse, a la *filosofía poética*, como la *ciencia que dirige el discurso sensible a su perfección*, al *arte poética*, como el *hábito o disposición de componer el poema* y al *poeta* como aquel que *goza con esta inclinación*.

En este sentido, el *poema* puede ser inicialmente definido desde Baumgarten como un *discurso ligado*, pero también como *imitación de la Naturaleza y de las acciones que de ella dependen* (Baumgarten, 1975, pág. 87), e *imitar* en tanto *producir una cosa similar a otra*, pero no idéntica; mientras, lo *poético* será entendido como todo lo que puede contribuir a la perfección del *poema* (Baumgarten, 1975, pág. 36), de la *imitación*, es decir, todo aquello que favorezca la aparición de *representaciones sensibles*, las cuales, como puede advertirse, entre más *claras* serán más *perfectas* y, por lo tanto, más *poéticas*.

Basándonos en lo dicho pueden identificarse ahora algunos elementos que son indicados por Baumgarten como poéticos, por ejemplo, y esencialmente, los productos de la *facultad imaginativa*³³, es decir, las *imágenes*, ya que son *representaciones que reproducen cosas sensibles recibidas por los sentidos* (Baumgarten, 1975, pág. 47), en otras palabras, *representaciones sensibles*, siendo por tanto *poéticas*, y lo serán más (más perfectas, poéticas y bellas), en la medida que se les representen más *claramente*, pues más semejantes serán a las impresiones sensibles y sus efectos más semejantes serán a los de las sensaciones mismas (Baumgarten, 1975, pág. 52).

Se contará entonces con que toda *imagen*, en general, es *poética*, como lo son las *representaciones de los sueños* (Baumgarten, 1975, pág. 51), así como las *representaciones* de la escultura o la pintura. Estas últimas, las *representaciones pictóricas*, son muy similares a las *impresiones e imágenes sensibles*, así como semejantes a los *poemas*, ya que ambos *reproducen representaciones sensibles*, sin embargo, ya que en la pintura solo se puede representar la imagen en la superficie y no a detalle, más cosas aportan a *la unidad y claridad*

³³ Baumgarten define a la *facultad imaginativa* partiendo de Horacio, así, esta es: “[...] la que toma de la percepción las impresiones de las cosas percibidas y las transforma consigo misma.” (Baumgarten, 1975, pág. 47)

en *las imágenes* de los poemas que en las pictóricas; por lo tanto, para Baumgarten *un poema será más perfecto que una pintura* en sentido artístico-técnico (Baumgarten, 1975, pág. 52), sin embargo, los efectos desencadenados en el espectador a través de las *imágenes pictóricas* serán mayores puesto que aquello que es visto conmueve más el ánimo que lo que es solamente escuchado (Baumgarten, 1975, pág. 53).

Entiéndase así cómo los *productos de la imitación poética*, es decir, todas las *imitaciones* o *producciones artísticas* en general, ya sea poesía, pintura, escultura, el teatro³⁴, la música³⁵, etc., ocuparán un papel determinante dentro de la reflexión estética, pues con ellos se generan, sustancialmente, *representaciones sensibles*, resultando más *claras* en la medida que proporcionen mayor cantidad de elementos para conocer, reconocer y distinguir lo *representado* en ellas, y efectuándose esto por medio de la *sensibilidad*, su facultad correspondiente.

Es importante, por tanto, dejar en claro cómo para Baumgarten la sensibilidad no se reducirá a la mera sensación y percepción de los objetos o cosas sensibles, sino que también abarcará a las *imitaciones* de estos, sus *representaciones* y *cosas separadas de los sentidos* (Baumgarten, 1975, pág. 89), resultando esto de manera similar si lo abordamos desde Aristóteles.

³⁴ Baumgarten hace referencia al teatro subrayando su potencial de causar un efecto anímico en el espectador, cuestión fundamental de las *imitaciones artísticas – poéticas*, tanto para Aristóteles como para Baumgarten, por lo que deben cuidarse las determinaciones técnicas que contribuyen a éste propósito.

³⁵ Baumgarten no estudia específicamente la cuestión de la música, sin embargo, al analizar la poesía desarrolla también sus características *sonoras*, en relación a la armonía, la modulación, la cadencia, el ritmo, el tono y sus efectos alcanzados, elementos desde los cuales podemos abordar a lo musical, al menos en lo que refiere a sus cualidades sensibles y sus implicaciones.

Es por ello que en su determinación, la *estética* será señalada como *ciencia del conocimiento sensible* en general, posicionándose la *sensibilidad* como el eje central de esta disciplina y pudiendo ser definida, en un primer momento y en su sentido más amplio, como la capacidad de “[...] poder ser afectado por lo que a uno le rodea, y de reaccionar ante su estimulación.” (Souriau, 1998, pág. 986), llevándose a cabo esto mediante “La total esfera de las operaciones sensibles del hombre, que comprende tanto el conocimiento sensible como los apetitos, instintos y emociones.” (Abbagnano, 2008, pág. 1038); por lo cual no se agotaría en un simple potencial para tener sensaciones a través de los sentidos, lo cual más bien podríamos identificar con la noción de sensibilidad o *facultad sensitiva*.

Consideremos entonces cierta dualidad entre lo sensible y el contenido significativo expresado por ello, podemos verlo ya presente desde el análisis del *poema*, en el cual Baumgarten nos indica que debemos examinar tanto su *sonido articulado* como su *significación* (Baumgarten, 1975, pág. 75), pero no solo en relación al significado de los términos que son ocupados, sino, igualmente, a aquellas significaciones evocadas por las mismas cualidades sensibles que conforman la imitación.

Por ello, es importante también cuidar *el ornato de las figuras*, contribuyendo así lo sensible a que la imitación sea más poética – perfecta – bella. En el caso específico del poema tenemos a los vocablos, que en su dimensión sensible se manifiestan como sonidos articulados que excitan al oído (Baumgarten, 1975, pág. 78), consideremos del mismo modo a toda *representación poética* o *producción artística*, conformándose, cada cual, de unidades sensibles articuladas que hacen referencia a cosas perceptibles por los sentidos, originando sensaciones, *representaciones* e *impresiones sensibles* y, por tanto, efectos *sensibles* correspondientes a éstas, no meramente sensitivos.

Por esto último es que el efecto adjudicado a las *imitaciones artísticas* o *poéticas*, tanto por Aristóteles como por Baumgarten, no se reducirá a una mera receptividad sensitiva o sensual, pues también comprenderá las significaciones evocadas por lo sensible en el espectador desde su individualidad, contenidos aprehensibles por medio de la *sensibilidad*.

Siendo así, si hablamos del caso particular de la *sensibilidad* como facultad estética nos encontramos con que es mayormente específica, debido a que, cuando el individuo coexiste dinámicamente con el mundo mediante ésta, se conjugan en él el momento perceptivo sensible con su vida interior, repercutiéndose a esta última y aludiendo a sus propios contenidos, ya que, al momento de aprehender los objetos, las sensaciones, percepciones y representaciones sensibles del individuo remiten a un trasfondo subjetivo, producen o evocan, de manera inmediata, un significado con contenidos emotivos, axiológicos, significativos, vivenciales, culturales, etc., esto, partiendo desde su propia vida y su construida interioridad individual.

De aquí también que el mundo posea un *significado estético*, ya que, al percibirse las *cualidades físicas de lo sensible* por medio de la sensibilidad, éstas se captan desde una expresión misma del contenido humano, es éste quien vuelve expresivo a lo sensible conforme a su totalidad individual y a través de diversos ámbitos, implicándose, esencialmente, tanto la impresión y representación de lo sensible, así como sus manifestaciones y valores, es decir, los productos de las artes, la belleza, las demás categorías estéticas y desembocando en el juicio generado a partir de éstas; para entenderlo mejor, retomemos a Dacal quien nos dice al respecto:

Los sonidos arrancados a las cuerdas del violín son el contenido físico o sustancial de algo más que no se limita a esa primera percepción y sin embargo afecta otras dimensiones del ser humano: sensibilidad, sentimiento y espíritu que forman unidad en la persona. [...] Este acto determinado en un sujeto particular: el dolor que siente, la música que oye, el cuadro que mira tienen una razón exterior, pero se transforman en algo singular y de carácter psíquico por cuanto no son reductibles a una pura impresión biológica y por su carácter interno afectan al sujeto en su espíritu. (Dacal, 1990, págs. 74-75)

Debido a lo anterior puede ya entenderse que el ser humano, a través de su sensibilidad, no solo se ve afectado pasivamente por las propiedades físicas de la materia o por las características sensibles de los objetos, y es por esto que, a su vez, aquello que se percibe estéticamente no resulta mera aprehensión sensitiva o empírica, requiere de lo sensorial, pero no se reduce a ello.

De esta manera se resalta el caso particular de las *producciones artísticas*, las cuales destacan como instrumento fundamental para estimular la sensibilidad, puesto que, los contenidos significativos imitados y representados físicamente en éstas, en tanto figuras, colores, materiales, sonidos, movimientos y demás elementos que manifiestan sensiblemente la *imitación* de acciones, afectos, pasiones, valores, estados morales e ideas, tienen en el individuo efectos emotivos y afectivos reales, pues actúan sobre las pasiones, sensibilidad y vida interna del individuo, inclusive, cuando en los *productos de las artes* las cosas presentes no obren según lo que harían en la vida real, pues son, precisamente, *imitaciones*, y aun, dándose estos contenidos, significados, emociones, sentires, y demás efectos, sin que procedan estrictamente de las cualidades físicas de la materia, al estar solo la representación de éstas.

Con todo, no puede afirmarse que la sensibilidad estética se reducirá únicamente al placer o displacer sensorial, ni que remitirá exclusivamente al campo de las manifestaciones artísticas, sino que abarcará la capacidad del individuo de advertir y ser afectado, tanto por lo sensible como por aquel contenido remitido en lo percibido, en el caso de las producciones artísticas, por el contenido significativo presente en una representación o imitación, dándose entonces, ya sea en la *contemplación estética* de un *objeto artístico*, de algo catalogado como belleza o fealdad, de la naturaleza o el mundo en general.

Se han querido asentar así las bases de nuestras consideraciones sobre las *producciones artísticas*, lográndose una definición concreta de estas últimas a partir de las nociones de *téchne*, *poiesis* y *mimesis*, aunadas a la *sensibilidad* como facultad que corresponde a su **acceso**, posicionada entre la aprehensión sensitiva y la significatividad que con ella viene, entre la receptividad activa de lo expresado por la realidad exterior y lo evocado desde la vida interior del individuo.

Considérense a estos como elementos concretos, amplios, flexibles, plurales y vigentes, óptimos para lograr penetrar en los problemas sobre la estética, las artes, sus producciones y las problemáticas que con estas vienen, y si bien, desde lo revisado, en ellas estarán explícitamente inscritas las producciones de la pintura, la escultura, la poesía, la música y el teatro, si realizamos una reflexión extensa y profunda sobre éstas nociones, podremos percatarnos de que también pueden ser aplicables a una diversidad mayor de *producciones y prácticas artísticas* desarrolladas a través de la historia, en diversos contextos, hasta nuestros días.

2.2 De la producción artística, el artista y el espectador

Ha de entenderse, ciñéndonos a lo revisado, que la cuestión sobre la que se está trabajando aquí es sumamente compleja, abarcando la producción artística, inclusive desde la definición propuesta previamente, aspectos de determinación e indeterminación, por lo que debemos ocuparnos de ella con rigor, no rigidez, examinándola de manera que se nos permita evitar caer en una visión sesgada al respecto.

Es importante comprender así, que en ella se encuentran involucrados múltiples factores que acompañan a su fundamentación, haciendo visible con ello que los productos de las artes no deberán entenderse como separados, autónomos o independientes a la involucrados múltiples factores que acompañan a su fundamentación, haciendo visible con ello que los productos de las artes no deberán entenderse como separados, autónomos o independientes a la totalidad de procesos dados conjuntamente en la vida humana, siendo, más bien, fruto, expresión y recepción de todos estos.

Es por eso mismo que resulta crucial recalcar que las producciones artísticas, así como las teorías estéticas y artísticas en general, no son hechos aislados de los procesos históricos y sociales, sino que están vinculados en estos, ya que es en la sociedad y la cultura donde se originan, crean, aceptan, desaparecen, mediatizan, influyen, transforman y condicionan, tanto los productos artísticos como la visión estética que tiene cada sociedad, comunidad, época, artista y espectador.

Siendo así, además de la importancia del grupo humano como colectividad, también se deberá tomar en cuenta que el acercamiento al estudio de la belleza, el arte y lo estético puede ser realizado a partir de analizar su íntima vinculación con el ser humano, no desde su

conformación en sociedad, sino específicamente como individuo, pues, como lo señala Dacal: “El hombre considerado en su estructura corpóreo-anímica lo componen diversos estratos desde el sensitivo-imaginativo, pasando por el emotivo-tendencial y volitivo, hasta llegar al racional e incluso a la esfera de la personalidad total.” (Dacal, 1990, pág. 8); advertir todos estos estratos resultará de vital importancia, pues el abordar desde la estética al individuo como totalidad, enfocándose en los elementos que lo conforman interiormente, ayudará a entender la pluralidad de las particularidades subjetivas, expresivas y receptivas, de los seres humanos, sin dejar de tener en cuenta especialmente a la sensibilidad como punto de partida de lo estético.

Considerando las especificidades propias de los individuos, como lo son sus funciones, actitudes y respuestas psíquicas, sus estados vitales, de consciencia y también los fenómenos inconscientes en su relación con lo estético, así como sus procesos de creación, contemplación e interpretación, podrá atenderse también a los efectos provocados en ellos en su relación estética con lo que les rodea, dentro de los cuales se hallará, precisamente, aquello que llegaremos a denominar como vivencia estética.

De acuerdo a lo dicho, es importante comenzar por determinar que, dentro de los partícipes individuales circunscritos en la constelación de análisis donde se posicionan las problemáticas referentes a la producción artística, es posible ubicar dos ámbitos fundamentales que se interrelacionan profundamente en torno a ella, estos son, el del artista y el del espectador.

Corresponde tomar como decisivamente relevante el ocuparnos de la relación entre tales ámbitos, debido a que, recuérdese, nuestra hipótesis plantea que las producciones artísticas logran ocasionar una transformación íntima y duradera en su espectador cuando

éste llega a vivenciarlas estéticamente, encaminándose entonces, precisamente, a descifrar aquello capaz de generarse en el segundo, el espectador, mediante su acercamiento a los productos de las artes.

Ténganse presente los apartados previos en los que se ha resuelto ya que las producciones artísticas, como *imitación* de acciones, afectos, pasiones, valores, estados morales, etc., son un instrumento fundamental para estimular la sensibilidad, pudiendo, por tanto, trastocar a su espectador de múltiples maneras. Contando con las previas consideraciones, puede procederse ahora a abordar el análisis de los efectos particulares provocados en el espectador al contemplar una producción artística, entendiendo, así mismo, la relación existente entre el ámbito referente al artista, caracterizado por ser creativo-expresivo, la producción artística, desde sus características técnicas-poéticas-miméticas, y el espectador, en tanto su dimensión de receptividad activa, sensitiva, sensible, ética, afectiva y contextual.

Vertámonos entonces, nuevamente, en los planteamientos de Aristóteles y Baumgarten, ya que en ellos se encontrarán figurados dichos elementos y núcleos reflexivos, que si bien comienzan presentándose desde el estudio específico de un tipo de producción artística en particular, a partir de ello ambos autores llegarán a construir un análisis general sobre todas las artes.

Con respecto a Aristóteles el análisis puede comenzar por centrarse en aquel caso específico desarrollado ampliamente por él, éste es el de la *tragedia*, ocupando un lugar fundamental dentro de su estudio sobre los productos de las artes miméticas, tanto que se posicionará, de cierta manera, como la producción artística ejemplar, como el paradigma

desde el cual se posibilitarán establecer los parámetros básicos que debe contener cualquier otra imitación.

De esta manera se constatará cómo el Estagirita generara su reflexión desde la elaboración de una *poética*, así como con un estudio sobre la *tragedia*, le permitirá ampliar su examen a otros tipos de *producciones artísticas*, y que si bien su análisis posibilita identificar las diferencias determinantes entre ellas, también mostrará las características generales que intervendrán en toda *imitación*.

Es así que en la *Poética* aristotélica comenzarán a especificarse las diferencias principales entre la *comedia* (κωμῳδία) y la *tragedia* (τραγῳδία), refiriendo la primera a la imitación de *hombres inferiores*, es decir, de viles o malos, representándolos peor de lo que suelen ser, pero no en lo relativo a cualquier tipo de maldad, sino solo de aquella que es risible, pues ésta es un tipo de *falla, tacha, defecto o fealdad* que no causa *dolor, perjuicio grave, ni ruina*.

En cambio, la segunda de éstas, la *tragedia*, vendrá a ser primordialmente la *imitación de hombres esforzados*³⁶, siendo definida por Aristóteles de la siguiente manera:

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. Entiendo por «lenguaje sazonado» el que tiene ritmo, armonía y canto, y por «con las

³⁶ Aristóteles señala que la *epopeya* también será la *imitación de hombres esforzados*, aunque diferenciándose de la *tragedia* por la métrica, la extensión y por las partes técnicas que regulan su constitución.

especies [de aderezos] separadamente», el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto.

Y, puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo, y después, la melopeya y la elocución, pues con estos medios hacen la imitación. (Aristóteles, *Poética*, 1449b24-34)

Esta cita resulta imprescindible, pues, primeramente, en ella se encontrará inscrita la definición de la tragedia, explicándose con ésta, de manera explícita, las características particulares que la distinguen de otras *imitaciones*, las cuales, como es notorio, terminan englobándose en los tres elementos anteriormente señalados como aquellos que formarán parte de toda *imitación*, estos son: qué es lo que ésta imita, de qué manera lo hace y de qué medios o recursos se sirve para hacerlo.

En segundo lugar, esta cita también permitirá ahondar en el elemento más importante de la tragedia, en su *principio y alma* en otras palabras, en su *imitación*, la cual en este caso recibirá el nombre de *fábula* (μύθος), entendiéndose como la *estructuración, composición o disposición* particular del curso de las acciones, hechos, sucesos o acontecimientos (Aristóteles, *Poética*, 1450a38-39).

No se deje de recordar aquí que toda *producción artística* llevará implicada una *imitación*, de acuerdo a lo dicho podemos entender ahora, de mejor manera, que ésta se caracterizará, justamente, por la manera particular en cómo se estructuran, relacionan y articulan entre ellos los elementos internos, simbólicos, representativos y expresivos que la integran, esto es lo que esencialmente distinguirá a los diversos tipos de *producciones artísticas* entre sí.

En tercer y último lugar, dicha cita nos introduce a aquello que ocupará nuestra atención en adelante, a lo que podemos llamar el *efecto propio de la tragedia* (Aristóteles, *Poética*, 1452b30), o de modo general, el objetivo buscado por la *poesía, el placer propio del arte* de acuerdo a Aristóteles, éste es el de producir la *catarsis*³⁷ (κάθαρσις), purgación o purificación de las afecciones.

Se accede así a una determinación más que ayuda a concretar la diferenciación entre los productos propios de la *técnica* y los del *arte*, ésta consiste vitalmente en la manera particular en que estos últimos pueden llegar a trastocar al individuo interiormente, produciéndose allí la *catarsis*, ya que, como se señalaba anteriormente, al tratarse de una *imitación* con la *producción artística* se lograrán representar y expresar contenidos que resultan significativos para el espectador, terminando por causar efectos sobre sus propias pasiones, su vida interior y su totalidad individual en general.

Sin embargo, es necesario remarcar cómo es que el llegar a tal resultado partirá y dependerá de la labor realizada por el artista, puesto que, como dice Aristóteles: “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.” (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1140a11-13).

Es por esto que la *imitación* producida por el artista habrá de cumplir ciertos lineamientos generales para dar como consecuencia una producción capaz de suscitar en el espectador dicho efecto específico, es decir, la *catarsis*; ha de examinarse entonces, en este

³⁷ κάθαρσις originariamente es un término proveniente del ámbito médico, pues antiguamente se buscaba purificar los humores del cuerpo para curar o evitar enfermedades, esta purificación no implicará una eliminación de dichos humores, sino un tratar aquello que los desequilibra para llevarlos a una medida adecuada. Posteriormente, este concepto también fue aplicado al ámbito de la purificación religiosa-moral, llevada a cabo mediante ritos y ceremonias en la antigua Grecia.

momento, el proceso purificador propio de las producciones artísticas, en tanto los elementos *técnicos* requeridos para que se lleve a cabo el fin señalado.

En el caso de la tragedia, nos encontramos con que su *imitación*, la *fábula*, se constituirá de tres elementos principales por medio de los cuales ésta logrará *seducir el alma* y llevar a cabo su fin purificativo particular; estos son la *peripecia* (περιπέτεια), la *anagnórisis* (ἀναγνώρισις)³⁸ y el *lance patético* (πάθος); Aristóteles define a las dos primeras de la siguiente manera:

Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario, según se ha indicado. Y esto, como decimos, verosímil o necesariamente; así, en el *Edipo*, el que ha llegado con intención de alegrar a Edipo y librarle del temor relativo a su madre, al descubrir quién era, hizo lo contrario; y en el *Linceo*, este es conducido a la muerte, y le acompaña Danao para matarlo pero de los acontecimientos resulta que muere Danao y aquel se salva.

La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo*. Ahora bien, hay todavía otras agniciones; pues también con relación a objetos inanimados y sucesos casuales ocurre a veces como se ha dicho, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no.

Pero la más propia de la fábula y la más conveniente a la acción es la indicada. Pues tal agnición y peripecia suscitaran compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición. (Aristóteles, *Poética*, 1452a21-1452b1)

³⁸ En algunas traducciones de la *Poética*, el término *anagnórisis* es cambiado por la palabra *agnición* o también *reconocimiento* y la *peripecia* es llamada *revolución*.

Es justamente por lo encontrado en las últimas líneas de esta cita que el artista deberá procurar que la fábula sea *intrincada*, es decir, que se dé la *anagnórisis* de manera conjunta a la *peripecia*, con el propósito de producir en la *fábula* un cambio de ignorancia a conocimiento que conlleve, al mismo tiempo, una inversión de las circunstancias de los personajes, por ejemplo, el cambio de su fortuna en prospera o adversa, en dicha o desventura, teniendo en cuenta que, en el caso de la tragedia, esta inversión de fortuna debe suceder no en personas buenas o virtuosas que cambien su suerte de buena a mala, pues esto generará repugnancia en el espectador, al resultarle inmerecido, ni tampoco en malvados o perversos que muden de mala a buena fortuna, pues esto en vez de espanto o lástima causará indignación, al presentarse como injusto.

Debido a ello es necesario el término medio entre estos extremos, dándose éste en un personaje que represente a aquel que, sin sobresalir por su virtud o justicia aunque sea admirable y prestigioso, su suerte se troque de buena en mala, de prosperidad a adversidad, pero no propiamente por su maldad o perversidad, sino a causa de un error, un *yerro* atroz y nocivo pero comprensible.

No obstante, puede identificarse cómo la *anagnórisis* y la *peripecia*, si bien son características adjudicadas específicamente a la imitación trágica, son recursos técnicos que pueden también encontrarse en otros tipos de producciones artísticas, esto entendiéndolos como elementos que refieren, en sentido general, a cambios introducidos dentro de la estructura de la imitación que permiten al espectador una comprensión distinta o inesperada de lo que está contemplando, ayudándolo, con ello, a que se trastocuen sus propios contenidos y se muevan sus afectos, en el caso particular de la tragedia los de *commiseración* y *temor*.

Considerándolos de esta manera, uno de estos cambios, la *peripecia*, lo sería en tanto la disposición de elementos que generan un giro, en cierta medida sorpresivo, del plan argumentativo de la imitación esperado por el espectador; mientras el otro, la *agnición*, lo será en tanto a la incorporación de elementos que permiten al espectador generar asociaciones nuevas dentro de la imitación, reconocer un contenido distinto expresado por lo imitado, no previsto anteriormente, es, en cierta medida, un *darse cuenta* de un sentido diferente al que éste pretendía llegar al ir contemplando la *imitación*.

Con respecto al tercer elemento señalado, el llamado *lance patético*, Aristóteles dirá que también coadyuva a provocar el efecto *catártico* en el espectador, debido a que con éste pueden desencadenarse igualmente el *temor* o la *compasión*; sin embargo, ya que en la tragedia el *lance patético* hace referencia a lo aportado por el *espectáculo*, pero específicamente en lo respectivo a penas dolorosas, muertes en escena, heridas, tormentos o acciones perniciosas, como estos componentes impactan apelando más a la conmoción sensible y no por la fábula o estructura de lo imitado, en vez de producir temor o compasión pueden llegar a causar únicamente horror.

Con todo, puede admitirse que Aristóteles reconoce el potencial purgativo de los elementos vinculados con el *espectáculo*, pues, tal y como se encuentra señalado en su *Retórica*: “[...] necesariamente los que se ayudan con gestos, con la voz, con el vestido y, en general, con la representación, despiertan más la compasión. Hacen, en efecto, que el mal se muestre próximo poniéndolo ante los ojos, o como inminente o como acaecido.” (Aristóteles, *Retórica*, 1386a31-35); aquí encontramos resaltada, precisamente, la importancia de la *representación* escénica realizada por los actores, ya que ésta contribuirá al estímulo de las sensaciones y las pasiones del espectador, en tanto que son muy persuasivos los que están

dentro éstas, *y muy de veras agita el que esta agitado y encoleriza el que esta irritado.* (Aristóteles, *Poética*, 1455a30).

En adición, también hallemos aquí inscrita la importancia de todos aquellos elementos que adornan y acompañan a cualquier tipo de *poesía* o *imitación*, para uso y deleite de los sentidos, puesto que el placer estético puede surgir con respecto a todo tipo de sensación, sobreviniendo en mayor medida, primeramente, cuando los sentidos y las facultades que juzgan, sienten o contemplan están mejor dispuestas, ya que éstas últimas son aquello que precisa que tan capaces somos de *ser afectados* por la pasiones (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1105b25-26) y, en segundo lugar, en tanto los objetos que se piensan o sienten, sean *más excelentes*, pues resultarán así más perfectos y agradables³⁹ (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1174b15-1175a4) y por lo tanto serán capaces de afectar más al individuo sensitiva, sensible y afectivamente.

En lo concerniente a la tragedia tenemos como ejemplo de lo dicho el caso de la música, la cual, acompañando a la representación de la *fábula*, además de causar placer, alegría, estremece y puede *purificar* el alma del espectador, poniéndola en un pasmo o *éxtasis* (έκστασις), un estar *fuera de sí*, igual que en los cantos sagrados o que acompañan a las ceremonias religiosas.

No obstante, podemos asimismo observar que la importancia de la música es aún mayor e independiente a la *tragedia*, esto si profundizamos en los diversos efectos que logra

³⁹ Tengamos en cuenta que Aristóteles está refiriendo con dicha *perfección*, en el caso de las producciones artísticas, al cúmulo de elementos presentes en éstas que posibiliten trastocar al espectador, generarle un placer particular, mover sus pasiones y desencadenar un efecto afectivo en él.

provocar en el individuo; indicio de ello lo podemos encontrar en la *Política*, donde Aristóteles precisamente nos señala:

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; y 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; qué queremos decir con el término «purificación», que ahora empleamos simplemente, lo explicaremos, de nuevo, más claramente en la *Poética*; en tercer lugar debe cultivarse para distracción, para relajamiento y para descanso tras la tensión del trabajo). 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 otra en mayor grado, como la compasión, el temor y también el entusiasmo. Algunos incluso están dominados por esta forma de agitación, y cuando se usan las melodías que arrebatan el alma vemos que están afectados por los cantos religiosos como si encontraran en ellos curación y purificación. Esto mismo tienen forzosamente que experimentar 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. (Aristóteles, *Política*, 1341b33-1342a15)

De esta manera, podemos advertir la contundente importancia que Aristóteles le adjudica a la música en general, siendo que cada clase de melodía causa efectos específicos en el individuo, y yendo estos más allá de la utilidad práctica o de carácter *orgiástico*, en la

que se busca la *purificación* por medio del *espectáculo* o lo sensible al provocar en el espectador un *éxtasis*, sino que, además, es una disciplina *liberal y noble*, sí, útil para la vida práctica, pero que, asimismo, es una actividad agradable que produce alegría y *placer* teniendo un carácter de *juego*, puesto que produce un *movimiento anímico* que relaja, recrea y produce *descanso* del trabajo *embrutecedor*, esto sin poner *fin a los cuidados*, como lo hacen el *sueño* y la *bebida*, además de generar una disfrutable *diversión en el ocio*, como un placer específico que acostumbra al individuo a *recrearse rectamente* y que, también, puede llegar a purificarlo.

Este último punto se respalda en el hecho de que, al mismo tiempo, la música tiene la cualidad de poseer en ella un *carácter ético*, al poder imitar y representar estados morales, ya que, como dice Aristóteles, *todos, al oír los sonidos imitativos, tienen sentimientos análogos, independientemente de los ritmos y de las melodías mismas* (Aristóteles, *Política*, 1340a 12-13).

Esto se debe a que lo que se imita por medio de los sonidos de la música, al igual que las formas y colores de una pintura o escultura, así como mediante otras cualidades sensibles en el caso de otras prácticas artísticas, son precisamente los *estados del alma*, incitando así a los sentimientos y las pasiones del individuo, para poder lograr en él, la purificación de sus afecciones, como lo son la *compasión*, el *temor* o el *entusiasmo*.

Por todo lo señalado, es que para Aristóteles resulta esencial aprender e incluir la música dentro de la educación, siendo una disciplina útil, que además hace tender al individuo a la virtud, puesto que, al contener las características dichas, causa placer, posibilita cultivar la inteligencia, recrear el alma, formar al carácter y, finalmente, purgar las afecciones.

Aun con lo dicho debemos tomar en cuenta que, como sucede en el caso del efecto purificador aportado por la tragedia, el *artista* o *poeta*, en general, no debe servirse únicamente del *espectáculo* ni del impacto sensible, sino que ésta debe estar hecha de tal modo que si no se contempla la *representación* de la *fábula*, también así logre provocarse que el espectador tema, se compadezca o *sienta* los hechos, los contenidos significativos imitados.

Por esto mismo es que Aristóteles incluirá dos nociones más dentro de la definición de la tragedia que aportarán a su efecto sin restringirse propiamente al impacto sensible; la primera de ellas se englobará en aquello identificado como *pensamiento*: “Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes [...]” (Aristóteles, *Poética*, 1456a35-1456b19); este es importante puesto que a través de él se generará la correcta inclusión de sentencias morales y caracteres éticos *bien trabajados* en la estructura de la imitación trágica.

La segunda de éstas será la llamada *elocución*, es decir, la *expresión mediante las palabras* (Poética, 1450b14), dentro de la cual Aristóteles identificará como elemento fundamental a considerar a la metáfora (μεταφορά), definida en su *Poética* de la siguiente manera: “Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía.” (Aristóteles, *Poética*, 1457b6-7).

Sin embargo, hemos de entender que la *metáfora* también se presentará en los diversos tipos de *imitaciones poéticas*, entendiendo a la *elocución* desde su sentido general, como el modo de expresar, emplear y relacionar, no solo palabras, sino las ideas o

pensamientos que conforman la *imitación* y siendo la metáfora un recurso imitativo en el que el artista parte de plantear una relación entre los contenidos significativos de los elementos implicados en ella, ligándolos mediante la contemplación de una semejanza o similitud⁴⁰, asociándolos, reconociendo las unidades de significación comunes entre ellos y desplazando así, el contenido significativo de un elemento a otro, haciéndolos interactuar en la misma estructura de significación y dejando un excedente de sentido que sugiere al espectador interpretar lo recibido, precisamente, desde esta relación de contenidos.

De este modo, con la metáfora se llegará a lograr un enriquecimiento del contenido significativo de la imitación, donde el artista dota al lenguaje común de un sentido estético; su importancia recaerá en que el correcto uso de ésta hará que lo expresado sea *claro sin ser bajo*, es decir, pueda ser entendido pero estando apartado de lo vulgar, del uso corriente, de lo *hecho ya costumbre*.

Con esto también se posibilitará mover la sensibilidad y, posteriormente, la reflexión del individuo, ya que, el poder remitir la metáfora a múltiples sentidos significativos, provenientes de las múltiples interpretaciones y contemplaciones de semejanzas que pueden realizarse, permite reflexionar al espectador sobre las diversas asociaciones, similitudes y sentidos que pueden haber entre lo metafórico y lo metaforizado e, inclusive, permitiéndole identificar las relaciones entre lo imitado, los recursos para realizarlo y las maneras de hacerlo.

Aunado a lo anterior, se presentará como apremiante que el buen *poeta*, cualquiera que sea su práctica imitativa, procure en general cultivar una *buen técnica y rectitud*

⁴⁰ Por eso Aristóteles nos dice que *hacer buenas metáforas es percibir la semejanza* (Aristóteles, *Poética*, 1459a8).

artística, ocupando convenientemente todos aquellos elementos enfocados tanto impacto sensible como al afectivo del individuo; por eso es que la *anagnórisis* y la *peripecia* representarán elementos radicalmente fundamentales para las *imitaciones poéticas*, pues, por medio de ellas, el poeta será capaz de conjuntar el *efecto trágico-sensitivo*, la expresión con sentido estético, las sentencias morales, los caracteres éticos, la *emoción* humana y los afectos, en otras palabras, las esferas de lo sensitivo, lo sensible, lo expresivo-significativo, lo pasional y lo moral, todo con el objeto de que la producción artística resulte *estética, ética y patética*.

Entendamos finalmente que cualquiera de los recursos técnicos que el artista tiene a su disposición deberá resultar de la estructura misma de la *imitación*, encadenándose con todo lo presente en ella ya sea por *necesidad* o *verosimilitud*, pero siendo al mismo tiempo inesperados, sorprendidos, impresionantes, maravillosos o imprevistos, para lograr causar entonces desconcierto y estupor, siendo así más intensos para el espectador, contribuyendo de esta manera a que se provoque en él aquel *placer purificador* particular de las producciones artísticas.

Hasta aquí nos hemos ocupado de examinar los elementos más relevantes referentes a la labor productiva, técnica y expresiva del artista; habiendo asentado esos principios básicos, podemos pasar ahora a desplegar lo respectivo al proceso y efecto íntimo suscitado en el individuo al relacionarse con una producción artística o mimética, atendiendo de primera mano nuevamente a la tragedia como línea guía.

Para ello, deberemos entender primeramente los aspectos determinativos del papel del individuo que contempla, siente o especta una producción artística. En aras de introducirnos en ello, recordemos el apartado previo donde especificamos que en la

producción efectuada mediante la *técnica* se origina cierta *artificialidad* donde se desvincula la imitación con lo *real*.

No obstante, en el caso del *arte*, deberemos tener en cuenta además que esta desvinculación no se efectúa únicamente respecto a la producción resultante de ésta, puesto que, al mismo tiempo, se está generando otra delimitación artificial que determina que aquello presenciado por el individuo es, justamente, una *imitación*, y no una cosa cualquiera o una situación más dentro del resto de su decurso vital; esto es precisamente lo que hacen el marco de un cuadro o el escenario de una obra teatral, indicar que aquello que está frente al individuo no es simplemente parte de lo vivido en su flujo vital común, sino algo distinto y peculiar:

En efecto, así como el marco de un cuadro nos está indicando que el contenido encerrado en él hay que considerarlo como un mundo aparte, en total desconexión causal con el mundo real, y los silencios que encierran una pieza musical nos dicen discretamente que la composición sonora a escuchar o que se acaba de escuchar no forma un bloque con los ruidos de la calle y con las tormentas de la naturaleza, sino un mundo sonoro aparte de todo lo *real*, de parecida manera el teatro y sus procedimientos, todos ellos artificiales programáticamente, nos están diciendo que el hombre no puede estar presente en ellos y tomar parte en los mismos en cuanto hombre *real*, corriente, societario, sino que debe comenzar por crear en sí esa modificación *artificial* que se llama espectador (θεάτης). (Bacca, 1946, pág. 45)

Vemos así que en este proceso, de la misma manera que se está produciendo la *imitación*, se está generando artificialmente la figura del *espectador*, al engendrar en el individuo cierta toma de postura implícita o temple particular que hace que se relacione con

la *imitación* de una forma específica, para así poder, desde su sensibilidad, recibir y verse afectado por los contenidos (expresivos, simbólicos, metafóricos, etc.) manifestados materialmente en la imitación de las acciones, afectos, pasiones, valores y estados morales, para luego volver al decurso de su vida cotidiana con un contenido trastocado, al relacionarse con elementos y estructuras significativas que han gestado un efecto en él.

Desde estos términos, podríamos señalar que este efecto específico ocasionado por la producción artística en el individuo posee su origen en la relación dada entre el ser humano, bien sea con aquello que podemos reconocer con carácter propio de artístico-poético-estético, o bien en aquello percibido por el ser humano cuando lo hace desde lo que nombramos como postura implícita o temple particular, lo cual podemos denominar como perspectiva-actitud estética.

Reconocemos que este planteamiento puede resultar conflictivo, pues nos remite a una de las cuestiones filosóficas más problemáticas dentro de la estética, ésta es, preguntarnos si el mundo alberga en sí características que lo hacen aparecer como estético ante el individuo, o si es el individuo, en su relación con el mundo, el que dota a lo sensible de cualidades que le hacen susceptible de ser adjetivado como estético en ciertas condiciones.

Por ello mismo, resulta importante ahondar en este aspecto, entendiendo que abordarlo con tal vaguedad nos ocasionaría ambigüedad evitable; tampoco es intención de la presente tesis desentrañar una de las “verdades” más esquivas dentro de la historia de lo humano, la estética y la filosofía, sin embargo, para efectos de la investigación, consideramos necesario tomar una postura al respecto.

Parecería ser, en sentido lato, que si nos ceñimos a la primera postura, es decir, que hay cosas en el mundo que son por sí estéticas, nos embarcaríamos en un terreno mayormente incierto que nos generaría más conflictos teóricos que clarificación, pues no podríamos llegar a determinar, con la generalidad y brevedad requerida para este momento, si hay o no cualidades propias de los objetos que los hacen presentarse específicamente como estéticos y, si las hay, cuáles son éstas y cómo pueden revelarse ante la sensibilidad humana.

Sin embargo, siguiendo las líneas de investigación de la presente tesis, que ya han sido marcadas en los apartados anteriores y que seguiremos revisando, nos es posible resolver que el ser humano en su relación con el mundo cuenta posee distintas maneras de acercarse a éste, a partir de las diversas facultades con las que cuenta, como podemos encontrar afirmado ya sea en los planteamientos de Aristóteles o de Baumgarten.

Siendo este el caso, partiendo de nuestros autores, podemos concretar que la *sensibilidad* es aquella facultad que posibilita al individuo acercarse al mundo de una manera específica, desde una receptividad o actitud mediante la cual es capaz de penetrar en lo sensible de forma particular, *sintiéndolo*, sensitiva y emotivamente, sin un interés específico, práctico o utilitario, y sin ser por eso un proceso pasivo o estático, puesto que, al disponerse frente al mundo desde una perspectiva estética, el ser humano lo hace de manera activa, dinámica, dándose su atención en lo que está viviendo, contemplándolo, imaginándolo, recreándolo e interpretándolo, utilizando su ser sensitivo, sensible, su interioridad psicológica y afectiva, su todo individual.

De esta forma es que el espectador logra obtener un contenido estético del mundo, así como descifrar, *sensiblemente*, lo simbólico y metafórico codificado en los productos de las artes, pues, como ya hemos ido señalándolo, lo sensible, al momento de aprehenderle

estéticamente, es decir, desde la *sensibilidad*, evoca a un contenido, genera asociaciones que resultan significativas, produce, remite y alude, de cierta manera inmediata, a un significado, construido desde la subjetividad, sentimientos, emociones, afectos, deseos, valores, etc. y poseyendo, por esto, múltiples significaciones dependiendo del individuo y de su totalidad que lo circunda.

¿Pero de qué va y cómo sucede aquel efecto particular suscitado por las producciones artísticas en el espectador? Entendamos que Aristóteles lo señala como un placer peculiar, siendo no únicamente sensitivo y puesto que se da mediante un *proceso catártico* en el que se concluyen por *purgar* las afecciones del espectador por medio de la *imitación* de las mismas en tanto pasiones.

De esta manera es que, por ejemplo, en el caso de la tragedia, el *poeta trágico* logrará generar en el público el placer peculiar que nace de su arte, siendo ésta esencialmente *imitación* de acciones, situaciones, caracteres, que inspiren al público, específicamente, las pasiones de temor (φόβος) o de compasión (ελεος), logrando con ellas purificar estas mismas afecciones. García Yebra, en su introducción a la *Poética*, nos permite clarificar esta última idea mediante la diferenciación de las nociones de *afección* y *pasión* dentro del contexto aristotélico:

Creo que hay que distinguir dos aspectos, quizá mejor, dos niveles de compasión y temor: uno es el nivel de la «pasión» (πάθος) en el sentido de causa del movimiento o cambio producido en el paciente; otro, el nivel de la «afección» (πάθημα) como efecto más o menos duradero de tal causa, y como estado nocivo o doloroso. La compasión y el temor por medio de los cuales la tragedia «lleva a cabo la purgación de tales afecciones» no alcanzan este segundo nivel; no llegan a ser en el espectador o lector estados nocivos o dolorosos; son por el contrario causa de placer [...] Esta compasión y temor

placenteros son «pasiones» (πάθη) voluntarias, no sólo aceptadas, sino buscadas en el paciente. No requieren purgación; son, por el contrario, medios para producirla. [...] Cuando el alma está poseída por una pasión, ésta ya no es voluntaria; se ha convertido en «afección», y necesita «purgación». (Yebra, 1974, págs. 390-391)

Tengamos pues bien presente para nuestro análisis, la diferenciación entre las nociones de afección y pasión, dándose su relevancia con respecto a las *producciones artísticas* al ser entendida la primera como *estado nocivo o doloroso* y la segunda como *causa de placer* que permite su purgación.

Se hace constar entonces que las *pasiones* son parte intrínseca del individuo y son voluntarias, es cuando dejan de serlo que se tornan nocivas para él, por esto es que con la *catarsis* no se pretende una erradicación de ellas, sino, más bien, moderarlas, templarlas, limpiar al espectador de las perturbaciones del alma o estados de ánimo nocivos para llegar a un *punto medio o justa medida* entre estos, equilibrándolos para que encuentren su proporción conveniente y logren adquirir un estado de pureza.

Adicionalmente, para entenderlo a cabalidad se presenta necesario atender aquí con precisión a las nociones de *compasión* y *temor*. La primera de éstas es definida por Aristóteles, en el Libro II de la *Retórica*, de la siguiente manera:

Sea, pues, la compasión cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno de los suyos, y esto, cuando se muestre cercano. [...] En efecto, de las cosas tristes y dolorosas, cuantas son destructivas, todas mueven a compasión, y cuantas pueden causar ruina, y todos los grandes males que dependen de la fortuna. (Aristóteles, *Retórica*, 1385b13-15, 1386a5-6)

Así mismo, podemos profundizar en la idea de *temor* partiendo del Libro II de la *Retórica*, donde Aristóteles nos señala:

Sea, pues, el temor cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males, por ejemplo que uno vaya a ser injusto o tardo, sino los que pueden causar grandes penas o destrucciones, y estos, cuando no parecen lejanos, sino tan próximos como si estuvieran a punto de suceder. Pues no se teme lo muy lejano; todos, en efecto, saben que han de morir, pero, como no está próximo, no se preocupan. Pues bien, si el temor es esto, necesariamente será temible todo lo que parezca tener gran poder para destruir o causar daños capaces de producir gran pena. Por eso también son temibles las señales de tales causas; pues [entonces] lo temible parece próximo; esto, efectivamente, es el peligro: la proximidad de lo temible. (*Retórica*, 1382a21-31)

Partiendo de estas definiciones, podemos comprender ahora cómo es que al contemplar la *imitación* de éste tipo de acciones, afecciones imitadas, se suscitan en el espectador las pasiones que las acompañan, en tanto que lo *imitado* le inspira simpatía, le resulta cercano a él mismo y, por lo tanto, le parece ya sea terrible o lamentable de padecer, según sea el caso; así, la compasión se le presentará al contemplar una desdicha inmerecida, en el padecer de un inocente sin merecerlo, y el temor, en contemplar un infortunio que le parece cercano de padecer, por contemplarlo en aquel que le resulta semejante suyo.

Sin embargo, ya que esto se le produce al espectador sin hallarse verdaderamente sufriendo un estado doloroso, perjudicioso o nocivo real, sino una *imitación* que se produce o reproduce en los lindes de la artificialidad, la contemplación y excitación de estas afecciones

le ocasionará un placer particular que le estimula a purificar o templar las propias, permitiendo que se equilibren en su conveniente proporción y que sus pasiones encuentren su justa medida o término medio correspondiente.

A partir de ello deberemos considerar cómo es que aquel efecto referido no solo sucede en lo concerniente a la compasión y al temor imitadas en la tragedia, sino, más bien, que engloba a todas sus pasiones conexas que pueden ser imitadas en otras producciones artísticas, pues cada una de éstas son definidas en relación a dos mismos extremos: “[...] la apetencia, la ira, el miedo, el coraje, la envidia, la alegría, el amor, el odio, el deseo, los celos, la compasión [*el temor*] y, en general, todo lo que va acompañado de placer o dolor. (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1105b22-23)⁴¹.

Podemos agregar, para poder apreciar con mayor claridad cómo es que se suscitan en el espectador las mismas afecciones que está contemplando en la representación de las acciones imitadas por la tragedia, la manera en que se da la relación entre el espectador y lo imitado; en función de entenderlo, retomemos a Emilio Lledó Íñigo, en su introducción a las éticas aristotélicas, donde nos dice:

Por un lado, están los héroes y sus hazañas. El poema los proyecta a un espacio ideal, que el lenguaje nutre, y desde ese espacio se derrama hasta la sensibilidad del oyente, del espectador, de una mente silenciosa y sumisa que absorbe y, de alguna forma, interioriza lo que se cuenta. En el espejo del poema épico, sólo los héroes actúan, luchan, viven, mueren. Sólo ellos representan determinadas concepciones del valor, de la justicia, de la bondad, que, a su manera, también simbolizan los dioses.

⁴¹ Así es como define Aristóteles a las pasiones, en general. Distintos comentadores de la poética han dado diversas resoluciones con respecto a la catarsis trágica, nosotros hemos decidido retomarla, desde García Yebra, como una purificación que modere las afecciones de compasión, temor y pasiones conexas, por medio de la *imitación* de las primeras dos en tanto pasiones.

Pero éstos son también, como el modesto campesino griego que escuchase el poema, espectadores. Espectadores, que, sin embargo, actúan al ritmo que imprimen las hazañas. (Íñigo, 1985, pág. 35)

Siendo así, en la puesta en escena trágica se encuentran, en primer lugar, los *actores*; estos escenifican las acciones imitadas a través de la representación de personajes admirables, para transmitir, con esto, ciertos valores, partiendo, sí, de una ejemplificación individual, pero tendiendo a su *universalidad*, fungiendo entonces como un paradigma o modelo de valores que son entendidos como deseables, tanto para el individuo como para la colectividad.

En segundo lugar se encontrará el *espectador*, el cual, recibe y acepta estos valores junto con sus elementos sensibles, admirándolos y aprendiendo de ellos al reconocerlos como propios, ya que a él mismo puede ocurrirle aquello que está sucediendo en la representación; así, el espectador estará en una situación inversa a los actores, contemplando la imitación fuera de ésta pero padeciendo, de cierto modo, lo que en ella se imita, lo cual implicará cierta toma de postura o actitud específica de su parte, esto para poder acceder a la tragedia de forma adecuada y que los efectos que con ésta vienen logren presentársele.

Tengamos en cuenta, pues, que estamos hablando de una noción que originariamente se despliega dentro de los lindes del estudio estético, pero también, que se construye desde el terreno de la ética, constituyéndose como una cuestión fundamentalmente axiológica, psicológica y antropológica; es por esto mismo que, para Aristóteles, en los efectos ocasionados en el espectador por medio de los productos de las artes se vincularán profundamente valores estéticos y valores morales, es decir, la esfera de lo *bello* y sus relaciones con el *bien*; García Bacca dice al respecto:

No es posible, por tanto, un arte poética sin una arte moral, ni una técnica poética independiente de una técnica moral.

La inseparabilidad, pues, entre *valores morales* –en toda la amplitud de la palabra, que comprenda valores sociales, económicos, políticos, virtudes...– y valores estéticos hace que no pueda distinguir el heleno clásico entre técnica y arte, asignando a la técnica la función de ordenar cosas y actos por valores de cualquier orden menos de estético, y al arte el de ordenarlos por valores estéticos. (Bacca, 1946, pág. 19)

En vista de lo señalado, es meritorio resaltar la peculiar relación estética y ética que se hace patente en este momento, la cual se define como un vínculo entre *el modo de ser racional productivo* y *el modo de ser racional práctico*, entre producción mimética y acción moral; entendiendo la importancia determinante de la presente cuestión, será necesario que desentrañemos, a continuación, la línea guía que une inseparablemente a la producción artística con la conformación individual de su espectador.

Procedamos entonces a desenvolver detalladamente los aspectos éticos involucrados en el proceso estético en cuestión, aquí notaremos cómo el efecto que las producciones artísticas desencadenan en el individuo se presentará como un nodo fundamental. Recordemos, para comenzar, que este efecto es denominado por Aristóteles como un *placer particular*, siendo así la noción de placer, un elemento sumamente relevante para la definición, tanto de producción artística, como del mismo efecto originado en el individuo por medio de éstas.

Podemos definir al *placer* (δovή), en este contexto, y a grandes rasgos, como aquello que se suscita en el individuo cuando algo le place o agrada, dándose en cada quien de acuerdo a sus disposiciones individuales, puesto que “[...] el placer es algo que pertenece al alma, y para cada uno es placentero aquello de lo que se dice aficionado [...]” (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1099a8-9), por eso es que a cada quien le resulta placentero lo que le es propio.

De entre los placeres los hay corporales y del alma, con los primeros se complace el cuerpo, con los otros, la mente (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1117b29-31); en el caso del placer particular suscitado por medio de las producciones artísticas nos encontramos con una peculiaridad más, puesto que éste se trataría de un placer que parte de lo corporal pero que tiende a trastocar también al *alma*; si, al contrario, éste se limitase al ámbito del placer únicamente sensitivo, aquel que se produce por las sensaciones de las cosas en los sentidos, lo restringiríamos solamente al estrato del placer sentido por los animales, si bien también lo siente el ser humano al ser uno (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1118b3-4).

No obstante, así como los productos de las artes conllevan otra dimensión que se acompaña de la sensitiva, aquella expresiva, afectiva, significativa, también el placer originado por ellas contendrá esta otra dimensión, abarcando tanto lo que se suscita *sensiblemente*⁴² en el espectador, como lo que se genera en él a partir de ello, por ejemplo, la catarsis.

⁴² Aristóteles señalar que: “Personas deficientes respecto de los placeres difícilmente existen; por eso, tales personas ni siquiera tienen nombre, pero llamémoslas insensibles.” (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1107b8-9); aquí encontramos, precisamente, aquella distinción entre la *facultad sensitiva* y la *sensibilidad*, pues ésta última no solo referiría al placer sensitivo, sino a sus dos dimensiones, la del cuerpo y la de la mente.

A su vez, podríamos preguntarnos si las producciones artísticas, en tanto fuentes de placer, son necesarias o elegibles, para determinarlo, retomemos a Aristóteles quien nos señala:

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, pero sí apetecibles por sí mismas (por ejemplo, la victoria, el honor, la riqueza, y los bienes y placeres de esta clase). (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1147b24-32).

Desde esta cita podemos señalar que se trataría de un placer necesario en tanto que es corporal y se encuentra en relación a la *moderación* y pasiones conexas, como lo veremos a continuación, pero que, al mismo tiempo, no solo placera a lo corporal, ello por el efecto catártico que conlleva; es por esto último que deberemos agregar que se trataría de un placer agradable por accidente, no por naturaleza, puesto que, como nos dice Aristóteles: “Llamo agradable por accidente a lo que cura: pues el hecho de ser curados por cierta acción de la parte que permanece sana, es la razón por la que este proceso parece agradable.” (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1154b18-21).

Sin embargo, recordemos que el complacerse con este tipo de cosas, las *imitaciones*, le es connatural al hombre, siendo un bien propio del alma, pues refiere a acciones y actividades anímicas, afectivas: “Divididos, pues, los bienes en tres clases, los llamados exteriores, los del alma y los del cuerpo, decimos que los del alma son los más importantes

y los bienes por excelencia, y las acciones y las actividades anímicas las referimos al alma.”
(Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1098b12-14).

De esta manera, el placer propio de las producciones artísticas cura lo anímico, purifica por medio de las propias pasiones del individuo y lleva a sus afectos a justa medida, proporción conveniente o término medio (μεσότης): “Llamo término medio de una cosa al que dista lo mismo de ambos extremos, y éste es uno y el mismo para todos; y en relación con nosotros, al que ni excede ni se queda corto, y éste no es ni uno ni el mismo para todos.”
(Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1106a 29-32).

Es así que el *término medio*, por un lado, será *el mismo*, en tanto todos tenderán a éste y ya que aporta a los seres humanos de elementos similares que les permiten regularse entre ellos dentro de los imperativos sociales; pero, por otro lado, también dependerá de cada individuo, resultando así subjetivo. Es por esto que la producción artística representará una herramienta notable para llegar a él, puesto que en ella se vinculan estos dos ámbitos, lo colectivo y lo individual, favoreciendo igualmente, al espectador, tender a la moderación (σωφροσύνη).

Esto sucede porque la moderación es precisamente un término medio entre placeres y dolores, definiéndola Aristóteles como: “[...] el mejor modo de ser respecto de las cosas relacionadas con el intemperante, la moderación será el término medio en relación con la categoría de objetos sensibles agradables ya mencionados, siendo un término medio entre la intemperancia y la insensibilidad;” (Aristóteles, *Ética Eudemia*, 1231a36-40).

De este modo es que, por medio de la acción purificadora que con las producciones artísticas se suscita, el individuo puede llegar a un equilibrio de sus afectos y a la moderación,

aprendiendo a *recrearse rectamente*, a deleitarse como es debido, a llevarse sanamente como individuo, a actuar como es oportuno, con otras personas, en sociedad y en el mundo que lo rodea.

Vemos así que la moderación, caracterizada por ser el término medio o *mejor modo de ser respecto de las cosas*, lleva a la *virtud ética*, ya que ésta última se da *en relación con lo agradable y lo penoso* (Aristóteles, *Ética Eudemia*, 1220b1), llevando a hacer *lo que es mejor con respecto al placer y al dolor* (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1104b28) y determinándose por estos, pues, como Aristóteles nos dice: “Además, si las virtudes están relacionadas con las acciones y pasiones, y el placer y el dolor acompañan a toda pasión, entonces por esta razón también la virtud estará relacionada con los placeres y dolores. (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1104b15-17):

[...] la virtud es este modo de ser que nos hace capaces de realizar los mejores actos y que nos dispone lo mejor posible de cara al mayor bien, siendo el mejor y el más perfecto el que está de acuerdo con la recta razón, o sea, el término medio entre el exceso y el defecto relativamente a nosotros, se deduce necesariamente que la virtud ética será un término medio propio de cada uno, y que está en relación con determinados términos medios en los placeres y dolores, en las cosas agradables y dolorosas. Y el término medio se hallará, unas veces, en los placeres (pues existe un exceso y un defecto), otras, en los dolores, otras, en ambos. (*Ética Eudemia*, 1222a6-13).

En este sentido, la *virtud ética* consistirá, justamente, *en gozar, amar y odiar de modo correcto* (Aristóteles, *Política*, 1340a15), en alegrarse o dolerse, complacerse o contristarse, como es debido, de manera adecuada, sin que las pasiones o placeres del individuo, caigan

en su extremos, siendo que “[...] ésta se refiere a las pasiones y acciones, y en ellas hay exceso, defecto y término medio.” (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1106b18-19).

De este modo, tenemos que la *virtud ética* es un imperativo ético imprescindible, y ya que los seres humanos guían sus elecciones y acciones por el placer y el dolor, también se hacen malos o buenos de acuerdo a la manera en cómo practican su vida en relación a estos, *por perseguirlos o evitarlos, o practicar los que no se debe, o cuando no se debe, o como no se debe*, etc. (Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1104b22-23).

A partir de las nociones revisadas podemos determinar ahora cómo el efecto y la relación estética-ética referida en un inicio se describirá de la siguiente manera: al *sentir*⁴³ una *producción artística* que ha sido trabajada adecuadamente por el artista, en el *espectador* se suscita un *placer particular* que le conlleva a la *catarsis*, llevando a sus *afectos* a la proporción adecuada por medio de sus propias *pasiones* y encaminándose, con ello, a la *moderación* y con ésta, a su vez, a la *virtud ética*.

Es así que hemos concluido por definir, desde Aristóteles, el efecto peculiar producido por las *producciones artísticas* en el espectador, recalándose su dimensión de incidencia individual, afectiva y ética, de la misma manera como, recordemos, se anunciaba al final del segundo apartado del primer capítulo con respecto a la estética de Baumgarten.

Si bien, consideramos, los planteamientos baumgartianos son similares a los revisados en Aristóteles, o al menos siguen la misma línea de análisis, identificamos que examinarlos nos permitirá nutrir la perspectiva propuesta, dotándole de mayor profundidad

⁴³ Con *sentir* nos referimos a la aprehensión de la producción artística por medio de la *sensibilidad* y no únicamente a través de la *facultad sensitiva*.

a algunas nociones importantes revisadas por el Estagirita y ayudándonos a entenderlas de mejor manera.

En el caso de Baumgarten, la relación existente entre el artista, la producción artística y el espectador ocupará un lugar primordial, puesto que se configurará desde las propias bases que definen a la *estética*, entendiéndose, a la manera dicha anteriormente, como la disciplina que se ocupará de *perfeccionar el conocimiento sensible*, como una *poética de la percepción*, y en tanto la obra de arte será una *percepción exitosa*, una *bella representación*.

En este sentido, comprendiendo a la *percepción* como centro reflexivo, el artista y el espectador ocuparán una dimensión similar frente a la *producción artística*: “Producir y contemplar corresponde a lo mismo, puesto que la obra no es más que una percepción que se expone. Nada diferencia al artista del espectador en este sentido. Ambos representan alguna cosa y por tanto, están en la misma posición, es decir, como sujeto percipiente.” (Montoya, 2012, pág. 23)

Así, mientras la *estética* buscará formular los principios que transformarán una percepción en belleza, en producción artística, el artista se ocupará de producirla ayudándose de los preceptos indicados para ello, buscando generar en el espectador una recepción y percepción particular que logre suscitarle un efecto íntimo, afectivo, sensitivo, estético y ético.

Es así que, para Baumgarten, el objetivo de su reflexión se encontrará finalmente circunscrito en la posibilidad de desarrollar la virtud en el individuo a partir del movimiento de su ánimo, cuestión que le es suscitada al momento de aprehender las representaciones de *los objetos sensibles*, partiendo, para el estudio de dicha cuestión, del caso específico de la

poesía, pero derivándose, desde allí, la consideración hacia diversos tipos de *imitaciones poéticas* en general.

De esta manera es que se presenta nuevamente una articulación entre lo sensible, en tanto *mimético, poético y artístico*, y el perfeccionamiento moral del individuo, entrecruzándose así la esfera de lo estético y de lo ético, y comenzando a perfilarse con ello la relevancia de aquello suscitado en el ser humano en su relación con las producciones artísticas, más allá del ámbito meramente gnoseológico, racional o empírico, puesto que en este proceso se involucra, sobre todo, la *sensibilidad poética*, la cual sería, en sentido extenso, capacidad creativa y receptiva de *representaciones sensibles* y refiriendo en ello al ámbito individual, anímico y expresivo que posee el individuo para relacionarse con lo que le rodea, con el mundo sensible, sus representaciones, manifestaciones y valores.

Hemos de apuntar, además, que Baumgarten considera a tal repercusión señalada como un elemento crucial dentro de la conformación de la *estética* como disciplina filosófica, ya que el fin de ésta no solo residirá en contribuir al conocimiento de lo sensible, como fue señalado en un inicio, sino que concluirá por tener, conjuntamente, un fin moral.

Es por eso que hay un aspecto que toda *representación sensible* debe cuidar para tender a ser *más perfecta*, éste es su efecto alcanzado en el individuo, pero no solo en razón de aportar al *conocimiento de lo sensible*, sino, más bien, de lograr *mover el ánimo del individuo*, tal y como lo encontramos señalado en una cita de Horacio que Baumgarten retoma en sus *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*: “No es suficiente que los poemas sean bellos, sino que dondequiera que vuelen lleven consigo el ánimo del oyente.”

(Baumgarten, 1975, pág. 47)⁴⁴. Y, en tanto que el *poema* es una imitación de acciones o de la naturaleza como fue dicho previamente, los efectos anímicos despertados en el espectador habrán de ser semejantes a los efectos provocados por la misma naturaleza o las acciones imitadas.

Por eso es que resulta más poético *excitar los afectos* que solo producir *imágenes poéticas* y también a esto se debe que el *canto*, *la acción dramática* y el *relato patético*, en tanto *representaciones sensibles-imitaciones*, sean *admirablemente poéticos*, puesto que se caracterizan por suscitar en el espectador tanto las imágenes, el deleite y el propósito final adjudicado al poema. Revisemos pues, a continuación, de qué manera se produce tal efecto dicho.

Comencemos señalando que las *representaciones sensibles* se presentarán en relación a los afectos, pues éstas se dan como la *representación confusa* de algo en tanto bueno o malo, ya que estos, los afectos, como menciona Baumgarten, se dan como grados de placer o displacer; y puesto que se presentan más cosas en lo que nos representamos como bueno o malo, las representaciones que contienen mayormente la imitación de éstos serán *extensivamente más claras* y, por lo tanto, *más poéticas*.

Es importante considerar que estos grados de placer y displacer referentes a los afectos se dan en íntima conexión con la individualidad del sujeto; ya habíamos determinado con Aristóteles que el placer se da, precisamente, en relación con lo agradable y lo penoso, haciéndose referencia a la disposición natural del alma, es decir, de acuerdo a las distintas disposiciones naturales de cada individuo; de esta misma manera Baumgarten hace referencia

⁴⁴ La referencia a la frase original en latín dice: “*Non satis est pulchra esse poemata... Et quocunque volent, animum auditoris agunto.*” (Horacio, A.P., 99-100)

a dicha correlación interior e individual presente, en este caso, desde el orden afectivo y la representación de algo como bueno o malo, lo cual será posteriormente transmisible a través de un juicio confuso o de gusto, una valoración afirmativa, si lo sensible o su representación causan placer, y negativo, si causa disgusto o hastío.

Por estas razones es que será más *poético* y aportará más *claridad* a la *representación sensible* producir el mayor placer o tedio posible por medio de lo representado, excitándose así los afectos respectivos en el individuo; sin embargo, en adición, Baumgarten recalca que resultará más poético producir el mayor *deleite* posible y no *tedio*, ya que generar este último puede llegar a distraer la *atención* del espectador, haciendo que, por el tipo de asimilación anímica que produce, pocas *representaciones sensibles* puedan ser conocidas y evitándose, así, alcanzar el *propósito específico de la poesía*.

Podemos determinar ahora cómo el conocimiento de las *impresiones* y *representaciones sensibles* dependerá en gran medida del movimiento que éstas causan en los afectos y que, a su vez, el contenido *poético-artístico* entrañado en las *representaciones sensibles*, representaciones, imitaciones e imágenes *poéticas*, posee la peculiaridad de llegar a mover el ánimo del individuo por medio de la excitación de los afectos en sus distintos grados de placer o desagrado.

Deberemos agregar que lo dicho anteriormente resultará proporcional a cuántos y cuán fuertes sean los elementos *poéticos* que contengan las *representaciones sensibles*; de esta forma, las *impresiones más fuertes*, aquello representado como más *intenso*, se presentará con mayor claridad y será más *poético*, siendo las *representaciones sensibles* de este tipo más capaces de mover a los afectos *más vehementes*, al darse con mayormente como

representación de algo en tanto bueno o malo, y en tanto que se presentan como grados de placer o displacer; por esta razón, *será más poético excitar los afectos más vehementes*.

Así mismo, tenemos que lo sensible debe *representarse* con la *mayor viveza posible*, como *lleno de vida*, es decir, *aquello que en su percepción se nos dan muchas cosas diversas, simultanea o sucesivamente* (Baumgarten, 1975, pág. 87), tanto en el aspecto material o formal, como son los colores, los sonidos, así como en lo respectivo a su contenido significativo, y también a la continua sucesión de acciones y de impresiones sensibles provocadas; todo esto causará mayor claridad en la *representación*, la atención del espectador puesta en ésta y que, lo representado, *con toda su fuerza comprensiva, se introduzca en el ánimo del individuo para conmoverle de una determinada manera* (Baumgarten, 1975, pág. 88).

En correspondencia con lo anterior, tenemos también que la *admiración*, en lo respectivo a la *representación de lo maravilloso, lo inusitado, lo extraordinario*, al ser “[...] una intuición de muchas cosas en una representación, como no contenidas en muchas series de nuestras percepciones, [...] una súbita ocupación del alma, por la cual es llevada a una atenta consideración de los objetos, que se ven como raros y extraordinarios.”⁴⁵ (Baumgarten, 1975, pág. 54), tiene una carga excepcionalmente *poética*, ya que se suele prestar más atención a las cosas que se nos presentan como novedosas, resultando así más *claras*.

En estas representaciones, notamos, en primer lugar, el acaecimiento de un asombro por parte del espectador, el cual le permite acercarse a éstas de una manera particular,

⁴⁵ Baumgarten retoma a Descartes para definir la admiración (Tratado de las pasiones del alma, II, 70.).

disponiendo y facilitando a su sensibilidad poder acceder a estos contenidos que le resultan novedosos, fuera de lo común, de lo que continuamente vive; en segundo lugar, tenemos a esta súbita ocupación del alma que se da respecto a la facultad correspondiente, en este caso, la sensibilidad, presentándose así con cierto carácter de inmediatez.

Ambos factores, el asombro y la inmediatez, permiten al espectador prescindir de aquellos elementos que le parecen superfluos y centrar su atención en las representaciones sensibles, logrando considerarlas y penetrarlas, no indiferentemente o como una situación que se presenta cotidianamente, sino, más bien, como algo inusual que lo sustrae de sus condicionamientos acostumbrados al relacionarse con el mundo, dándose así, una ruptura en su habitual corriente del vivir.

Sin embargo, debemos tomar en cuenta nuevamente que esta atención, consideración y penetración a las representaciones sensibles, no se está limitando a los componentes sensibles, meramente materiales o formales de la representación, cualquiera que sea, sino, que se está haciendo referencia también a los contenidos significativos representados en ella.

Esto es así, debido a la misma configuración del discurso sensible, el cual se compone de tres partes: representaciones sensibles, el nexo de éstas y las palabras o vocablos que, a su vez, son representados por medio de signos (Baumgarten, 1735, pág. 34). Estos sonidos articulados, palabras, figuras, formas y demás elementos sensibles que manifiestan materialmente lo representado en las *imágenes* de toda producción poética, originan impresiones sensibles, conllevando significaciones, representando un contenido, un conocimiento simbólico, provocando así, una excitación afectiva y un movimiento anímico en el individuo.

Esta dualidad entre la representación sensible y el contenido representado, puede apreciarse claramente en la representación confusa hecha por medio de sonidos, ya que estos afectan al gusto acústico, produciendo placer o tedio más intenso; en primer lugar, esto sucede por su *efecto sensible*, en tanto la llamada sonoridad, la perfección de la calidad del sonido articulado para producir agrado, lo cual engloba la elegancia y ornato de las figuras, la armonía, la modulación, la cadencia, el tono o calidad tónica, el orden y, por lo tanto, el ritmo y el metro; en segundo lugar, esto se dará por el significado remitido tanto por los vocablos como por los sonidos articulados; todos estos elementos producen impresiones sensibles, imágenes poéticas, así como ocasionan placer y conmueven el ánimo del individuo.

Aquí el papel desempeñado por las *imágenes poéticas* será determinante, puesto que éstas permiten la intuición de muchas cosas en una representación, tanto que, al representarse un ejemplo singular, un modelo particular en el que se abarque la mayor cantidad posible de elementos descriptivos, se le conducirá al individuo a una noción más universal; aunado a eso, tenemos también que en la representación de una imagen parcial clara se hace presente la imagen total del objeto, constituyéndose así un concepto complejo, un conjunto de elementos coexistentes que se representan simultáneamente.

De esta forma, se hace presente que una imagen siempre se engloba y coexiste en un lugar y un tiempo, siempre hace referencia a una totalidad contextual, conceptual y significativa, tanto en lo referente al contexto histórico en el que, recordemos, se enmarca cualquier representación sensible, como en lo respectivo al contexto interior e individual del espectador.

Debido a esto mismo, con la *representación de una imagen, producción artística o imitación poética*, a la vez que se presentan cosas semejantes a todos los espectadores, su

recepción o percepción, al ser subjetiva, también conllevará diversas significaciones e interpretaciones, dependiendo esto de los múltiples factores presentes tanto al exterior como al interior de la *imitación*.

Aquí es importante señalar, por tanto, la relevancia de los llamados términos impropios, como lo son las elocuciones figuradas, la sinécdoque, los epítetos, la alegoría y, sobre todo, la metáfora, puesto que estos aportarán más claridad a la representación y harán que resulte más poética, ya que todos estos hacen ver, tanto más cualidades de lo representado, como las relaciones y semejanzas entre las distintas cosas representadas, sugiriendo nuevos pensamientos y excitando la admiración.

Todos estos factores dotan de mayor claridad a la representación sensible, por ello, debemos tener en cuenta que una *imagen poética* siempre hace referencia a otros elementos que contribuyen a su construcción y al significado total de la representación, manifestando una totalidad contextual, conceptual y significativa, estética, artística e histórica, apelando a los demás elementos coexistentes que se están representando simultáneamente, aludiendo a un conocimiento simbólico, metafórico y afectivo, representando un contenido, comprendiendo múltiples significaciones, remitiendo a nociones universales e ideas colectivas desde la individualidad, interioridad y particularidad del espectador.

Es por medio de la sensibilidad, como facultad no solo cognoscitiva, sino también, creativa y receptiva de representaciones sensibles, que el individuo puede advertir, aprehender y verse afectado íntimamente por los objetos sensibles, sus *representaciones* y *cosas separadas de los sentidos*, por las *producciones artísticas* o *imitaciones poéticas*, en las cuales se encuentran representados contenidos simbólicos, metafóricos, axiológicos, morales y afectivos que, encontrándose manifestados materialmente, remiten y aluden a los

propios contenidos, valores, afectos e interioridad del individuo, permitiéndosele así que lo contemplado en la representación sensible le resulte inmediatamente significativo.

Precisamente en esta correlación con la representación sensible, es que al moverse el ánimo del individuo, excitándose sus afectos, éste también puede perfeccionarlos, logrando aprender y desarrollar la virtud, a partir de contemplar aquellos modelos, afectos y emociones representadas-imitadas, siendo capaz, entonces, de transformarse hacia ella, cambiándose, a partir de esto, su manera de actuar y de relacionarse, tanto ética como estéticamente, con el mundo, con él mismo y con los otros.

Por todo lo dicho resulta evidente que para Baumgarten no basta con que los poemas sean bellos o que simplemente provoquen deleite sensitivo y sensible, sino que, a su vez, es preferible que puedan mover el ánimo del espectador, pues de esta manera se encaminará al individuo al fin principal de la poesía, el cual es, como diría Baumgarten siguiendo a Leibniz, *enseñar la virtud y la prudencia*, cumpliéndose así el exigible sentido y beneficio moral que debe tener tanto la poesía, como, en general, todas las imitaciones poéticas.

De esta manera nuevamente hemos llegado a la enunciación del efecto capaz de ser suscitado en espectador por medio de su contemplación de las producciones artísticas o miméticas, el cual, como podemos visualizar, tanto en lo planteado por Aristóteles como en lo propuesto por Baumgarten, se recalca enteramente el papel desempeñado por los afectos, las pasiones y la totalidad interior que constituye al individuo; es en apartados consecutivos que nos ocuparemos de analizar y conceptualizar estas nociones respectivas al espectador, ya que en ellas se concentrará, justamente, el carácter transformador propio de las producciones artísticas.

CAPÍTULO III. UNA RELACIÓN PARTICULAR DEL ESPECTADOR CON LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA: LA *VIVENCIA ESTÉTICA*

Por medio de los capítulos anteriores se ha querido trazar un encadenamiento adecuado de todos aquellos elementos que se involucran fundamentalmente en la hipótesis del presente trabajo, la cual, recuérdese, es que las producciones artísticas logran ocasionar una transformación íntima y duradera en su espectador cuando éste llega a vivenciarlas estéticamente.

Es por eso la investigación comenzó con el análisis del ámbito de lo sensible, así como de la facultad correspondiente para la aprehensión de éste, la sensibilidad, tomando en cuenta su lugar ocupado dentro de la formulación de la estética como disciplina filosófica, pasando a revisar, con ello, sus principales centros reflexivos, recalándose ahí el papel ocupado por el arte, sus producciones y, consecutivamente, planteándose las características sustanciales que las definirán desde autores claves como lo son Aristóteles y Baumgarten.

Desde ello, las páginas escritas se dispusieron a reflexionar sobre la labor realizada por el artista y al papel desempeñado por el espectador, terminando por enfocarse en éste último y en sus características particulares. Es justamente en el marco de dicho preámbulo que ahora pueden pasarse a concentrar esfuerzos en examinar un modo de relación particular que resulta de la interacción del espectador con las producciones artísticas, éste es, la *vivencia estética*.

Para llegar a fundamentar lo buscado será necesario revisar diversas cuestiones básicas que se articulan y derivan de dicha relación, en vistas de ello, se procederán a considerar brevemente tres nociones que representan primeros acercamientos a la propia

vivencia, estas son las de sensación, percepción y experiencia, las tres desde sus fundamentos aristotélicos y la última, también, desde su concepción determinante dentro de los inicios del empirismo inglés y a partir de su conceptualización general abarcada por el término alemán *Erfahrung*, con Kant y Hegel.

Esto encaminará a la conjunta consideración de otro término originario del alemán, éste es el de *Erlebnis*, *vivencia*, destacándose su importancia conceptual al presentarse como un modo de relación peculiar entre el individuo y lo que le circunda, por lo que será preciso que identifiquemos sus elementos constitutivos centrales, representativos y primordiales, resaltándose sus especificidades básicas que nos permitirán diferenciarla frente a otras formas de acercamiento del ser humano con el mundo.

Se revisarán, por tanto, los elementos conceptuales requeridos para determinar una definición originaria de vivencia, para ello se retomará el pensamiento de Dilthey, Gadamer y José Ortega y Gasset, pudiéndose así, finalmente, lograr señalar en qué discurre esta relación particular del individuo, no solo con el mundo en general sino, en específico, con las producciones artísticas.

A través de ello es que se llegará a la idea de *vivencia estética*, entendiéndola como la noción más apropiada para distinguir a una forma de relación particular resultante de la interacción del espectador con las producciones artísticas, esto considerando las definiciones previamente revisada de éstas, sus características y sus efectos peculiares suscitados en el individuo, en los cuales se enmarcará, precisamente, aquel potencial transformador que, referimos, éstas entrañan, resaltándose de esta manera el talante transfigurador de la *vivencia estética* en su conjunto y mostrando su vital importancia para la fundamentación de la hipótesis.

Así, dibujando las fronteras que encuadran a la vivencia estética en su generalidad, se logrará fijar el contexto que ayudará a entenderla cabalmente, es entonces que podrá reflexionarse con claridad acerca de ella, permitiéndose ir precisando su definición, abordar sus peculiaridades e identificar todos aquellos aspectos que ésta puede abarcar. De esta manera, contando con los elementos necesarios para ello, podrá llegarse a determinar cómo es que las producciones artísticas albergan un potencial transformador que se suscita en el espectador por medio de la *vivencia estética* de éstas.

3.1 Primeras aproximaciones: sensación, percepción y experiencia

Es importante aclarar que la terminología utilizada para referir a aquel efecto íntimo provocado en el ser humano a partir de su acercamiento estético con lo que le rodea, o en otras palabras, a aquello suscitado en los individuos a través de la relación que tiene con el mundo por medio de su sensibilidad, han sido diversos a lo largo de la historia de la filosofía y de la estética.

Así pues, puede hallarse denominado de diversas maneras, ya sea como *experiencia estética, experiencia de la belleza, experiencia del arte, encantamiento, deleite, delirio, euforia, pasmo*, y de igual manera como *percepción, apreciación o deleite de la belleza, sentido de belleza, contemplación estética, goce o placer estético, sentimiento de placer o desagrado, placer de la imaginación, la completa inmersión en el objeto* (Tatarkiewicz, 2001, págs. 348-375).

Si bien todas éstas conceptualizaciones referirán a la misma idea, también pondrán de manifiesto un abanico terminológico dispar que termina por resultar problemático pues,

aunque hayan autores que decanten en las mismas características y conclusiones, muchos otros se presentarán como completamente disímiles entre ellos; así mismo, mientras algunos englobarán en su examen y definición a todo objeto de la facultad sensible, otros lo remitirán únicamente a las producciones artísticas en específico.

Es por eso que, respondiendo a la multiplicidad de expresiones ocupadas para intentar definir esta noción, se ha optado por partir de una expresión que en sus límites y ámbito conceptual concuerde con la definición de producción artística planteada, así como con sus efectos señalados, ésta es la *de vivencia estética*, pues se ha identificado que con estos términos se puede abarcar una serie de elementos particulares que remiten, precisamente, a lo suscitado en el individuo a través de su interacción con las producciones artísticas por medio de su sensibilidad, desde lo cual se producirá un efecto íntimo, afectivo, duradero y resaltándose allí el carácter transformador de éstas, cuestión medular de la presente tesis.

Sin embargo, antes de llegar al concepto de *vivencia*, se encuentra necesario revisar al menos tres nociones distintas que nos permitirán desentrañar una línea guía que nos encaminé hasta ella, éstas son las de sensación, percepción y experiencia. La primera de ellas ha sido tratada ya, en el primer apartado del capítulo primero, desde Aristóteles; procedamos a retomarlo condensadamente, lo cual, a la par, llevará hasta las ideas de percepción y experiencia.

Recuérdese la diferenciación entre entes artificiales y entes naturales, separándose estos últimos en animados e inanimados, y los primeros de éstos, a su vez, dividiéndose en plantas, animales y hombres, distinguiéndose cada uno por las facultades que poseen respectivamente, éstas son, la nutritiva, la sensitiva y la intelectual, cada una poseyendo sus

acciones propias, alimentarse, sentir e inteligir, y sus objetos correspondientes, el alimento, lo sensible y lo inteligible.

El alma sensitiva aprehenderá sus objetos por medio de las sensaciones, éstas serán la actualización de la facultad sensitiva, aquello que resulta al estarse ejerciendo dicha facultad, un *movimiento* en el que ésta se altera por los objetos sensibles según sus cualidades sensibles, cualidades objeto de los sentidos, encontrándose estos últimos asentados en los órganos sensoriales o perceptores, las partes del cuerpo en las que reside la potencia de sentir.

En este contexto, puede ya encontrarse una correspondencia terminológica entre las nociones de sensación y percepción, la cual Aristóteles no se ocupará de definir concretamente e inclusive llegará a ocuparlas en el mismo sentido; sin embargo, podemos identificar, a grandes rasgos, que la sensación poseerá un carácter pasivo-receptivo, siendo una alteración fundamentalmente física, mientras que la percepción contendrá una dimensión psíquica, refiriendo, en el ámbito de lo sensible, a la sensación de un objeto cuando éste está siendo sentido, a cierta unificación psíquica de los procesos sensoriales al estar en acto⁴⁶.

Con todo, el papel de las sensaciones y los sentidos será primordial dentro de la gradación gnoseológica aristotélica, establecida en los niveles de la sensación (αἴσθησις), la experiencia (ἐμπειρία), el arte (τέχνη), y la ciencia (ἐπιστήμη), pues éstas serán el principio de todo conocimiento, en éstas se fundará todo proceso cognoscitivo:

⁴⁶ Para abordar las cuestiones de la percepción y de los procesos cognitivos en general, identificamos como sumamente enriquecedor la posibilidad de retomar para ello una perspectiva actual correspondiente a los campos de la neurofisiología y de la neuropsicología cognitiva; entendemos que no cabe la incorporación detallada de dichas líneas de análisis a la presente investigación, sin embargo, se recomienda su estudio para futuras investigaciones, dando pie, inclusive, al examen de tales cuestiones a la luz del pensamiento aristotélico.

[...] Aristóteles considera los sentidos, excepción hecha del tacto, como algo accidental o supererogatorio para la vida en sí misma. El tacto es necesariamente esencial para que pueda darse la vida sensitiva y locomotiva. Los demás sentidos se hallan en los animales para que su existencia viva sea mejor o más favorable, para que “existan bien”, no solo para que “existan”. Esa “mejor existencia” parece culminar en el hombre en quien los sentidos se ponen al servicio de una vida superior, de tipo social e ideológico, y además consciente. Todos los comunicados de los sentidos particulares se reúnen en él en una especie de sentido común, que corresponde al término moderno de conciencia psicológica. Además, estos contenidos sensoriales de la conciencia no siempre desaparecen con el objeto excitante. A veces, perduran o se reproducen en lo que se llama imaginación –“fantasía”–, o en la memoria. Todas estas facultades, el sentido común o conciencia psicológica, la imaginación y la memoria, se encuentran también, en un grado proporcional, en los animales. (Samaranch F., 1966, pág. 17)

De la imaginación (φαντασία) ya se ha hablado también en el capítulo primero, recuérdese de ello que la imagen (φάντασμα) es el puente entre lo sensible y lo inteligible, aquello que permite que el intelecto (νοῦς) capte al εἶδος; ahora, hemos de agregar que la imagen, en tanto *pintura o representación mental*⁴⁷ (Aristóteles, 1966, pág. 84)⁴⁸, cumple una función más dentro de los procesos cognitivos básicos:

[...] el acto por el que es movido nuestro sentido no desaparece de nosotros por la ausencia del objeto, sino que persiste en nosotros, a la manera de un diseño interior de los objetos ausentes y se graba en nosotros con fuerza. Este diseño es la imagen o fantasma. Esta pervivencia en nosotros de las formas sensibles es también el fundamento de la memoria y el recuerdo. Por lo demás, la memoria es una

⁴⁷ Tengamos en cuenta que al Aristóteles describir la imagen como una pintura mental no está refiriendo que ésta sea puramente visual, muestra de ello lo encontramos en *La memoria y el recuerdo* donde, al hablar del recuerdo, nos señala que con él tanto se puede *ver* como *oír lo que no está presente* (Aristóteles, 1966, pág. 87).

⁴⁸ De aquí en adelante nos introduciremos al estudio de la *memoria* a partir del tratado aristotélico *De la memoria y el recuerdo*, así, las citas que hagan referencia a este tema corresponderán a dicho tratado, a excepción de que se indique lo contrario.

posesión de la imagen. Posesión que, redoblada con la reflexión, lleva al conocimiento del pasado como tal, que es el recuerdo. (Samaranch F., 1966, pág. 28)

Y es que la imagen, en primer lugar, se dará como *un objeto de contemplación en sí mismo*, esto cuando el estímulo es *actual*, es decir, al estarse percibiendo *la impresión en sí misma* y, en segundo lugar, también se dará *como una pintura mental de una cosa distinta* (Aristóteles, 1966, pág. 87), como algo meramente *pintado* que guarda cierta relación con alguna cosa, esta última será el *recuerdo*.

Es por esto que Aristóteles referirá: “[...] todas las cosas que son imaginables son esencialmente objetos de la memoria, y aquellas cosas que implican necesariamente la imaginación son objetos de la memoria tan sólo de una manera accidental.” (Aristóteles, 1966, pág. 86). De esta manera, vemos que la memoria (*μνήμη*) se dará estando presente no el hecho, sino la imagen o impresión dejada por el estímulo sensible, en otras palabras, la *afección* causada en el alma o el cuerpo por la sensación, que queda interiormente, psíquicamente, como un grabado, como una huella impresa en la cera; al último estadio de dicha *afección* es a lo que llamaremos, justamente, memoria (Aristóteles, 1966, pág. 86).

Para entenderlo mejor, puede retomarse la definición específica de ésta encontrada en *De la memoria y el recuerdo*: “La memoria, pues, no es ni sensación ni juicio, sino un estado o *afección* de una de estas cosas, una vez ha transcurrido un tiempo.” (Aristóteles, 1966, pág. 84); Así, al igual que la *imagen*, la *memoria* será una *afección* correspondiente a la *facultad sensitiva*, es por ello que ésta se encuentra tanto en el hombre como en *muchos otros animales* (Aristóteles, 1966, pág. 85), pero, aun así, no en todos, de ahí que Aristóteles nos señale en su *Metafísica*: “Pues bien, los animales tienen por naturaleza sensación y a partir de ésta en algunos de ellos no se genera la memoria, mientras que en otros sí que se

genera, y por eso estos últimos son más inteligentes y más capaces de aprender que los que no pueden recordar [...]” (Aristóteles, *Metafísica*, 980b21-22).

Es así que los animales, en general, pueden tener sensación, imaginación y memoria, mientras que el ser humano, además de contar con éstas, también poseerá el recuerdo; para lograr determinar las características de éste, será necesario ahora recuperar sintéticamente la noción aristotélica de *recuerdo* (ἀνάμνησις), demarcándose su vital relevancia, así como su diferencia y relación con respecto a la *memoria*.

Aristóteles señalará que si bien el recuerdo implica a la memoria, pues se acompaña de ésta, no es *ni la recuperación ni la adquisición* de ella (Aristóteles, 1966, pág. 89); en cambio, vendría siendo la *recuperación* de algún conocimiento, sensación o experiencia pasada (Aristóteles, 1966, pág. 90), dándose entonces cuando se tiene conocimiento o sensación de algo sin la *actualización de éstas facultades* (Aristóteles, 1966, pág. 84), por ello es que nos dice: [...] el recuerdo consiste en la existencia potencial, en la mente, del estímulo efectivo.” (1966, pág. 92).

De esta manera, mientras la *memoria* se da en el hombre y en muchos otros animales, el *recuerdo* se dará solo en aquellos seres vivos que tienen *consciencia del tiempo* (Aristóteles, 1966, pág. 84, 85) y cuentan con *la facultad de la deliberación* (Aristóteles, 1966, pág. 97); esto es así porque el recuerdo, implicará un proceso cognitivo que va desde un *principio originario*, una cosa, movimiento o impulso dado en el presente, desde el cual el sujeto es movido o estimulado (Aristóteles, 1966, pág. 92), para pasar desde ello a buscar, de entre sus impulsos o movimientos despertados o excitados previamente, una imagen o representación mental de algo semejante, contrario o *íntimamente relacionado con ello* (Aristóteles, 1966, pág. 91), con lo que actualmente está siendo vivido; por eso, la acción de recordar vendría siendo una especie de inferencia o deducción (Aristóteles, 1966, pág. 96).

Es aquí donde se revela el encrucijado papel ocupado por la *experiencia* (εμπειρία), puesto que ésta se generará, justamente, a partir de la sensación, la imaginación y la memoria, y siendo, a su vez, el origen del *arte* y de la *ciencia* (Aristóteles, *Metafísica*, 981a2):

Ciertamente, el resto (de los animales) vive gracias a las imágenes y a los recuerdos sin participar apenas de la experiencia, mientras que el género humano (vive), además, gracias al arte y a los razonamientos. Por su parte, la experiencia se genera en los hombres a partir de la memoria: en efecto, una multitud de recuerdos del mismo asunto acaban por constituir la fuerza de una única experiencia. (Aristóteles, *Metafísica*, 980b25-30)

Hágase notar entonces cómo en esta ilación trazada desde la sensación, pasando por la imaginación, la memoria y el recuerdo, es donde se fundamentará la noción de experiencia en Aristóteles; para permitir definirla a brevedad, se procederá a retomar a Tomás Calvo Martínez por medio de una nota encontrada al pie del Libro primero de la *Metafísica* (980b30):

La experiencia (empeiria) se constituye por el recuerdo de casos particulares semejantes, viniendo a ser algo así como una regla de carácter práctico que permite actuar de modo semejante ante situaciones particulares semejantes. La inferencia basada en la experiencia va, por tanto, de algunos casos particulares recordados a algún otro caso particular, sin que llegue a establecerse explícitamente una regla general (kathólou) aplicable a todos los casos. (Calvo T., 1994, pág. 70)

Desde esto puede verse que la experiencia, en Aristóteles, es una parte básica dentro del proceso de conocimiento humano que implicará un continuo ponerse frente al mundo

para que se presenten dichos casos particulares y poder constituirse, entonces, *del recuerdo y conocimiento de estos* (Aristóteles, *Metafísica*, 981a16)⁴⁹.

Se anuncia así la entrada al terreno de la experiencia, poseyendo ésta, desde el sistema aristotélico, una definición clara y puntual que encuentra su delimitación en los elementos anteriormente descritos, en tanto una función de *carácter práctico*, no transformadora de la totalidad del individuo, sino, más bien, conformadora y guiadora de ella, la cual se basa en la repetición de *casos o situaciones particulares semejantes* que, ya habiéndose presentado, quedan grabados psíquicamente, permitiéndole al individuo actuar de manera similar frente a ellos.

Cierto es que en la actual investigación podrían limitarse las consideraciones sobre la experiencia a esta antigua determinación conceptual, no obstante, al ser el termino en cuestión uno de los más antiguamente formulados en la filosofía y presente a lo largo de su historia, sobre todo como tópico dentro de la teoría del conocimiento, se deberá indagar más profundamente en su definición.

Este análisis resultará conveniente, pues permitirá ver cómo, aun contando con dichos conocimientos precisos, el uso y sentido de la noción de experiencia se ha diversificado a través del tiempo, adoptando múltiples acepciones a partir de las cuales, inclusive, muchos autores la han abordado con un significado presupuesto o de manera indiscriminada, llegándole a presentar con ambigüedad e irrelevancia, cuando en realidad es una noción compleja con

⁴⁹ Tenemos así que la experiencia se diferenciará de la técnica y la ciencia, siendo el punto de partida de ambas pues, mientras la experiencia será el conocimiento de cada caso individual, el arte, en tanto *técnica*, será *conocimiento de los generales* (Aristóteles, *Metafísica*, 981a16-17), por eso Aristóteles recalca: “El arte, a su vez, se genera cuando a partir de múltiples percepciones de la experiencia resulta una única idea general acerca de los casos semejantes.” (Aristóteles, *Metafísica*, 981a5). En contraste, la *ciencia* se caracterizará por ocuparse *directamente* de lo universal y solo indirectamente de lo individual.

múltiples matices, siendo ello lo que ha permitido que la reflexión en torno al concepto experiencia esté aún vigente, a pesar de todo:

Volver sobre el tema de la experiencia tiene sabor y resonancias casi de herrumbre filosófica. Hizo sus primeras armas con los presocráticos y adquiere protagonismo en los siglos V y IV a C, muy especialmente con Aristóteles, bajo cuyo estandarte amplió presencias prácticamente a todos los campos de la historia de la filosofía. Por eso la noción aristotélica de experiencia contó con largos siglos de una aceptación dotada de aureola de prestigio que encuentra ecos prácticamente hasta nuestros días. (Rábade S., 2007, págs. 417)

Ha de entenderse, por tanto, que la noción de experiencia formulada por Aristóteles se presentará como cierto punto de partida desde el cual es posible considerar su posterior desarrollo; ejemplo notable de ello lo tenemos en el empirismo inglés iniciado por Francis Bacon (1561-1626), quien, si bien parte de la antigua noción de *empeiria* para formular sus planteamientos sobre la experiencia, lo hace dotándole de diferencias considerables: “La ciencia moderna, y en especial los postulados de Bacon, dieron a la experiencia un lugar dentro de la ciencia: se la llevó al plano de los instrumentos y números, y con ello se la alejó del universo subjetivo de las pasiones e inexactitudes.” (Baqués, 2010, pág. 4).

Aquí la experiencia adquirirá visibles matices distintos pues, al tener que enmarcarse en los lindes de la ciencia, será separada del ámbito individual e indeterminado del sujeto sintiente o perceptor, de su esfera subjetiva y afectiva, presente de manera radical en Aristóteles, pero siendo aún considerada como una fuente elemental para el conocimiento.

Es en el transcurrir histórico de esta noción que se reconsiderarán diversas características que puede o no poseer, como lo encontramos en las ideas de John Locke (1632-1704), quien, aunque retomando a Bacon, abordará a la experiencia de diferente manera:

Sin que ello implique una especial novedad, la experiencia funciona como ventana de apertura o como puente de comunicación entre el yo (entendido básicamente como conciencia) y lo otro, lo distinto, la realidad exterior. De esta apertura a o contacto con la realidad, que se debe dar por supuesto, advenían al sujeto, a la mente o a la conciencia, un flujo de datos, de afecciones, de impresiones. Con ellos o desde ellos tenía lugar la percepción, como acto o nivel original de conocimiento, según se empieza a perfilar en el empirismo de J. Locke. (Rábade, 2007, pág. 418)

Puede notarse, en esta cita, cierta remembranza a Aristóteles pues, recordemos, para el Estagirita la experiencia será una parte fundamental del proceso cognitivo humano en la que se encuentra implicada esta relación dinámica del individuo con el mundo, no obstante, al determinarse en base a los principios del empirismo inglés, ahora será punto de partida y parámetro primordial del mismo conocimiento; es desde este aparato conceptual que se continuará el posterior desarrollo de la noción de experiencia con autores como George Berkeley (1685-1753) y David Hume (1711-1776), los cuales, aunque le aportarán distinciones particulares de acuerdo a sus propios sistemas, seguirán desplegándola siguiendo la misma línea reflexiva.

Partiendo de estos cimientos es que en la modernidad se dará un momento crucial para el advenimiento de una nueva fundamentación del concepto de experiencia, adquiriendo

amplitud, determinación e importancia para el posterior desarrollo de ésta dentro de la reflexión filosófica y abordándose principalmente como una cuestión gnoseológica.

Es justamente en este periodo que se enmarcará la filosofía de Immanuel Kant, en donde la *experiencia*, en alemán *Erfahrung*, aparecerá nuevamente como una cuestión elemental para analizar a profundidad el problema del conocimiento:

Estas filosofías de la experiencia habrían recibido su primera gran formulación en Locke, en cuya serie Kant vendría a ser el último eslabón. [...]

En el marco del empirismo y el escepticismo, la experiencia se interpreta como el punto de partida del proceso cognoscitivo y como su contenido. Para Kant (1724-1804), en cambio, la experiencia aparece fundamentalmente como el resultado, como el producto de la actividad cognoscitiva, en la que necesariamente intervienen como soporte todo el conjunto de condiciones interpuestas por la subjetividad humana. (Amengual, 2007, pág. 7)

Ha de considerarse aquí que para Kant la experiencia será entendida, en un primer momento, como sensación y como conocimiento empírico, conocimiento de *lo dado sensiblemente*, sin que éste se restrinja únicamente a la sensaciones, ni a lo recibido pasivamente por la sensibilidad a través de impresiones sensitivas pues, si bien éstas serán el *material* del que la experiencia parte, conllevará tanto la aceptación pasiva como la recepción activa del sujeto percipiente.

De esta forma, de las sensaciones procederá cierto tipo de producto cognitivo, este será la *experiencia*, sin llegar a ser ésta, por sí sola, conocimiento propiamente elaborado, ello dependerá de la intervención de otra facultad, el entendimiento:

Si la experiencia -en el sentido de lo recibido por la sensibilidad- no es todo el conocimiento, hay que suponer que se da otro elemento, independiente de la experiencia, que es el que aporta el entendimiento, sus conceptos puros o a priori, de tal manera que el conocimiento surge por la aplicación de los conceptos puros del entendimiento a las percepciones. Es más, este otro elemento no es algo que posteriormente se aplique a la experiencia, sino que interviene ya en su misma constitución, por el mismo hecho de que ella es conocimiento.

Con ello ya nos encontramos con un concepto de experiencia mucho más rico. Como afirma Kant: “La experiencia es, sin ninguna duda, el primer producto surgido de nuestro entendimiento al elaborar éste la materia bruta de las impresiones sensibles” (*KrV* A1). Y en una reflexión de los años en que Kant está elaborando la *KrV* (1775) afirma: “Experiencia es una percepción comprendida” (*Refl* 4679). El entendimiento, por ser la facultad de los conceptos, por medio de ellos se convertirá en “el autor de la experiencia” (*Über der Erfahrung, KrV* B 127). (Amengual, 2007, pág. 7)

Kant le da así, a diferencia de Aristóteles y los empiristas ingleses, un papel mayormente primordial y activo al *entendimiento* dentro del proceso cognoscitivo que lleva a la experiencia, señalándolo como el como el *autor* de ésta, el *elaborador del conocimiento* pues, mientras la sensibilidad aportará lo múltiple de una intuición dada, el entendimiento lo unificará, lo sintetiza.

Partiendo de esto entiéndase que, desde los planteamientos kantianos, no podrá darse conocimiento solo por medio de la *capacidad de intuir* del sujeto, su sensibilidad, en cambio, ha de considerarse que todo conocimiento siempre dependerá conjuntamente de su *capacidad de pensar*, esta es, el *entendimiento*; ambas facultades serán las condiciones para que se dé la experiencia, por eso el conocimiento solo puede surgir de la unión de éstas:

El esquema kantiano supone que el conocimiento tiene dos fuentes diferentes y heterónomas: la sensibilidad y el entendimiento. La sensibilidad es formal (nociones a priori de Tiempo y Espacio) y

material (los datos que me son dados, el contenido inmediato de lo percibido). Se trata de una facultad pasiva, receptiva e intuitiva; es la experiencia matemático – mecánica, que en sí misma no permite conocer. El entendimiento, en cambio, es una facultad activa que supone actos de enlace. En este esquema, el conocimiento se da por una combinación de ambas facultades: la sensibilidad a través de la cual aprehendemos de modo inmediato lo que nos es dado, y la capacidad de conceptualizarlo por medio del entendimiento. (Baqués, 2010, pág. 3)

No obstante, si bien el conocimiento y, por tanto, la experiencia, dependerá de las condiciones interpuestas por las *estructuras a priori* de la subjetividad humana o *disposiciones del sujeto*, ya que éste último será entendido como un *sujeto racional abstracto, vacío de contenido individual*, estas *estructuras trascendentales* se darán independientemente de las especificidades interiores que constituyen al individuo, excluyéndose así su identidad individual, sus estados de ánimo y afectos, su historia personal y colectiva, su contexto social y circunstancias personales; es por esto que los contenidos de la experiencia adquirida por cada individuo, por más significativos o relevantes que puedan ser para él, no desempeñarán un papel relevante para el sujeto individual.

A pesar de esta aparente limitante los postulados de Kant tuvieron gran peso para sus sucesores; debería pasar tiempo para que la experiencia recobrara su unión con la individualidad del sujeto sentiente o percipiente; esto lo podremos encontrar ya presente, años después, en la filosofía de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), principalmente en su *Fenomenología del espíritu* de 1807:

Quien puso de relieve la importancia de la subjetividad en el proceso de la experiencia fue Hegel en su *Fenomenología del espíritu*, cuyo título original era *Ciencia de la experiencia de la conciencia*.

Allí, Hegel propone a la experiencia como un proceso psíquico espiritual a través del cual la conciencia realiza un movimiento (dialéctico) que termina por modificarla. La experiencia, siguiendo a Hegel, es la esencia del sujeto, la sustancia de su conciencia dialéctica. De este modo, la experiencia queda íntimamente ligada a la conciencia del sujeto, a su psiquis y a su espíritu. El sujeto no solo participa de modo activo, sino que además de su capacidad de captar datos incorpora sus ideas, su pensamiento y su historia. (Baqués, 2010, pág. 4-5)

Y es que en Hegel, la *experiencia* será una noción que abarcará más allá del ámbito de la teoría del conocimiento, haciendo notar un proceso de transformación conceptual en el que dejará de ser entendida como mero material del conocimiento o única fuente de éste, pasando a considerársele también desde su carácter aportativo a la conformación personal del sujeto.

Cierto será que para Hegel, al igual que para Kant, la *experiencia* es, de cierto modo, conocimiento, pero la diferencia estará en que, para el primero, el *sujeto de la experiencia* ahora será entendido no como independiente de su misma experiencia, puesto que serán éstas, justamente, las que constituirán al sujeto individual y también conformarán la historia de la humanidad; de esta forma, por medio de la experiencia, aparte de ampliar su conocimiento, el sujeto va abriéndose al mundo, va ampliando su mundo, va desplegándose a la diversidad y complejidad de la realidad, produciendo nuevas figuras de conciencia y nuevas actitudes, por medio de la experiencia, el sujeto va configurando su propia conciencia.

No obstante, ya que la experiencia, en Hegel, hallará su papel dentro de las delimitaciones de su sistema propuesto, en *la estructura racional de la realidad*, se encontrará sometida a *alcanzar el saber absoluto*, lo cual la encaminará a la lógica y a la

ciencia; así, aunque se considere la situación personal e histórica del sujeto y de la humanidad, dicha historia quedará resumida como historia de la razón, por lo que el punto de partida no será, nuevamente, el sujeto en concreto.

A partir de las definiciones de *experiencia* hasta aquí retomadas, elegidas por su particular papel y determinante influencia dentro de la historia del pensamiento filosófico, puede distinguírsele ahora como una noción compleja que posee múltiples acepciones dependiendo de la tradición y el sentido en el que se le utilice, lo cual lo convierte en un término que puede aparecer continuamente como falta de claridad si no se le define concretamente; en este sentido, puede observarse inclusive que, si se le retoma desde un sentido filosófico general, llega a ser definida de la siguiente manera: “La aprehensión por un sujeto de una realidad, una forma de ser, un modo de hacer, una manera de vivir, etcétera. La experiencia es entonces un modo de conocer algo inmediatamente antes de todo juicio formulado sobre lo aprehendido.” (Mora, 199, pág. 1181).

Como puede apreciarse, esta definición terminará por resultar ambigua y problemática, tanto que con ella podrían abarcarse muchas otras nociones que la indeterminarán frente a todas las acepciones de *experiencia* anteriormente revisadas, en las cuales, su definición se hallará precisada en los lindes, más que nada, de la teoría del conocimiento, señalada como parte importante del proceso cognoscitivo, ya sea en tanto nivel originario, punto de partida, contenido o resultado de éste, además de encontrarse recurrentemente sometida a la luz de la ciencia o la razón, por lo que, aunque rudimentariamente presente, su carácter subjetivo, individual y vital quedará en entredicho, restringido a las limitantes de cada sistema filosófico.

3.2 La vivencia: *Erlebnis*

El haber retomado las nociones antes revisadas responde a la búsqueda del término más adecuado para lograr describir la relación particular entre el espectador y la producción artística que desembocará en la transformación del primero por medio de éstas, teniendo en cuenta su ámbito específico como individuo, sus afectos, estados de ánimo, pasiones, su totalidad psíquica, su contexto individual, interior y exterior.

Partiendo de ello, puede notarse que ceñir la investigación a los términos revisados en el apartado anterior, frutos de su análisis conceptual, histórico y, en cierto sentido, etimológico, se presenta aún insuficiente para efectos de la presente tesis, inclusive contando con aquella noción en la que ha desembocado, la *experiencia*, debido a su ambigüedad procedente de los múltiples sentidos que puede tener, a su delimitación como objeto de la gnoseología, a su desvinculación con el ámbito individual del sujeto sintiente y, en última instancia, debido a su referida dependencia a la acción de la razón para poder realizar su propia labor cabalmente; son todos estos factores los que la alejan, conceptualmente, de lo requerido.

No obstante, la *experiencia* también representará aquel término desde el cual ha de continuarse la búsqueda propuesta; en este sentido, retomar el camino partiendo de la definición de Hegel resultará lo más apropiado pues, como se veía, es en su pensamiento donde comenzará a hacerse referencia a ésta, más allá de su sentido meramente cognitivo, abordándole como una relación mayormente íntima con la *vida* del sujeto individual, si bien, recuérdese, aun de manera limitada, ello se concretará, completamente, en posteriores planteamientos filosóficos:

La fenomenología ha destacado el concepto de experiencia también en una doble línea. Por una parte, por su atención al mundo de la vida, como el mundo de la conciencia prerreflexiva y como base de toda reflexión; y, por otra, poniendo en lo vivido (*vecú*) “el sentido originario de todo acto de conocimiento”, de tal manera que en él se concentra no sólo el conocimiento sino en la existencia misma. (Amengual, 2007, págs. 27-28)

Nótese con esto cómo es con Hegel que iniciará a perfilarse este sentido renovado de la noción *experiencia* con respecto, precisamente, a *lo vivido*, distinguiéndose éste por la apropiación del término *Erlebnis* para hacerle referencia y contando con que su registro más temprano parece contenerse, en efecto, en una carta escrita por el mismo Hegel en 1827 donde expresa: *meine ganze Erlebnis* es decir, *toda mi vivencia* (Amigo, 2012, pág. 59).

He aquí el antecedente que marca la presencia de dos vocablos alemanes que corresponderían, en el español, al concepto de *experiencia* abordado desde dos acepciones diferentes, el sentido general de experiencia propio de la teoría del conocimiento (*Erfahrung*) y el sentido específico, de cierto modo psicológico, que tendrá en tanto experiencia vivida (*Erlebnis*):

Me interesa aquí hacer alusión a estos dos planos de la experiencia, que precisamente están escindidos por el lenguaje. La vivencia inefable e inmediata, como proceso subjetivo y privado, una concepción que se realiza con el vocablo alemán *Erlebnis*, cuya raíz etimológica (*leben*, vida) nos sitúa en el plano de la vivencia. De otra parte, la experiencia como narración dotada de sentido, como uno de los modos en que a nivel sociocultural se crean, comparten y comunican sentidos, relacionada con el vocablo

alemán *Erfahrung*, cuya raíz etimológica (*fahrt, viaje*) nos remite al plano de la tradición. (Baqués, L., 2010, pág. 7)

De este modo comenzará a hacerse visible la relación guardada entre ambas nociones, tan cercana que pueden llegar a indistinguirse en su uso dependiendo de la línea reflexiva desde la cual se les aborde, presentándose inclusive, dentro la misma estética, que se hace referencia ya sea a *experiencia estética* o a *vivencia estética* de igual manera, dándose, además, por supuesta su definición.

No obstante, al ir indagando en los aspectos representativos de cada una de ellas, *experiencia* y *vivencia*, pueden irse vislumbrando sus diferencias y correcto uso desde las líneas reflexivas que venimos manejando, encontrando su importancia, como veníamos planteando, en la escisión comprendida entre los postulados de Kant y los de Hegel, retomemos una cita de Jaime Cuenca Amigo para describirlo:

[...] mientras el término *experiencia* dispone de una larga tradición que justifica su uso, el de *vivencia* encuentra su legitimidad precisamente reivindicando como su extensión aquello que deja fuera el sentido moderno de *experiencia*, que está en la base de las ciencias de la naturaleza y encuentra su elaboración teórica paradigmática en el criticismo kantiano. [...] [la experiencia] recibe su concreción, a partir de Kant, de una construcción del sujeto, es decir, de una operación por la cual ciertas estructuras subjetivas median entre la materia de lo vivido y el significado que ésta adquiere, mientras que la vivencia reclama para sí una concreción y relevancia previas a toda construcción. (Amigo, 2012, págs. 60-61)

De esta forma comienzan a aclararse las diferencias primordiales entre los dos vocablos en cuestión, siendo la *experiencia* un producto cognitivo básico en el que ciertas estructuras median el momento de su construcción subjetiva, mientras, la *vivencia* corresponderá concretamente a *lo vivido* por el sujeto a partir de su propia existencia, de manera personal, psicológica e inmediata, encontrándose ahí su relevancia para éste; es por estas razones que, si bien la *vivencia* puede ser considerada como un producto del proceso de conocimiento, ya no representará un criterio de validez o invalidez cognoscitiva.

De acuerdo a ello, resulta propio comenzar con un acercamiento a la palabra *vivencia* desde su sentido filosófico más genérico, pudiendo ser entendida, en este sentido, como un “Proceso espontáneo de la conciencia, en el que se presenta y afecta al hombre algo en su contenido de sentido y de valor, en su significado existencial. La vivencia se distingue por la inmediatez y la carga emocional, aunque no excluye una penetración y elaboración mental más profunda.” Müller, 1986, pág. 451).

Esta definición deja ver las características ya antes referidas a la *vivencia*, destacándose con ello, nuevamente, los elementos necesarios para comenzar a constituir una definición concreta de ésta, como lo es la espontaneidad, la inmediatez, la intervención de la emotividad como parte fundamental de la existencia y totalidad psíquica del individuo, así como la suscitación de un efecto íntimo en él que logra trastocar sus propios contenidos significativamente.

Se entiende de antemano que en el ámbito filosófico cuando se habla de vivencia, al igual que cuando se trata cualquier término ocupado de manera específica en Filosofía, hay toda una amplia variedad de perspectivas, dependiendo cada una del autor o pensamiento desde el cual se le utilice; por tanto, respondiendo al requerimiento de comprender su

definición básica y lograr así penetrar en su sentido filosófico general, se ha optado por retomarle desde aquellos autores que aportarán a la investigación una idea básica de los inicios de este término dentro la Filosofía occidental, lo cual corresponderá con su uso y definición originaria construida a partir del vocablo alemán *Erlebnis*, el cual hace referencia, como ya se mencionó, precisamente a la idea de *vivencia*.

Parece ser que el más antiguo intento de definir el término *Erlebnis* como concepto filosófico, fue realizado por Wilhelm Traugott Krug⁵⁰ en su *Diccionario enciclopédico de la última literatura e historia de la Filosofía* de 1838 (Amigo, 2012, pág. 59-60). De acuerdo a Krug “Se llama vivencia a todo aquello que uno mismo ha vivido (percibido, contemplado, pensado, querido, hecho o dejado de hacer). Tales vivencias son por tanto el fundamento de la propia experiencia, cuando uno sabe extraer de ellas los resultados apropiados.”⁵¹ (Cramer, 1972, pág. 705).

Como puede verse, a partir de esta definición podemos resaltar dos aspectos esenciales pertenecientes a la *vivencia*, el primero está en que una vivencia siempre es efectuada por uno mismo, configuran en relación a *lo vivido* por uno mismo, el segundo, que las vivencias llegan a formar parte fundamental de aquel que las vive y, de alguna manera, lo conforman.

⁵⁰ Wilhelm Traugott Krug (1770 – 1842) Filósofo alemán sucesor de Kant en la cátedra de Lógica y Metafísica de la universidad de Königsberg.

⁵¹ El texto consultado en inglés para constatar la cita, llamado *The Subject-Object of Wissenschaft: On Wilhelm Dilthey's Goethebilder*, contiene la cita original en alemán: “heißt alles, was man selbst erlebt (empfunden, geschaut, gedacht, ewollt, gethan oder gelassen) hat. Solche Erlebnisse sind also die Grundlage der eigenen Erfahrung, wenn man dadurch richtige Ergebnisse zu ziehen versteht.” (Nicholls, 2006, pág. 72)

Más allá de ello, si bien el término *Erlebnis* ya aparece en el diccionario de Krung, es Wilhelm Dilthey (1833-1911) quien le da a esta palabra una función conceptual⁵², constituyendo su uso con el sentido preciso de *vivencia* y presentándola como una idea compleja, puesto que es desarrollada a lo largo de sus obras, estableciéndose en la base de su sistema filosófico.

Para comenzar, retomemos entonces a Dilthey en su obra *El Mundo Histórico*, de 1910, donde nos señala:

Vivencia es, en primer lugar, la unidad estructural de actitud y contenido. Mi actitud perceptiva, junto con su relación con el objeto, es una vivencia, lo mismo que mi sentimiento por algo o mi voluntad para algo. [...] Contenidos como *un rojo* o *un azul* y actitudes como la captación del rojo o la complacencia en él, están presentes para mí. Este *estar presentes para mí* puede designarse como *ser-consciente* o como vivencia, si se entiende esta palabra no tanto por referencias al proceso vivo mismo cuanto al modo como se presenta. (Dilthey, 1944, pág. 31).

La anterior será una primera aproximación a la *vivencia* en Dilthey⁵³, resulta importante tenerla en cuenta, ya que desde ella se posibilitará partir la definición de esta noción desde un carácter básico, en el sentido que la *vivencia* se presentará primariamente como una honda interacción vital que se da, no como captación sensible o mera percepción,

⁵² Podemos encontrar referencia a esto en la obra *Verdad y método* de Hans-Georg Gadamer, donde habla sobre la historia del término vivencia.

⁵³ Para aportarle claridad al consecutivo análisis de la noción de *vivencia* en Dilthey, hemos acompañado nuestra lectura de este autor con la de *Verdad y Método*, de Gadamer, así como con la tesis doctoral de Luis María Lorenzo, titulada “*Introducción a la fenomenología del espíritu: vida e historia en la filosofía diltheyana. Una crítica a las interpretaciones psicologistas de la obra de Dilthey*”; esta última se encuentra disponible en línea para su consulta, si se desea profundizar en el tema.

sino como un momento de apertura a la vida y al mundo, como una relación cercana con estos en la que se unificará la actitud perceptiva del individuo, su totalidad psíquica y el contenido de *lo que está presente para él*.

De ésta forma es que la *vivencia* comenzará a perfilarse, dentro del sistema de Dilthey, como un contacto sin mediaciones con la vida, al ser un vínculo directo con el mundo generado de modo *inmediato*, en tanto que, al momento de presentarse en el individuo, no será a partir de la conceptualización, categorización, abstracción o construcción racional.

En este acercamiento primario que posibilita la *vivencia* sucederá en el individuo el advertir *lo dado*, que algo *está presente para él*, pero no como un acto reflexivo, pues se le dará como una percatación *inmediata* de la relación activa que tiene con lo que se está viviendo y con la *estructura del mundo histórico*, un cerciorarse interno de estar incorporado al *curso vital*, siendo éste último, desde Dilthey, la unidad temporal continua de una vida, donde el proceso de vivir se presenta como un transcurrir cambiante interconectado en el todo vivencial presente, articulándose, a su vez, las vivencias pasadas con las expectativas futuras del individuo.

De este modo, la *vivencia* se presenta tanto como una expresión de la vida como un participar en ésta, en donde la interioridad del individuo y el mundo externo interactúan articulados, sin oposición o diferenciación entre sujeto y objeto; es por ello que ninguna vivencia es puramente subjetiva y autónoma, puesto que siempre se presenta dentro de las mediaciones aportadas por un contexto, un entorno social, histórico y cultural, esto debido a que el mismo individuo se desarrolla, entrelaza, construye y manifiesta, de manera particular e intersubjetivamente, con la totalidad de la *realidad histórica*, en un *horizonte vital*,

temporal y espacial, es decir, en la *estructura histórica del mundo*, la cual está compuesta por *el mundo natural*, pero también, por su *comunidad*⁵⁴, *generación*⁵⁵ y el *espíritu objetivo*⁵⁶.

Debido a esto, en las vivencias interviene cierto contenido ya determinado, al construirse y expresarse con base en las conformaciones vivenciales e históricas arraigadas perdurablemente en la *estructura histórica*, la cual, aunque se enriquece a través de la acción de los individuos en conjunto, permanece por encima de la continua transformación, alteración y cambio, tanto individual como colectivo.

Esta relación del individuo con la *estructura del mundo* es fundamental, ya que en ella la vivencia adquiere un carácter significativo, pues, a partir de suscitarse en él una apertura a la vida como una inmediatez donde se percata de *lo vivido*, de su participación en el curso vital y de su articulación con la misma *estructura*, la vivencia conexas el contenido vital transmitido en la representación de las particularidades sensibles, es en este percatare inmediatamente de la articulación del todo donde el individuo también puede captar la significatividad de lo singular que se encuentra viviendo.

Así, el contenido vivencial es interiorizado por el individuo por medio de todos sus procesos psíquicos, haciendo contacto con la totalidad de su vida íntima y anímica, entrando entonces en una relación significativa con el conjunto de sus vivencias interconectadas entre

⁵⁴ La idea de *comunidad*, en Dilthey, refiere al mundo común o compartido por un grupo de individuos interrelacionados, en ésta se vinculan y de ella parten sus manifestaciones y comprensiones individuales. Además, la *comunidad*, siempre se presenta en relación a una época o *generación*.

⁵⁵ La *generación*, en Dilthey, refiere a los elementos esenciales, manifestaciones vitales u horizonte vital compartido por un grupo de individuos a través de un tiempo, un periodo o una época. La generación aporta cohesión entre los individuos y con su contexto e influye en la conformación de las maneras en que, tanto los individuos como las comunidades, comprenden, valorar, enjuician, se manifiestan y actúan.

⁵⁶ El *espíritu objetivo*, en Dilthey, se presenta como la articulación común establecida por la acción continua del ser humano en su acontecer dentro de la vida, interrelacionado como colectividad intersubjetiva estructurada en el mundo, manifestándose por las estructuras perdurables acumuladas en las organizaciones humanas de lo histórico, lo social y lo cultural, en otros términos, como lo político, lo religioso, lo científico, lo filosófico y lo artístico. Éstas, anteceden al individuo y están presentes a lo largo de su *curso vital*.

ellas y entramadas en la *estructura histórica del mundo*, es ahí que se capta contextualmente el significado de lo vivido, pudiendo volverse así significativo, generándose también, de ésta manera, estructuras significativas para el individuo, *las comunidades, las generaciones y el espíritu objetivo*.

Es por eso que las vivencias se compondrán y describirán a través de valores, fines, redes de sentidos, significados, representaciones y relaciones vivenciales con el mundo, siendo, al mismo tiempo, base de su conformación, ya que éstas ponen de manifiesto cómo se presenta *la estructura* en el individuo, presentándose finalmente, como una unidad significativa dentro del *curso vital*, interrelacionándose, a lo largo de éste, como un todo cambiante enlazado por elementos vivenciales significativos.

De esta forma, por medio de las significatividades originadas por la vivencia, en su relación con *la estructura histórica* el individuo no solo puede construir sus significados para entender y captar como íntimamente relevante al mundo, a las manifestaciones de éste y a su *estructura*, sino que, a través de éstas, el individuo también logra desarrollar su vida psíquica y anímica, ampliando su horizonte vital y obteniendo elementos, relaciones y estructuras significativas para dirigir su actuar, su captar y comprender a la vida, al mundo, a él mismo, los otros, a su *curso vital*, y a *la estructura*, siendo por esto mismo que la colectividad humana también se puede desarrollar, a partir de la interacción de múltiples individuos.

Éstas serán las características generales que definirán a la vivencia, nociones guías, aportadas por Dilthey que distintos autores procedieron a retomarla como parte elemental de su sistema filosófico; podemos verlo, por ejemplo, con Hans-Georg Gadamer (1900-2002), quien en su obra *Verdad y método* nos introduce a su propia definición del concepto *vivencia*,

abordándolo desde su origen como término filosófico y partiendo desde los planteamientos de diversos autores, entre ellos Dilthey.

Es pertinente así, siguiendo su proceder histórico, retomar la fundamentación y especificidades del vocablo *Erlebnis* dentro del pensamiento de Gadamer; comiencese ello a partir de una cita extensa donde encontramos lo siguiente:

Como se trata de una formación secundaria sobre la palabra *erleben*, que es más antigua y que se encuentra con frecuencia en tiempos de Goethe⁵⁷, la motivación de esta nueva formación lingüística debe buscarse en el análisis del significado de *erleben*. *Erleben* significa para empezar «estar todavía en vida cuando tiene lugar algo». A partir de aquí la palabra *erleben* adquiere un matiz de comprensión inmediata de algo real, en oposición a aquello de lo que se cree saber algo, pero a lo que le falta es garantía de una vivencia propia, bien por haberlo tomado de otros, o por haberlo simplemente oído, bien por ser inferido, supuesto o imaginado. Lo vivido (*das Erlebte*) es siempre lo vivido por uno mismo⁵⁸.

Pero al mismo tiempo la forma *das Erlebte* se emplea también en el sentido de designar el contenido permanente de lo que ha sido vivido. Este contenido es como un resultado o efecto, que ha ganado permanencia, peso y significado respecto a los otros aspectos efímeros del vivir. Es claro que estas dos direcciones de significado subyacen simultáneamente a la formación *Erlebnis*: por una parte la inmediatez que precede a toda interpretación, elaboración o mediación, y que ofrece meramente el

⁵⁷ Como señala Gadamer, la influencia de Goethe en la formación del término vivencia puede apreciarse desde un acercamiento a su poesía, pues en ella parecen reflejarse, precisamente, sus experiencias internas, sus vivencias, aquello vivido por él mismo. Desde ello, podemos observar también cómo la acuñación del término vivencia se suscita en el contexto del Romanticismo alemán, al ser parte de la respuesta Romántica y Prerromántica al fuerte racionalismo Ilustrado y a la sociedad moderna trastocada por la Revolución industrial, en tanto búsqueda de reivindicar el papel de la vida, el sentimiento y la interioridad, como partes íntimas y sustanciales de la totalidad humana e individual, en contraste a la tradición clasicista y la visión mecanicista de la época.

⁵⁸ Es por esta vinculación con lo *vivido por uno mismo* que Gadamer apunta: “En este sentido es muy comprensible que la palabra surja en el marco de la literatura biográfica y que en última instancia proceda de contextos autobiográficos.” (Gadamer, 1993, pág. 103), ya que la *vivencia* pone de manifiesto la íntima relación significativa entre la total vida interna del individuo y lo que es vivido por él.

soporte para la interpretación y la materia para su configuración; por la otra, su efecto, su resultado permanente.

[...] algo se convierte en una vivencia en cuanto que no sólo es vivido sino que el hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto particular que le ha conferido un significado duradero. (Gadamer, 1993, págs. 96-97)

Destaquemos aquí, en primer lugar, cómo se enfatiza nuevamente la idea de *vida*, al ser aquella noción fundamental en la que se funda el concepto de *vivencia*. A partir de aquí, Gadamer continúa en la perspectiva de Dilthey, comenzando a definir a la *vivencia* como la *comprensión inmediata de algo real desde lo vivido por uno mismo*, esto, *en oposición a aquello de lo que se cree saber algo*, dándose como un momento previo a todo proceso de interpretación, conceptualización, *abstracción del entendimiento* y a toda particularización de una sensación, representación, contenido u objeto⁵⁹, pero que, a la par, produce en el que la vive cierto contenido que se vuelve permanente, un efecto o resultado particular, que, como en Dilthey, se distingue como significativo frente al resto de la corriente efímera del vivir, presentándose así vinculado con la totalidad de la vida que en él se manifiesta, ofreciendo el soporte o materia para la interpretación, la posterior construcción y la configuración tanto racional, como total del individuo.

Esto lo podremos entender mejor siguiendo a Gadamer al profundizar en su concepto *vivencia*, en especial lo vemos donde nos dice:

⁵⁹ La vivencia no solo remite a lo vivido o lo percibido en su particularidad aislada, pues, como lo veremos más adelante, toda vivencia remite inmediatamente a la totalidad de la vida, relacionándose como unidad de sentido con el todo vital del individuo.

Cuando algo es calificado o valorado como vivencia se lo piensa como vinculado por su significación a la unidad de un todo de sentido. Lo que vale como vivencia es algo que se destaca y delimita tanto frente a otras vivencias —en las que se viven otras cosas— como frente al resto del curso vital —en el que no se vive «nada»—. Lo que vale como vivencia no es algo que fluya y desaparezca en la corriente de la vida de la conciencia: es algo pensado como unidad y que con ello gana una nueva manera de ser uno. [...] Aquello que puede ser denominado vivencia se constituye en el recuerdo. Nos referimos con esto al contenido de significado permanente que posee una experiencia para aquél que la ha vivido. [...] Pero por otra parte en el concepto de la vivencia está implicada también la oposición de la vida respecto al concepto. La vivencia se caracteriza por una marcada inmediatez que se sustrae a todo intento de referirse a su significado. Lo vivido es siempre vivido por uno mismo, y forma parte de su significado el que pertenezca a la unidad de este «uno mismo» y manifieste así una referencia inconfundible e insustituible el todo de esta vida una. En esta medida no se agota esencialmente en lo que puede decirse de ello ni en lo que pueda retenerse como su significado. [...] Incluso lo específico del modo de ser de la vivencia es ser tan determinante que uno nunca pueda acabar con ella. [...] Lo que llamamos vivencia en sentido enfático se refiere pues a algo inolvidable e irremplazable, fundamentalmente inagotable para la determinación comprensiva de su significado. [...]

En el concepto de la vivencia hay algo más, algo completamente distinto que pide ser reconocido y que apunta a una problemática no dominada: su referencia interna a la vida (Gadamer, 1993, págs. 103-104)

De ésta manera, podemos ver cómo lo significativo contenido en la vivencia la une con un todo de sentido individual, pero también la construye, conserva duraderamente y destaca, como unidad, frente el resto del curso vital y las otras vivencias distintas constituidas en el *recuerdo* de *aquel que la vive*, a través de detalles particulares dados en el acontecer externo, no de su generalidad, conformándose su significado dinámicamente a partir de él,

de su vida interna y de la totalidad de sus vivencias, erigiéndose así, la *vivencia*, como significativa para el individuo.

Por eso, las *vivencias* van más allá de una simple relación inmediata del ser humano con lo sensible, pues en ellas se presenta tanto la totalidad vital del individuo, como la totalidad de la vida que lo circunda, ámbitos donde a su vez se integran. Debido a ello, las *vivencias* siempre se encuentran en continuo cambio y construcción, siendo, por un lado, parte del curso y del proceso vital del individuo, pero también, un momento de irrupción en estos; para entenderlo mejor retomemos nuevamente a Gadamer quien nos dice al respecto:

Y es claro que la representación del todo en la vivencia de cada momento va mucho más lejos que el mero hecho de su determinación por su propio objeto. Por decirlo en palabras de Schleiermacher⁶⁰, cada vivencia es «un momento de la vida infinita». Georg Simmel⁶¹, que no sólo utiliza el término «vivencia», sino que es también ampliamente responsable de su conversión en palabra de moda, entiende que lo característico del concepto de la vivencia es precisamente que «lo objetivo no sólo se vuelve imagen y representación como en el conocimiento, sino que se convierte por sí mismo en momento del proceso vital». En algún momento alude incluso al hecho de que toda vivencia tiene algo de aventura. Pero ¿qué es una aventura? La aventura no es en modo alguno un episodio. Son episodios los detalles sucesivos, que no muestran ningún nexo interno ni adquieren un significado duradero precisamente por eso, porque son sólo episodios. La aventura en cambio, aunque interrumpe también el decurso habitual de las cosas, se relaciona, sin embargo, positiva y significativamente con el nexo que viene a interrumpir. La aventura vuelve sensible la vida en su conjunto, en su extensión y en su

⁶⁰ Friedrich Schleiermacher (1768 – 1834), teólogo y filósofo alemán del periodo romántico. Dentro de su hermenéutica plantea una interpretación del texto partiendo del contexto histórico, social y lingüístico del autor, mediante el dialogo entre una dimensión subjetiva (ámbito psicológico del lector) y una dimensión objetiva (el texto). Influyendo, posteriormente, desde esto, el pensamiento de Dilthey.

⁶¹ Georg Simmel (1858 - 1918), sociólogo y filósofo alemán, gran influyente de la filosofía del siglo XX.

fuerza. En esto estriba el encanto de la aventura. De algún modo le sustrae a uno a los condicionamientos y vinculaciones bajo los que discurre la vida habitual. Se aventura hacia lo incierto.

Pero al mismo tiempo, la aventura conoce el carácter excepcional que le conviene y queda así referida al retorno a lo habitual, en lo cual ya no va a poder ser incluida. En este sentido la aventura, queda superada, igual que se supera una prueba o un examen del que se sale enriquecido y madurado. (Gadamer, 1993, pág. 106)

Así la idea de *aventura*, planteada por Simmel y retomada por Gadamer, aporta claridad para comprender la manera en cómo debe entenderse que la *vivencia* se presenta como un momento inmediato dentro del proceso vital del individuo, pero que al mismo tiempo se constituye de manera significativa y duradera en conexión interna con el todo; pues, así como la *aventura*, la *vivencia* se presenta precisamente como una ruptura de la manera habitual en cómo el individuo se relaciona con la vida, como una irrupción en el continuo *decurso habitual de las cosas*, pero relacionándose con duración y fuerza, al mismo tiempo, de manera significativa con éste y con la totalidad del individuo, por eso la *vivencia*, en tanto comparte estas particularidades de la *aventura*, *vuelve sensible a la vida en su conjunto*, enriqueciendo al individuo.

Sin embargo, es necesario aclarar que, aunque las vivencias en conjunto se conforman como una totalidad de sentido, no lo hacen encadenándose una tras otra; al respecto, siguiendo a Dilthey, Gadamer nos dice:

Dilthey basa su filosofía en la experiencia interna de la comprensión, que nos descubre la realidad que se resiste al concepto. Todo conocimiento histórico es ese género de comprensión. Pero ésta no es

sólo el método de la ciencia histórica, sino una determinación fundamental de la realidad humana. Se basa en que tenemos una vivencia que guardamos en la memoria. En el «recuerdo» se configuran estas vivencias para la comprensión del significado. Dilthey enlazó aquí con el pensamiento romántico, señalando que esa comprensión del significado difiere mucho estructuralmente del método cognitivo de las ciencias naturales. Aquí no se avanza de una cosa a otra y luego a la siguiente, para abstraer lo general, sino que la vivencia singular es ya un todo de sentido, una totalidad. Y la vivencia individual es a su vez una parte del todo del decurso vital. Pero su significado está referido a ese todo de modo peculiar. No es que lo último que alguien vive, realice y determine el significado de la totalidad vital. El sentido de un destino vital es más bien una totalidad propia que no se configura partiendo del final, sino de un centro creador de sentido. El significado de la estructura no se forma en torno a la última vivencia, sino en torno a la vivencia decisiva. Un instante puede ser decisivo para toda una vida. (Gadamer, 2006, págs. 36-37)

Puede entenderse ahora cómo las vivencias, en tanto *unidades de sentido*, al ser significativas, van configurando, enriqueciendo y actualizando el significado, la estructura, el proceso vital y el sentido de la vida del individuo, pero no sucediendo a través de cada última cosa que se presenta en la vida, secuencialmente encadenada a la anterior, sino en torno a cada *vivencia decisiva*, la cual se presenta como un *centro creador de sentido* para el individuo, enlazado a su todo vivencial y a su decurso vital.

De esta forma, vemos que la *vivencia* para Gadamer no es solo un momento vital entre otros, sino que ésta se presenta como una *totalidad* en la cual se encuentra incluida tanto la comprensión inmediata de aquello que ha sido vivido por uno mismo como un contenido permanente dejado por esto, el cual se halla en relación inmediata con la totalidad de sentido de la propia vida, en otras palabras, hay un resultado o efecto que ha ganado duración, peso

y significado para el conjunto del contexto vital respecto a los otros aspectos, de cierta manera, efímeros presentes en el resto del decurso vital inmediato.

Hasta el presente punto de éste apartado se ha realizado un breve recorrido por los inicios conceptuales y filosóficos del término alemán *Erlebnis*, pudiendo así pasar a asentar una definición básica y general de esta idea; sin embargo, no parece preciso proceder a realizarlo sin antes retomar el neologismo propuesto por José Ortega y Gasset (1883-1955) para traducir *Erlebnis* al castellano precisamente como *vivencia*, introduciendo este nuevo término en una nota al pie, al comentar la *Fenomenología* de Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938) en la que nos dice⁶²:

Aprovecho esa ocasión para pedir auxilio en una cuestión terminológica a los que se interesan por la filosofía española, si, como yo creo, filosofía española significa sólo la filosofía explicada en vocablos que sean para españoles plenamente significativos. El caso a que ahora me refiero es tanto más curioso cuanto que se trata de un problema que hoy ha conquistado la atención de toda la filosofía alemana, y, sin embargo, hace muy pocos años —no llegarán a cincuenta— hubieron los pensadores alemanes de buscar o componer de nuevo una palabra con que expresarlo. Esta palabra, «Erlebnis», fue introducida, según creo, por Dilthey. Después de darle muchas vueltas durante años esperando tropezar algún vocablo ya existente en nuestra lengua y suficientemente apto para transcribir aquélla, he tenido que desistir y buscar una nueva. Se trata de lo que sigue: en frases como «vivir la vida»,

⁶² En el segundo capítulo, de la *Quinta investigación lógica*, Husserl distingue expresamente el concepto de vivencia; él señala: “Por *vivencias* en el sentido más amplio entendemos todo aquello con que nos encontramos en la corriente de las vivencias; así, pues. no sólo las vivencias intencionales, las *cogitationes* actuales y potenciales tomadas en su plena concreción, sino cuanto ingrediente encontremos en esta corriente y sus partes concretas.” (Husserl, 1962, pág. 82). En Husserl lo que es la vivencia abarca todos los actos de la conciencia que son precisamente *lo vivido*, *lo que se vive*, *la propia experiencia de lo vivido* y forman parte de la vida psíquica del individuo, siendo experimentadas como unidad, constituyéndose esencialmente desde la *intencionalidad*.

No nos ocuparemos en la presente investigación de profundizar en los planteamientos husserlianos pues, aunque reconocemos que sería fructífero revisarlos, creemos que nos encaminaría a una senda reflexiva que nos alejaría, en este momento, de nuestro objetivo.

«vivir las cosas», adquiere el verbo «vivir» un curioso sentido. Sin dejar su valor de deponente toma una forma transitiva significando aquel género de relación inmediata en que entra o puede entrar el sujeto con ciertas objetividades. Pues bien, ¿cómo llamar a cada actualización de esta relación? Yo no encuentro otra palabra que «vivencia». Todo aquello que llega con tal inmediatez a mi yo que entra a formar parte de él es una vivencia. Como el cuerpo físico es una unidad de átomos, así es el yo o cuerpo consciente una unidad de vivencias. Como toda palabra nueva, reconozco que ésta es mal sonante. Sin embargo, existe ya en composiciones como convivencia, pervivencia, etc., y sigue formas análogas. Así, de existir, existencia, de sentir, sentencia. Ciertamente el diccionario académico no trae aquellas formas compuestas, lo que me hace temer si serán un poco exóticas. Ruego, pues, a los filólogos que se interesen por esta consulta. En tanto que no se encuentra otro término mejor, seguiré usando «vivencia» como correspondiendo a «Erlebnis». (Ortega, 2005a, pág. 634)

Como puede notarse a partir de la cita anterior, Ortega concuerda, de manera general, con lo dicho por Dilthey y Gadamer sobre la *vivencia*, comprendiéndola él como *cada actualización de la relación inmediata en que entra o puede entrar un sujeto con ciertas objetividades*, resaltándose aquí este carácter de inmediatez presente al momento de darse esta relación profunda e íntima entre el individuo y lo que le rodea, tan significativa e inmediata que entra a formar parte del individuo, constituyendo su interioridad al conjuntarse.

Además, podemos ver nuevamente que se resalta el papel de la *vida* como noción elemental donde se fundamenta la idea de *vivencia*, tal cual su nombre lo indica; por ello, se presenta necesario poner en claro qué es lo que Ortega refiere con *vida*, pues, como lo revisaremos a continuación, su definición nos auxiliará para que podamos comprender completamente qué es la *vivencia*. Ortega nos dice:

La vida es precisamente un inexorable ¡fuera!, un incesante salir de sí al Universo. Si yo pudiese vivir dentro de mí, faltaría a lo que llamamos vida su atributo esencial: tener que sostenerse en un elemento antagónico, en el contorno, en las circunstancias. Ésta es la diferencia entre Dios y nosotros. Él está dentro de sí, flota en sí mismo; lo que le rodea no es diferente de lo que él es. Esto no es vida –es beatitud, felicidad. Dios se da el gusto de *ser* sí mismo. Pero la vida humana es precisamente la lucha, el esfuerzo, siempre más o menos fallido, de ser sí mismo. En rigor, para Dios no hay un dentro ni un fuera –porque no vive. La contraposición surge en el caso del hombre: es él un dentro que tiene que convertirse en un fuera. En este sentido, la vida es constitutivamente acción y quehacer. El *dentro*, el «sí mismo» no es una cosa espiritual frente a las cosas corporales del contorno. La psique no es sino un cuasi-cuerpo, un cuerpo fluido o espectral. (Ortega, 1994, pág.426)

A partir de lo dicho, pueden identificarse algunas ideas esenciales arraigadas a la base del sistema filosófico de Ortega y primordiales para desarrollar las nociones de *vida* y *vivencia*. En primer lugar tenemos que *vida*, en sentido general, es una incesante *coexistencia* interna de *acción* y *quehacer*, pues el *yo*, el *cuerpo consciente*, lo psíquico del individuo, sale *de sí* a toparse con todo aquello que le rodea, con el *mundo*, el *contorno*, con sus *circunstancias*.

Deberá entenderse, para contar con la claridad terminológica necesaria, que Ortega continuamente articula o hace corresponder la idea de *mundo* - *mundo vital* con la de *circunstancia* y la de *contorno*, remitiendo estas tres al mismo ámbito, el cual, por tanto, es importante que definamos; para ello, retomemos a continuación lo que Ortega entiende por mundo:

Mundo es, pues, lo que hallo frente a mí y en mi derredor cuando me hallo a mí mismo, lo que para mí existe y sobre mí actúa patentemente. Mundo no es la naturaleza, el Cosmos de los antiguos que era una realidad subsistente y por sí, de que el sujeto conoce este o el otro pedazo pero que se reserva su misterio. El mundo vital no tiene misterio alguno para mí, porque consiste exclusivamente en lo que advierto, tal y como lo advierto. En mi vida no interviene sino aquello que en ella se hace presente. El mundo, en suma, es lo vivido como tal. (Ortega, 1964b, pág. 421)

Es así que desde la definición de *mundo* podemos entender cómo todo aquello presente al rededor del individuo forma parte esencial de él, al constituir su *contorno*, su *circunstancia*; sin embargo, estos dos ámbitos, el individuo y aquello que le rodea, nunca se *funden*, puesto que este *mundo afuera* siempre se presenta como eso, como *lo otro*, *lo ajeno*, *lo extraño*, *lo estorboso* y *hostil*, resultando así, de cierta manera, lo que *oprime*, *comprime* y *reprime* al individuo (Ortega y Gasset, 1964a, pág. 108).

No obstante, la *coexistencia* del individuo con lo que le rodea tampoco indica que estos dos ámbitos se den por separado y estáticamente en el vivir, por un lado el mundo y por el otro el individuo, sino, más bien, sucede que se presentan ambos a la vez, plenamente articulados en una relación dinámica, pues al mismo tiempo que el mundo está *ante mí*, funcionando *sobre mí* y siendo *para mí*, *yo* estoy ante el mundo, *yo* actúo sobre él, lo percibo, percibiéndome *a mí* al mismo tiempo, *yo* lo sufro, lo amo, lo detesto, lo vivo; por eso, Ortega nos resalta que: “— Una realidad que consiste en que un yo vea un mundo, lo piense, lo toque, lo ame o deteste, le entusiasme o le acongoje, lo transforme y aguante y sufra, es lo que desde siempre se llama «vivir», «mi vida», «nuestra vida», la de cada cual.” (Ortega, 1964b, pág. 411).

Así, puede verse que toda vida se encuentra en todo momento entramada coexistiendo con y en un *mundo*, una *circunstancia*, definiéndose ésta específicamente, en palabras de Ortega, como “[...] el aquí y ahora dentro de los cuales estamos inexorablemente inscritos y prisioneros.” (Ortega, 1964a, pág. 103), sin que ello tampoco implique que ésta, la *circunstancia*, determine impositivamente la acción y la vida del individuo⁶³.

Por todo esto es que la vida siempre es la vida de uno mismo, lo vivido por uno mismo, la vida es una *enterarse de sí*, pero no independientemente, autónomamente, sino *un saberse a sí mismo frente al mundo*, es un encontrarse viviendo en el mundo y con el mundo, viviendo el mundo, es ocuparse de y con lo otro, con los otros, con todo lo que se me presenta como articulado entre sí en el *contorno* que me envuelve y, por tanto, me afecta, es convivir con la *circunstancia*, con el *aquí y ahora*, es ocuparme e interesarme de y con ella⁶⁴, *vida es lo que somos y lo que hacemos* (Ortega, 1964b, pág. 413), *vivir es lo que hacemos y nos pasa* (Ortega, 1964b, pág. 414), es *encontrarse en el mundo*, vivirse viviendo el mundo, en lo que nos afecta, es convivir con la circunstancia, ocuparse de *lo otro*, *vivir*, entonces, es aquello propio del ser humano, esta relación inmediata donde el *yo*, sujeto, y *lo otro*, mundo, se integran.

⁶³ Para entender este aspecto, retomemos a Ortega que explica al respecto: “Que la circunstancia nos presenta siempre diversas posibilidades de hacer, por tanto, de ser. Esto nos obliga a ejercer, queramos o no, nuestra libertad. Somos a la fuerza libres. Merced a ello es la vida permanente encrucijada y constante perplejidad. Tenemos que elegir en cada instante si en el instante inmediato o en otro futuro vamos a ser el que hace esto o el que hace lo otro. Por tanto, cada cual está eligiendo su hacer, por tanto, su ser —incesantemente.” (Ortega y Gasset, 1964a, pág. 114). Así, la *vida* es decisión, al presentarse en ella un abanico de posibilidades para elegir constantemente lo que vamos a hacer y, por lo tanto, ser. Por eso, la vida es esencialmente futuro, es toparse con el futuro, decidir qué vamos a ser en el futuro por medio de nuestras decisiones, es ser lo que aún no somos, empezar por ser futuro. Esto es a lo que se refiere Ortega cuando nos dice que: “No es el presente o el pasado lo primero que vivimos, no; la vida es una actividad que se ejecuta hacia adelante, y el presente o el pasado se descubre después, en relación con ese futuro. La vida es futurición, es lo que aún no es.” (Ortega y Gasset, 1964b, pág. 420).

⁶⁴ De aquí la famosa frase de Ortega: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo.” (Ortega, 2005b, pág. 322).

Partiendo de lo señalado, resulta claro que la definición de *vivencia* en Ortega debe complementarse con las bases esenciales de su sistema filosófico en relación a la *vida*, siendo ahora con ello posible que entendamos plenamente cómo ésta, la *vivencia*, abordada por él desde el término alemán *Erlebnis*, es, como fue dicho, cada *actualización de la relación inmediata en que entra o puede entrar un sujeto con ciertas objetividades*, lo cual se da en la *vida*, entendida como la constante coexistencia de *acción y quehacer* del individuo con el *mundo*; y ya que toda *vivencia* se presenta articulada en la *vida* del que las vive, se entrama también en sus *circunstancias*, en su *aquí y ahora*, dándose, en estos parámetros, como una actualización íntima y significativa en la *vida* del individuo, llegando a formar parte de su interioridad psíquica y totalidad vital.

Por último, es necesario realizar un breve paréntesis aquí para volver sobre Aristóteles, pues, si bien en él parece no encontrarse un término que corresponda con el de *vivencia*, podemos dictaminar que no es una noción que resulte discordante con su pensamiento, iniciando por la continua importancia puesta a los afectos, pasiones, placeres y demás aspectos íntimos inherentes al individuo, así como la relevancia del papel desempeñado por este último en el mundo, en relación a su contexto, como lo hallamos presente en sus éticas, o también en el lugar primordial que ocupa la noción de *vida* en su reflexión, como lo podemos encontrar resaltado en *De Anima* o en la *Física*; de hecho, la *vida*, será de alguna manera un núcleo preponderantemente fundamental dentro de su reflexión:

De una manera general, para los antiguos, alma equivalía a vida. Sólo enmarcadas en este contexto tienen cabida entre ellos las cosas que constituyen el motivo de interés de la actual psicología: la

sensación, la fantasía y la memoria, la razón y el pensar, el apetito y la querencia; y esto por la única razón de que el mundo de la conciencia corre paralelo al de la vida. En cambio, lo que Aristóteles no tiene que decir acerca de la vida sentimental, pasional y afectiva, lo reserva más bien para la retórica y, en algunos aspectos, para la ética. El alma es, pues, lo que constituye y explica la vida. Ahora bien, la vida es elementalmente automación y automovimiento. Por consiguiente, el alma será también automovimiento. Sin embargo, este automovimiento no resultará absoluto, sino condicionado por el mundo ambiente y por la circunstancia. (Samaranch F., 1966, pág. 5)

Habiendo desplegado lo anterior, puede concluirse ahora este apartado condensando las ideas principales abordadas sobre la vivencia, las cuales, como hemos visto, no contrastan entre los diversos autores retomados, sino que, al contrario, contienen bastas similitudes. De inicio, vemos que la vivencia no es algo dado, ni producto de la construcción, sistematización o determinación racional, presentándose, en este sentido, de manera inmediata en *lo vivido por uno mismo*, en el *vivir*, en esta primordial, profunda, espontánea y constante relación de *apertura, acción y participación* en que puede entrar el individuo con la vida, en su *aquí y ahora*, previamente al momento de interpretación, enjuiciamiento, conceptualización, categorización o abstracción de la razón, involucrando, más bien, la totalidad de su *vida psíquica*, en especial, lo referente a sus procesos anímicos, su modo específico de existir la realidad y su actitud perceptiva inmediata.

Debido a esto, por medio de la vivencia, el individuo *inmediatamente* se percata del todo vivencial que está presente para él, de su articulación con éste, de las estructuras externas que le rodean y de su interconexión activa con éstas. Por ello, es de esencial importancia acentuar que, toda *vivencia* siempre se da en relación, no solo a la totalidad interna del individuo, sino, también, al todo que le rodea, presentándose siempre entramada en un

contexto, un entorno social, histórico y cultural (*comunidad, generación, época, estructura histórica, espíritu objetivo, curso vital, circunstancia, mundo*) el cual se construye, para perdurar, de manera continua y transformable.

Es por estas características, hallarse en relación inmediata con la totalidad de sentido de la vida individual y a su vez con la totalidad del contexto vital, que la vivencia produce un efecto, resultado, contenido permanente o *actualización* significativa e inmediata en *el vivir* del individuo, logrando, de esta forma, no desaparecer en el flujo efímero e indistinto de su decurso vital inmediato, ni en el continuo transcurrir de su proceso vital, sino que se presenta dentro de éstos como una irrupción, sustrayendo al individuo de sus condicionamientos y vinculaciones habituales con la vida y permaneciendo en él con duración, peso y significado.

Así, la vivencia como unidad significativa dentro del *curso vital*, es un *centro creador de sentido*, el cual, por su intensidad y relevancia *inmediata*, se entrelaza, constituye y manifiesta, de manera dinámica, individual e intersubjetiva, con la totalidad externa del individuo, con su todo interno vital y con el conjunto de sus vivencias pasadas interconectadas entre ellas, como un todo perdurable en continua transformación, enlazado por elementos vivenciales significativos.

De esta forma, la vivencia genera en el individuo la obtención elementos, relaciones y estructuras significativas que le permiten modificar su modo de relacionarse, actuar, captar, comprender y representar la vida, a él mismo, a los otros, al *curso vital*, al *mundo*, sus manifestaciones y estructuras, provocando, en consecuencia, configurar, enriquecer, ampliar, desarrollar, actualizar y transformar, tanto los contenidos de sentidos, valores y fines del

individuo, la totalidad de su vida interna, psíquica y anímica, así como su proceso, horizonte y contexto vital.

3.3 Sobre la *vivencia estética* de la *producción artística*

Habiéndose abordado ya las cuestiones necesarias para ello, es posible pasar a formular ahora una definición general de la *vivencia estética*, de manera sintética, puntual y concreta, retomando, en primera instancia, algunas nociones principales involucradas en su conceptualización.

Para ello, comience por recordarse el apartado en el que se reflexionó sobre la *estética*, definida por Baumgarten como *ciencia del conocimiento sensible*, de la sensibilidad y la percepción; es de esta concepción que se ha derivado una vasta reflexión sobre la determinación y límites de la *estética*, la cual ha llevado a la vasta multiplicidad de enfoques y problemáticas presentes hasta nuestros días, abarcándose, ahora, desde la preocupación filosófica sobre lo sensible, la belleza, las artes, sus producciones y sus características, hasta el análisis sobre el artista y su labor productiva, llegando igualmente a centrarse en el estudio sobre el espectador, sus facultades y procesos receptivos sensitivos-sensibles, su interioridad psicológica y afectiva, el contexto en el que se enmarca y su totalidad vital.

A través de esto, podemos ir identificando el papel prioritario ocupado por el ser humano dentro de la reflexión *estética*, no solo desde su potencial cognoscitivo o su capacidad creativa-productiva, sino también desde su carácter activo como receptor del mundo y, así mismo, no únicamente como sujeto racional, sino también sensitivo, sensible, afectivo e individual.

Tomar en consideración estos puntos resulta sumamente importante, pues, es en esta articulación entre la percepción del mundo por medio de los sentidos, la sensibilidad estética y la vida interna del individuo, que se funda la *vivencia estética*, pudiendo entonces, ser definida ahora a partir de la consideración de todos los elementos ya antes revisados en la presente tesis.

Iniciemos reiterando, entonces, el lugar preponderante que ocupa la sensibilidad como punto de partida de la reflexión estética, pues, como ya lo veíamos con Baumgarten, ésta se revela como aquel nodo fundamental en donde se fundan las problemáticas de índole estético, como es el caso de nuestra investigación, donde al preguntarnos sobre la *vivencia estética*, la sensibilidad resulta el elemento esencial que determina su especificidad dentro de la pluralidad de vivencias que se pueden presentar en el ser humano.

La vivencia, como ya lo hemos abordado, es resultante de aquella primordial, profunda y espontánea relación de *apertura, acción y participación* en que puede entrar el individuo con la vida, en su *aquí y ahora*; ésta, recordemos, se presenta de manera *inmediata*, es decir, previamente al momento de interpretación, enjuiciamiento, conceptualización, categorización o abstracción de la razón, por ello mismo, no se da como producto de la construcción, sistematización o determinación racional, interviniendo, en vez de ello, la totalidad de la *vida psíquica* del individuo en lo referente a su subjetividad, sus afecciones, sus procesos anímicos, su modo específico de existir la realidad, su actitud perceptiva inmediata, sus capacidades sensibles y sus facultades perceptivas, entre ellas, y esencialmente tratándose de la *vivencia estética*, la *sensibilidad*, entendida como la facultad de ser afectado y de reaccionar ante lo que a uno le rodea, no solo en tanto sensitivo, sino,

más bien, en lo relativo a los contenidos remitidos y significados evocados, *inmediatamente*, por las cualidades sensibles, recibiendo el individuo en su papel de espectador del mundo.

Contando con lo dicho puede apreciarse mejor cómo la actitud y la *vivencia estética* se diferenciarán de los procesos vitales enfocados exclusivamente a la conservación física o biológica, así como del ámbito meramente gnoseológico y sus procesos básicos, como lo son la sensación, la percepción, la experiencia, e inclusive distinguiéndose del ámbito racional, pues, aquello suscitado en el individuo a partir de la *vivencia estética*, los efectos o respuestas producidas en él frente a lo sensible y sus reacciones estéticas de agrado o desagrado, no son puramente sensitivas y tampoco racionales, sino, *sensibles*, serán, precisamente, *estéticas*; muestra de ello es que por medio de la *vivencia estética*, en esta relación entre la sensibilidad del individuo y lo sensible, se revela *inmediatamente*, un contenido, el cual no se hace manifiesto por la mera experiencia y tampoco se accede a él, en un primer momento, por medio de la reflexión racional.

De esta forma, en el caso de las producciones artísticas la vivencia se le presentará al individuo fundamentalmente como vivencia estética, desplegándosele como una profunda relación vital en la que se unificará su totalidad individual, su actitud perceptiva en tanto espectador y su recepción abierta y dinámica con la producción artística, abarcándose desde sus cualidades sensibles hasta los contenidos significativos entrañados en ellas; las palabras de Gadamer retomadas a continuación reforzarán lo dicho:

Llegados así al fin de nuestro análisis conceptual de la vivencia se hace patente la afinidad que hay entre su estructura y el modo de ser de lo estético en general. La vivencia estética no es sólo una más entre las cosas, sino que representa la forma esencial de la vivencia en general. Del mismo modo que

la obra de arte en general es un mundo para sí, también lo vivido estéticamente se separa como vivencia de todos los nexos de la realidad. Parece incluso que la determinación misma de la obra de arte es que se convierta en vivencia estética, esto es, que arranque al que la vive del nexo de su vida por la fuerza de la obra de arte y que sin embargo vuelva a referirlo al todo de su existencia. En la vivencia del arte se actualiza una plenitud de significado que no tiene que ver tan sólo con este o aquel contenido u objeto particular, sino que más bien representa el conjunto del sentido de la vida. Una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito. Y su significado es infinito precisamente porque no se integra con otras cosas en la unidad de un proceso abierto de experiencia, sino que representa inmediatamente el todo. En cuanto que, como ya hemos dicho, la vivencia estética representa paradigmáticamente el contenido del concepto de vivencia, es comprensible que el concepto de ésta sea determinante para la fundamentación de la perspectiva artística. La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino. Por eso se caracteriza ella misma como objeto de la vivencia estética. (Gadamer, 1993, pág.107)

Se finaliza así este breve apartado coincidiendo con las citadas palabras de Gadamer, a las producciones artísticas les ha de ser propia la vivencia estética en el sentido de que, por medio de éstas, el espectador puede acceder a separarse inmediatamente de sus nexos habituales para relacionarse con lo que se le presenta, volviendo a su curso vital habiendo sido actualizado.

De la misma manera, ha de entenderse ahora cómo los productos de las artes, por sus cualidades y contenidos tanto sensibles como significativos, hacen propensa la suscitación de vivencias, siendo que al momento en el que el espectador se relaciona inmediatamente con estos, a partir de su sensibilidad, se pueden llegar a generar en él *nuevas unidades*

significativas creadoras de sentido, significados y contenidos que encuentran una *nueva manera de ser uno* en la interioridad del individuo, de la cual, a su vez, se sirven para lograrlo.

Por todo lo dicho, se concluye que *vivencia estética* vendrá a ser la noción apropiada para conceptualizar a aquella relación particular entre el espectador y la producción artística que ha de definirse propiamente como transformadora; llegando a ello, se consideran, pues, ya aclaradas las cuestiones necesarias, así como abordados los elementos suficientes, para poder pasar a plantear y desplegar las particularidades de dicha transformación, sustentando, así, la hipótesis propuesta en la presente tesis.

CAPÍTULO IV. EL POTENCIAL TRANSFORMADOR DE LA VIVENCIA ESTÉTICA DE LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS

Llegar hasta el presente punto de la investigación solo ha sido posible a través de una travesía larga, cultivada en un sendero repleto de vaivenes, los cuales, reconocemos, han añadido hojas y tiempo a la empresa, pero también, sin lugar a dudas, nos han preparado para adentrarnos en las profundas raíces teórico conceptuales entrañadas por aquella hipótesis desde la cual emprendimos nuestra búsqueda, ésta es, no olvidemos, que las producciones artísticas logran ocasionar una transformación íntima y duradera en su espectador cuando éste llega a vivenciarlas estéticamente.

Es tiempo ahora de liquidar la deuda adquirida, de concretar resultados, pues, habiendo ya examinado los elementos requeridos y clarificado las nociones necesarias para su fundamentación, ha llegado el momento de disponernos a desplegar las peculiaridades de

aquel potencial transformador desatado en el espectador por la vivencia estética de las producciones artísticas.

Por ello, el menester de este último capítulo será, primeramente, examinar la manera en que en el espectador se da la vivencia estética de una producción artística, analizando los elementos que intervienen en ella, sus características, las condiciones involucradas en su surgimiento, así como las determinaciones que participan en el desencadenamiento de los efectos de este tipo particular de vivencia.

De esta manera, se conseguirán describir las repercusiones primordiales de la vivencia estética de las producciones artísticas en su espectador, todo para llegar a establecer si efectivamente, como sostiene nuestra hipótesis, se genera una transformación de él a través de ésta y, en caso de ello, poder determinar qué es aquello que logra incidirse y modificarse, es decir, en que ámbito de lo humano se situará tal transformación y qué repercusiones tendrá, evaluando sus campos de incidencia individual para el espectador, así como las consecuencias para su circunstancia.

4.1 Repercusiones de la vivencia estética de la producción artística: el individuo y su circunstancia

Proceda a esclarecerse ahora el tema que nos atañe, es decir, si la vivencia estética de una producción artística posee el atributo de transformar a su espectador, de manera íntima y perdurable; dicha cuestión se encontrará enraizada en el centro de nuestra hipótesis, presentándose entonces, su resolución, tanto crucial como laboriosa, debido a la complejidad

implicada en la tarea de reducir a sus consideraciones fundamentales, las características, componentes, efectos y posibles vertientes de incidencia transformadora, del vivenciar estéticamente una producción artística.

Y es que el mismo ser humano es una unidad compleja integrada por un extenso conjunto de elementos, ámbitos, determinaciones y particularidades que lo construyen dinámicamente en relación a su interioridad individual y al mundo que le circunda, por ello, como múltiples serán los aspectos que le conforman en tanto totalidad, múltiples serán las maneras de abordarlo en su análisis; de manera que, para proceder a determinar los rasgos peculiares que definirán la transformación de un espectador al vivenciar estéticamente una producción artística, no habrá de olvidarse que lo que se estará generando con ello será una disección de índole metodológica respecto a la completitud que conforma íntegramente al individuo, desde su interioridad hasta su circunstancia vital.

Entendiendo dichas consideraciones, se ha resuelto comenzar por desmenuzar el ocurrir de la vivencia estética de una producción artística en el espectador, si bien entendiéndose que no se presenta como un proceso compuesto por distintos pasos ordenados uno tras otro, sino como un todo integrado por diversos elementos interconectados que se dan conjunta y simultáneamente.

Habrà de referirse de antemano que los efectos desencadenados por una producción artística, desde su dimensión sensible y expresiva, que permiten entrever la viabilidad de una transformación íntima, profunda y duradera en su espectador, deberán poseer la cualidad de conllevar una incidencia inmediata, penetrante y relevante en éste, en su individualidad, sus facultades, sus afectos, emociones, disposiciones y sus propios contenidos de significado y de sentido, la cual dejará ver, a su vez, la honda e inseparable relación de éste con su

circunstancia vital y el mismo mundo; en otras palabras, que la transformación del espectador se presentará cuando a éste, en su relación con una producción artística, se le suscita una vivencia estética, siendo que son dichos elementos y características los que precisamente definirán a la propia vivencia, como ya ha sido examinado previamente.

Importante será especificar que a ésta determinación se ha llegado mediante el escrutinio teórico y conceptual desarrollado hasta ahora, tal como se podrá observar en el tratamiento reflexivo que a continuación se realizará con el afán de desglosar los diversos ámbitos de incidencia de la vivencia estética de una producción artística en el espectador; así, al ir examinando dichos elementos en su parcialidad es que podrán describirse los flancos repercusivos que estructuran los alcances específicos de este tipo particular de vivencia, entendiendo así mismo que estos, en conjunto, lograrán generar una transformación global del espectador.

Adentrémonos, pues, en la primera capa de examen, aquella representada por el sustrato material subyacente en los productos de las artes; ya sean *imitaciones* visuales, plásticas, escénicas, sonoras, literarias, digitales, o cualquier otra, todas se sirven de un vehículo o soporte sensible para poder transmitir su contenido o llegar a expresar algo, el cual, más allá de dicho contenido de significados, genera efectos en el espectador a partir de su relación sensible con estos.

Ha de entenderse ya, gracias a los autores revisados, la gran importancia de esta primaria relación dada entre la facultad sensitiva del sujeto y los objetos sensibles, siendo una suerte de primera puerta de acceso de éste al mundo, sin darse por ello, de manera separada o alterna al mismo mundo, ni a los demás procesos psíquicos resultados de todas las demás facultades.

Partiendo de eso, puede decirse ahora que al encontrarse vivenciando estéticamente una producción artística, el espectador estará entrando en contacto, primordialmente, con un objeto sensible, por lo que el primer acercamiento a ésta se dará a partir de la sensación generada cuando sus sentidos son afectados por las cualidades sensibles de la misma producción.

Aparte de ello, ha de considerarse que al estar la facultad sensitiva en acto, es decir, cuando se presenta la sensación, conjuntamente estará entrando en acción la facultad desiderativa, ya que toda sensación va acompañada necesariamente de dolor o placer y puesto que donde hay éstos siempre se dará el *apetito*, es decir, *el deseo de lo placentero* (Aristóteles, *DA*, 414b6); de esta forma, la producción artística remitirá a las propias disposiciones individuales del espectador con respecto al placer y el dolor para ser recibida, involucrándose así con él y trastocando su relación con estos últimos por medio del ejercicio de tal facultad.

Pero no solo eso, recuérdese que gracias a que se da la sensación se llega producir un *movimiento* similar a la ésta, es decir, la *imaginación*, facultad por medio de la cual se origina en el viviente una *imagen*, una *representación mental*⁶⁵ de lo sentido, la cual guarda relación con alguna otra cosa o con la imagen de alguna otra cosa que ha quedado *grabada* en la memoria del individuo, dándose entonces, ya sea cuando *el estímulo es actual*, ya sea cuando entra en acción el recuerdo.

⁶⁵ Así define Aristóteles a la *imagen* en su tratado *De la memoria y el recuerdo* (1966, pág. 84), a su vez, Baumgarten la definirá de manera similar en su *Esthetica*, como: representación que reproduce cosas sensibles recibidas por los sentidos (Baumgarten, 1975, pág. 47).

De manera que, si bien lo sensible y la sensación originada por ello serán los elementos básicos que participarán en la construcción, recepción y vivencia de las producciones artísticas, no deberá pasarse por alto que de éste ámbito primordial se desprenderán muchos otros interconectados entre ellos, siendo el caso de la imaginación muy importante, en tanto que al darse la misma sensación se generará, por ella, una imagen del objeto en cuestión, en éste caso, de la misma producción artística.

Se ha identificado ya cómo la vivencia posee la particularidad de lograr generar una ruptura en la corriente usual del vivir del individuo, llevando a su interioridad lo que está siendo vivido por él y revelándosele allí una relevancia íntima respecto a ello; para entender tal cuestión, deberá tenerse en primera consideración cómo, correlativamente, al presentarse la vivencia estética, la sensación causada a partir de la producción artística, por sus cualidades⁶⁶, penetrará súbita, intensa e inmediatamente en la interioridad del espectador, generando una imagen y concepción total de la producción sirviéndose, su sensibilidad, de los propios contenidos, disposiciones, afectos e imágenes ya poseídos por él, remitiendo inmediatamente, por ello, a las propias asociaciones significativas y afectivas que ésta guarda con su individualidad, con su totalidad psíquica y circunstancia vital, irrumpiendo el decurso común de estos con una relevancia íntima y reveladora, tanto de lo que el espectador está teniendo frente a él, como de lo que se estará manifestando de él mismo al recibirlo.

Resultará entonces necesario, partiendo de lo dicho, pasar ahora a recalcar el crucial papel desempeñado por los afectos del espectador en relación a la producción artística, pues, es cuando ésta logra moverlos y trastocarlos que se volverá íntimamente significativo lo

⁶⁶ Más adelante se procederá a examinar ciertas cualidades de la producción artística que potenciarán que de su recepción resulte una vivencia estética en el espectador.

expresado por ella en relación al individuo al que se le presenta, siendo tal, un elemento determinante para que llegue a suscitarse en él una vivencia estética; abordar la relación dada entre estos dos ámbitos tan representativos de lo humano, es decir, los afectos y las producciones artísticas, dejará ver cómo esta dimensión llevará involucren una transformación del mismo espectador.

Por eso si bien veremos, de acuerdo a las teorías revisadas, que el movimiento afectivo desencadenado por las producciones artísticas conllevará diversas consecuencias y efectos para el espectador, se distinguirán dentro de estos aquellos que impliquen una incidencia penetrante en él, una secuela alteradora de su interioridad, de su vivir, de su estado vital previo a su acercamiento con la producción.

En este sentido, podemos comenzar por recordar la primordial relevancia conferida al movimiento de los afectos en tanto que, con éste, puede llegar a generarse una transformación moral en el espectador; Para examinar tal efecto, pártase de considerar que los afectos movidos en el espectador al contemplar la producción artística siempre se presentarán en él como cierta clase de placer, pues, ya que ésta será el resultado de la *imitación* de acciones, pasiones, cosas, situaciones, caracteres, etc., no se encontrará él mismo contemplando o sufriendo un estado agradable o doloroso *real*, pero podrá accederle en su imitación, dándose así la suficiente distancia contemplativa y proximidad afectiva para permitir al espectador padecer plenamente lo que está presenciando, más como imitación, no como algo *real*.

De ahí la importancia primordial de la *compasión* y el *temor* para Aristóteles, éstos serán ejemplos de cómo la imitación de las pasiones dadas en la producción artística, en este caso, en la *tragedia*, inspirarán simpatía y afectarán al espectador, mostrándole la proximidad

de padecer tal infortunio, ruina, pena, dolor o tristeza pero sin acaecerle a él aquello que da origen a tal estado; con todo, este particular efecto propio de las producciones artísticas no se restringirá solo a este tipo de imitaciones, así como tampoco a este tipo de pasiones, sino que se dará respectivamente a la imitación de todas las pasiones conexas con el placer y el dolor, como la ira, el miedo, la envidia, el odio, pero también pasiones tales como la alegría y el amor.

Dirá Aristóteles, finalmente, que todas las pasiones se presentarán en relación al placer y al displacer, y estos, a su vez, en relación a lo agradable y lo penoso de acuerdo a las disposiciones particulares de cada individuo, es decir, de acuerdo a su facultad desiderativa, sus inclinaciones apetitivas; ha de entenderse entonces, que los afectos provocados por las producciones artísticas se darán así, como grados de placer y displacer, pero no solo sensoriales, sino en íntima conexión con la totalidad individual de cada quien, en este caso, de cada espectador.

Y es que los productos de las artes, al ser imitaciones-representaciones sensibles, se relacionarán con los afectos al darse como la *representación* de algo en tanto *bueno o malo* para un individuo en particular, por eso, entre más se procuren involucrar estos en la imitación, la producción artística será más *poética*, más se podrá causar placer o displacer en el espectador, más se podrán mover sus propios afectos y provocarle, así, los efectos íntimos y profundos que de ella vienen, los cuales no se presentarán cuando el espectador simplemente se posiciona frente a ella, sino cuando ésta llega a incidir en él de manera profunda, volviéndosele íntimamente relevante al evocar, no solo a sus apetitos e imágenes, sino, también a sus propios afectos; esto es lo que sucederá, precisamente, con la vivencia

estética, siendo allí que la producción artística logra penetrar en el espectador, sensitiva, significativa y afectivamente.

Es entonces, por medio de la relación íntima, profunda e inmediata del espectador con la producción artística, que podrá darse en él la *catarsis*⁶⁷, una purificación de los afectos despertados en él que llevará a la moderación de sus pasiones, a través del impacto afectivo ocasionado por la imitación vivida, purgándole de las perturbaciones afectivas o estados afectivos nocivos que *enferman* a sus mismas pasiones, guiándolas así, a que encuentren su justo equilibrio o *proporción conveniente*, según cada individuo.

Además, lo dicho resultará un proceso placentero para él, en tanto tal purificación le será connatural y agradable de acuerdo a sus disposiciones individuales, representando un placer que parte de lo corporal, de lo sensitivo, pero que terminará por afectar también al *alma*, a la totalidad psíquica, disposiciones, pasiones, hábitos, contenidos de sentido y de significado y, por tanto, al mismo vivir.

De ésta manera, dicha *catarsis* de las *perturbaciones del alma* o estados de ánimo nocivos acercará al espectador a su *punto medio* o *justa medida*, al alejar del exceso y el defecto a sus pasiones, conduciéndolo así a la *moderación*, término medio entre placeres y dolores, *el mejor modo de ser respecto de las cosas* (Aristóteles, *Ética Eudemia*, 1231a36); ello es lo que logrará, finalmente, encaminarle a la *virtud*, modo de ser que posiciona al individuo, por un lado, para actuar de la mejor manera posible con respecto al placer y al dolor, desde un término medio relativo a cada quien pero de acuerdo a la recta razón, mientras que, por otro lado, también le dispondrá lo mejor posible a *sentir* de manera adecuada en

⁶⁷ De acuerdo a lo revisado, debe decirse ahora que la *catarsis* puede ser considerada como un tipo de vivencia estética.

relación a sus pasiones, llevándole a poder manejarlas de modo correcto con respecto a lo agradable y lo doloroso que encuentra en su propia vida, y ya que el ser humano guía la manera en cómo practica su vida, sus elecciones y acciones, primordialmente, de acuerdo al placer y el dolor, en otras palabras, a sus apetitos y afectos, nutriéndose entonces su capacidad de regular su elegir y su actuar como individuo, con los otros, dentro de los imperativos sociales y en el mundo que le rodea.

Así, con el cumplimiento de dicho placer purgativo del espectador, fruto de su relación, honda, cercana e inmediatamente significativa con la producción artística, terminará por transformársele *moralmente*, al trastocar, la catarsis, su disposición afectiva habitual y modificándola, generando un resultado profundo y permanente en él, éste es, la actualización de su esfera pasional a partir del movimiento de sus propios afectos, los cuales encontrarán una nueva manera desplegarse en conjunto.

No obstante, si bien éste será un efecto primordial de los productos de las artes, ha de aclararse que con ellas no solo se podrá tender a un desarrollo moral del espectador pues, aunque la relación del individuo con la producción artística se dé primariamente dentro del vínculo existente entre *el modo de ser racional productivo* del artista y *el modo de ser racional práctico* del espectador, la conexión entre la producción mimética y la acción moral será sumamente compleja, conllevando múltiples ámbitos de incidencia para la vida humana, como ya se mencionaba, por ejemplo, con los efectos de la música, los cuales se tratarán a continuación atendiendo a su correspondencia con todo tipo de producción artística y en relación a la vivencia estética en su globalidad.

Partir de ello permitirá ver que con las producciones artísticas no solo se logrará *purificar afectivamente* por medio de la catarsis, así como que su incidencia tampoco se

restringirá a la enseñanza ética o a la *educación práctica*, ni a cultivar la inteligencia y formar el carácter del espectador a través de los contenidos y sentidos transmitidos por medio de palabras y *modelos éticos*, manifestando entonces que su dimensión de transformación ética y de la totalidad vital del individuo provendrá también de la imitación de *estados morales* y *estados del alma* realizada por medio de todos los recursos sensibles imitativos, ya que con ellos se producirán afectos análogos a lo imitado, partiendo de los efectos sensitivos generados en el espectador pero logrando incitar no solo a sus sentidos, permitiéndole así acceder *sensiblemente* a lo expresado en la imitación.

Conjuntamente, habrá de destacarse el carácter *entusiástico* de las producciones artísticas, presentándose cuando éstas llegan a agitar tan fuertemente los sentidos y las emociones del espectador como para producirle un pasmo o éxtasis, un estar fuera de sí que le suspende súbitamente de sus determinaciones habituales al estar en el mundo, un estado en el cual será arrancado violentamente de sus condicionamientos anímicos cotidianos para después volver a su decurso vital común habiendo sido trastocado, de manera intensa y profunda de acuerdo a las sensaciones e impacto íntimo generado por la producción artística, siendo dejado también, en un temple en el que su sensibilidad se dispondrá para ser afectada abiertamente por lo que le rodea, e inclusive pudiendo resultar purificado y transformado, si tal le estado también mueve sus afectos y le resulta íntimamente relevante; con todo, será importante decir que éste tipo de efecto dependerá, en mayor medida, de la abundancia cualitativa o cuantitativa de las características sensibles pertenecientes a la imitación, siendo éstas las que lograrán estremecer la sensibilidad de su espectador de manera potente, súbita e incontrolable.

Por último lugar, encontraremos que los productos de las artes pueden ser asimismo distinguidos como una fuente de distracción, relajamiento y descanso de la vida cotidiana, al darse para el espectador con un carácter de *juego placentero*, de una alegría inofensiva que genera una ruptura en sus condicionamientos habituales para relacionarse con el mundo, desencadenándose con ello un movimiento anímico, igualmente placentero, que le hará sentir alivio de sus propios padeceres, purificar sus pasiones y le llevará a aprender a *recrearse rectamente*, a deleitarse como es debido, a apreciar debidamente, a llevarse sanamente como individuo y a actuar como es oportuno.

Será pues, fundamental, para lograr contribuir a los propósitos previamente dichos, que los productos de las artes busquen originar en el espectador no solo sensaciones, impresiones, representaciones e *imágenes poéticas* o un simple deleite e impacto sensible, sino una repercusión profunda que posibilite suscitarle efectos sensitivos, emotivos y afectivos para llegar a trastocarlo íntimamente y así generar un cambio en él, tanto que entonces podrá considerarse a la producción artística, de acuerdo a las teorías revisadas, como *más perfecta*, en tanto esta transformación del espectador será un fin o *propósito propio de ella* y dándose esto gracias a que en él está incidiendo inmediata, honda, íntima, sensitiva y significativamente para, a partir de ello, generar una modificación en él, en otras palabras, gracias a que el espectador le vivencia estéticamente.

Puede identificarse ahora cómo es que todos los elementos intervinientes en la conformación global de la producción artística habrán de encontrarse dispuestos de cierto modo para poder llegar a alcanzar fines específicos, desde su gestación hasta el momento de ser recibida por el espectador, por eso mismo, el que lleguen a alcanzarse ciertos efectos en este último dependerá de las mismas cualidades de la producción, aunque también de la

facultad de éste para recibirla, de acuerdo a su totalidad sensitiva y expresiva; esta capacidad estará regulada, precisamente, por su sensibilidad.

De aquí la importancia del uso conveniente, correspondencia adecuada e inclusión correcta de los recursos técnicos ocupados para la conformación de la estructura de la producción artística, desde su ámbito material al expresivo, que si bien recaerá en que todos estos estarán primariamente encaminados a aportar al conocimiento sensible y expresar un contenido significativo por medio de la *mimesis*, también hallaremos, de acuerdo a lo revisado, que estos han de estar mayormente enfocados en lograr generar un movimiento sensitivo, emotivo, afectivo y significativo en el espectador; será imprescindible examinar esto último a continuación, ya que los efectos íntimos causados por la producción artística en el espectador, así como su vivencia estética, dependerán de y se darán en relación a ello.

En este sentido, han de identificarse ahora algunos de los recursos técnicos que se presentan como más relevantes debido a que, por medio de ellos, además de ayudar a lograr los objetivos antes dichos, se ayudará a que los efectos de la producción artística se susciten e intensifiquen en el espectador, al genera que el impacto sensitivo, anímico o afectivo en él sea mayormente intenso.

Siguiendo el análisis ya realizado sobre lo dicho por Aristóteles y Baumgarten al respecto de los recursos técnicos, podemos pasar ahora a sintetizar éstos en cuatro grupos, de acuerdo al tipo de incidencia receptiva al que estarán enfocados y manifestándose, además, su correspondencia con la vivencia estética, a partir de lo ya abordado con Dilthey, Gadamer y Ortega y Gasset, dejando ver cómo se identificarán con ella de acuerdo a los efectos desatados en el espectador por la producción artística.

En primer lugar, hallaremos a los recursos técnicos que poseen la cualidad de incorporar elementos, en la composición de la producción artística, enfocados en originar imágenes poéticas, a la par de conformar y nutrir, tanto el contenido que busca expresarse como su interpretación íntima e inmediata, posibilitando así al espectador generar distintas asociaciones significativas y notar la estructura interna de la producción, permitiéndole ver aquello que no es plenamente evidente para él en un primer momento.

En este grupo se encontrarán, fundamentalmente, todos aquellos elementos que adornan y acompañan a cualquier tipo de imitación *para uso y excitación de los sentidos*, estos permitirán al espectador, por un lado, recibir, comprender y sentir lo expresado por medio de su sensibilidad, pero también le logrará producir impresiones sensibles e *imágenes poéticas*, moviendo su ánimo, ocasionándole placer o displacer y trastocando sus afectos a través de las sensaciones suscitadas en él.

Ha de recalcarse que el buscar generar *imágenes poéticas* será en sumo relevante, ya que es por medio de ellas se constituirá la imitación para el espectador, permitiendo su recepción y vinculación significativa, al darse como *pinturas* o *representaciones mentales* de las sensaciones, de los objetos y de sus cualidades sensibles, presentes, en este caso, en relación a la producción artística.

Al ser tales, las imágenes también tendrán la cualidad de permanecer en el individuo aun después de haberse dado las sensaciones y en ausencia de sus estimulantes sensitivos, persistiendo en él, psíquicamente, la *afección causada* sin el movimiento *actual* de sus facultades, siendo esto la base fundamental que posibilitará el *recuerdo* en el espectador.

Se hace patente ahora el doble carácter de la imagen, primero, cuando el estímulo es actual, siendo ahí un *objeto de contemplación en sí mismo*, lo cual se da al momento de desencadenarse las sensaciones respectivas al estimulante, y segundo, cuando se da únicamente su representación mental en el individuo, ya sin estar necesariamente presente la sensación o el objeto, pero conservando una íntima relación con ellos, así como con las previas imágenes o impresiones dejadas que con ellos se asocian inmediatamente por medio de la sensibilidad y que se encuentran preservadas en el recuerdo del individuo, allí donde, según lo dicho, se estructura *lo vivido* por él.

Por eso es que las *imágenes poéticas* permitirá la manifestación, ya sea de muchas cosas en conjunto, como cuando con éstas se lleva a una noción general a partir de un elemento singular que abarque la mayor cantidad posible de aspectos descriptivos, o cuando con una imagen parcial se remite a la imagen total del objeto o situación imitada, presentándose así como un conjunto de elementos articulados que se dan simultáneamente.

Es por la manera en cómo se estructurarán materialmente los contenidos expresados en una producción artística que se hará propenso que la imagen generada a partir de vivenciarla logre abarcar más que su determinación como mero objeto o artificio, dotándole, además, de un sentido y significado individual, revelándosele al espectador, de manera interior, como un todo de sentido que trastocará sus propias imágenes y contenidos individuales y permitirá renovarlos.

De este modo se hace visible que la imagen poética, así como su representación o imitación sensible, se conformará de manera compleja con todos los elementos que constituyen, coexisten y se estructuran en la producción artística, siempre englobándose en un lugar y un tiempo, haciendo referencia a una totalidad estética, imitativa, contextual y

significativa, poniendo de manifiesto al contexto histórico en el que ésta se enmarca, el de su productor y el de su espectador, terminando por revelar las circunstancias particulares y conformaciones individuales de estos dos.

Así, los elementos que determinarán la recepción de la producción artística por parte del espectador se encontrarán al interior y al exterior, tanto de ella como de éste; es por ello que, aunque la propia producción ostente los mismos elementos sensibles para todo espectador, se presentará de manera diferente para cada cual, siendo su recepción, apreciación, asimilación, interpretación, vivencia y efectos, distintos para cada uno de ellos, dependiendo de su sensibilidad, disposiciones e imaginación, de su totalidad y circunstancia individual, del contexto en el que se da su relación vital con la producción, de su propio vivir.

De acuerdo a lo dicho, tenemos que, igualmente, en este grupo de recursos se hallarán todos aquellos que desencadenarán la llamada *agnición* en el espectador, ya que estos, siguiendo la idea ya antes abordada de *agnición*, le permitirán generar asociaciones distintas entre los elementos que compondrán a la imitación, ayudándolo a reconocer un contenido significativo expresado por lo imitado que le era imprevisto en un primer momento.

En segundo lugar tendremos a los recursos que modificarán la recepción esperada por parte del espectador al estar contemplando o sintiendo, en general, una producción artística, permitiendo una comprensión distinta de los contenidos sensibles y significados expresados por medio de todos los recursos sensibles imitativos que la constituyen totalmente.

Aquí, en el primer grupo, encontramos a todo recurso que podremos relacionar con la noción de *peripecia*, caracterizándose estos por aportar un giro inesperado dentro de la estructura de la producción artística, el cual permitirá que el espectador tenga una

comprensión distinta, en tanto inesperada, de aquello que está recibiendo, sintiendo o contemplando como imitación.

Por otro lado, en tercer lugar se ubicarán todos aquellos recursos que dotarán a lo expresado de un sentido diferente al comúnmente esperado, logrando generar una ruptura en los condicionamientos habituales receptivos del espectador, disponiendo y potenciando a su sensibilidad para recibir lo expresado por la producción artística y enriqueciendo las imágenes poéticas generadas a partir de ésta.

De tal forma, ha de comenzarse señalando que los recursos suscitadores de la agnición también corresponderán con este tercer tipo, puesto que, aunado a lo previamente dicho respecto a ésta, al incorporarse en la imitación los elementos que la generarán, el espectador podrá percatarse de un sentido distinto al que pretendía llegar al contemplar la imitación, generándose con ello, una ruptura en los condicionamientos habituales que éste posee al acercarse con aquello que se le está presentando y permitiéndole renovarlos.

De la misma manera, en este tercer grupo encontraremos a las llamadas *palabras extrañas* o *términos impropios*, así como a las expresiones o significaciones figuradas en general, como lo son la sinécdoque, los epítetos, la alegoría o la metáfora; todos estos serán recursos imitativos por medio de los cuales el artista dotará al lenguaje común de un sentido extra, diferente al del uso genérico (denotativo), un sentido (connotativo) estético, poético, imitativo, provocando con ello, aportar más cualidades a lo representado para enriquecer el contenido expresivo total de la imitación, que lo presenciado resulte inmediatamente evocativo o sugerente para el espectador y que la producción artística sea abordada distintamente al resto de los objetos sensibles que el individuo puede encontrarse en su transitar cotidiano.

De tal modo, lo transmitido por la imitación realizada a través de un lenguaje figurado será entendible para el espectador pero estará, a su vez, alejado de la manera común en que algo puede ser recibido por él, de lo hecho ya costumbre para él, excitando a su admiración y generando, a partir de su vivencia estética, una ruptura en sus estructuras habituales para acercarse con lo que se le presenta, dándose ello a través de la producción artística.

Por otro lado, si bien estos tendrán su primer efecto sobre la sensibilidad del individuo también serán un instrumento cognoscitivo que posibilitará la puesta en marcha de su reflexión, ya que estos recursos le permitirán identificar las relaciones entre los distintos elementos que componen la imitación, sugiriéndole al espectador otras maneras de interpretar lo que está presenciando y originándole nuevos pensamientos respecto a ello, así como nuevas maneras de abordar lo que se le presenta.

Veamos, por el ejemplo, el caso particular de la metáfora; ésta se realizará por medio de la contemplación de una correspondencia, similitud o semejanza entre los contenidos significativos de los elementos implicados en su construcción, haciendo visible las unidades de significación comunes entre ellos y desplazando, a partir de ello, el contenido significativo de un elemento a otro, haciéndolos interactuar en la misma estructura de significación.

De ésta forma, con la metáfora se logrará generar un excedente de sentido que permitirá al espectador interpretar la imitación de manera inmediata, sensible, desde la construida relación entre unidades de significación, sugiriéndosele inmediatamente distintos sentidos significativos con respecto a lo que se encuentra contemplando, evocándolos desde su conformación particular como individuo, sus afectos, facultades, sus propias estructuras y contenidos de sentido y significado.

Aparte de ello, al estar implicadas las múltiples asociaciones, similitudes y sentidos que pueden haber entre lo metafórico y lo metaforizado, también se moverá al espectador a identificar racionalmente las diversas relaciones y posibilidades interpretativas de lo imitado, de los recursos sensibles usados para realizarlo y las maneras de hacerlo; no obstante, deberá tenerse en cuenta que esta interpretación y reflexión se darán de manera posterior a la propia contemplación de una producción artística o a su misma vivencia estética, pues, recordemos, estas últimas serán relaciones acaecidas gracias a la acción de la sensibilidad del individuo, previas a la abstracción, categorización o enjuiciamiento racional, si bien serán elementos que aportarán a estos procesos.

De cualquier modo, tengamos presente cómo la metáfora implicará múltiples sentidos significativos procedentes de las diversas contemplaciones de semejanzas que pueden haber desde cada individuo, artista o espectador; sin embargo, la interpretación, ya sea inmediata-sensible o reflexiva-racional de la producción artística, así como los efectos de ésta última, dependerán de la relación generada entre las cualidades sensibles y expresivas de la producción como totalidad, construidas a través de todos los recursos técnicos no solo de la metáfora, las especificidades individuales constitutivas de su espectador y de la totalidad contextual que les circunda, conllevando así, conforme a estos factores, diversas significaciones y sentidos.

De acuerdo a ello, ha de considerarse que cuando una imitación logra incidir de manera inmediata, profunda y relevante en el espectador, dichos elementos sensibles y lo expresado por medio de ellos han llegado a él pasando por el tamiz de su sensibilidad, recurriendo en ese caso, para ser *sentidos*, recibidos, asimilados e inmediatamente interpretados, a sus propios contenidos, estructuras, afectos, facultades, particularidades

subjetivas, disposiciones individuales, a su contexto y circunstancia vital, ganando así, la producción artística, un sentido personal, íntimo y significativo; en otras palabras, esta incidencia decisiva sucederá cuando, de la relación entre el espectador y la producción, resulte una vivencia estética.

Es, de esta manera, que recursos tales como la metáfora, la agnición o la alegoría no solo conformarán a la producción, la adornarán o lograrán enriquecer su imagen poética total, puesto que, al servirse de los referidos ámbitos individuales inherentes al espectador, para su interpretación inmediata y evocación de significados, lo harán distinguiéndose de la manera común en que algo puede ser expresado y, por tanto, de la manera acostumbrada en la que eso puede ser recibido, disponiendo al espectador de un modo distinto al habitual y generando entonces una irrupción en sus condicionamientos cotidianos que tiene al ponerse frente al mundo, lo cual permitirá que esos mismos elementos individuales involucrados en su recepción de la producción artística, es decir, sus afectos, sus facultades y sus propios contenidos de sentido y significado, sean excitados, trastocados y puedan ser renovados a partir de dicha dinámica sensible, evocadora, íntima e inmediatamente significativa; como podemos ver, esta relación transformadora se identificará plenamente con aquello que hemos denominado vivencia estética.

Por último, en cuarto lugar, encontraremos a los recursos enfocados primariamente al *impacto sensible*, estando dispuestos en la producción artística para suscitar una conmoción sensitiva y afectiva en el espectador, así como un placer o displacer intenso que logre despertar sus pasiones al mostrar sensiblemente, de manera evidente, cercana, sorpresiva, profusa, etc., lo que se quiere imitar.

Podemos señalar como recursos pertenecientes a este cuarto grupo señalado sí, nuevamente, a todos los elementos que adornan y constituyen a la imitación para uso y excitación de los sentidos, pero sobre todo aquellos que buscan suscitar en el espectador un gran placer o displacer estético (sensitivo y afectivo), ya que estos mostrarán los afectos, estados morales, ideas, valores, más próximos a su sensibilidad, ocasionándole, así, un efecto anímico que llega a trastocar sus propios contenidos individuales, sus pasiones, relaciones de valor, etc.

Recuérdese que las pasiones se darán en relación al placer y al displacer, de esta misma manera, en las producciones artísticas, las pasiones imitadas se presentarán en el espectador como grados de placer y displacer; siendo así, al sugerirse más cosas por las imitaciones que remiten a más elementos como *buenos* o como *malos*, entre más sean y *más fuertes* resulten los elementos poéticos, recursos sensibles y afectos imitados en la producción artística, ésta será capaz de mover los *afectos más vehementes* del espectador en sus distintos grados de placer o displacer,

Es así que lo imitado como más intenso, las impresiones más fuertes, la continua sucesión de éstas, o lo que presenta muchas cosas diversas, simultanea o sucesivamente, tanto en el aspecto material o significativo, ocasionará que el espectador ponga mayor atención en la producción artística y que esta última, *con toda su fuerza comprensiva*, se introduzca en el ánimo del individuo receptor para moverle de manera decisiva.

Así mismo, en este tipo de recursos miméticos encontraremos la imitación de lo maravilloso, lo inusitado y lo extraordinario, mientras se presenten y articulen adecuada o verosímilmente con la total estructura de la producción artística, si bien entendiéndola como un *mundo para sí*; estos aportarán al espectador muchos elementos *sensibles* en una sola

representación, provocando que se enfoque completa y súbitamente en aquello que se le presenta como novedoso, raro o admirable.

Este carácter de subitaneidad será fundamental para que el acercamiento a una producción artística devenga en vivencia estética, ya que desde éste se posibilitará la comprensión inmediata de los componentes sensibles y sus contenidos significativos por medio de la sensibilidad del espectador, al generarse un impacto fuerte y sorpresivo que logra irrumpir la manera común en cómo lo vivido se está dando en él.

De esta misma manera, se posicionarán aquí todos aquellos recursos que se estructurarán en la producción artística con el fin de ser inesperados, sorpresivos, impresionantes o imprevistos para el espectador, ya que estos le generarán desconcierto, incertidumbre, estupor y una recepción más intensa, despertando sus pasiones, provocando una irrupción en su actitud contemplativa y coadyuvando a que los demás efectos resultantes del vivenciar una producción artística puedan suscitarse.

Hallamos, pues, como cualidad compartida por los recursos de este grupo, su gran potencial para despertar en el espectador un asombro respecto a la producción artística, siendo éste otro más de los elementos básicos que caracterizarán la suscitación de la vivencia estética y presentándose, por ello, como sumamente relevante, puesto que el asombro permitirá al espectador adentrarse en la producción artística de manera dinámica, disponiendo y facilitando a su sensibilidad para poder acceder a los contenidos significativos y cualidades sensibles como a algo novedoso, fuera de lo común, distinto a lo vivido comúnmente por él; de esta forma es que aquello mismo que fungirá como peripecia también se ubicará en este tipo de recursos técnicos, en tanto cambio sorpresivo que se sirve de lo sensible para dar un giro inesperado a lo expresado por la producción artística, logrando con

ello modificar la comprensión inmediata que el espectador tiene de ésta al vivenciarla estéticamente.

Recordemos ahora que el asombro y la inmediatez se presentarán como componentes imprescindibles de la vivencia estética, pues estos, con respecto a la producción artística, permitirán al espectador prescindir de los aspectos comunes o superfluos de ella y poder centrar su atención en los elementos que le son inusuales, así lo imitado en la producción artística no le resultará indiferente y logrará penetrar en él como algo distinto a lo presentado cotidianamente en su vivir, sustrayéndolo de sus condicionamientos habituales para relacionarse con el mundo al presentarse como una ruptura en su acostumbrada corriente del vivir; será entonces que, por la fuerza sensible de la producción artística, se arrancará al espectador de los nexos habituales con su vida cotidiana, regresando actualizado gracias a su vivencia.

Desde lo abordado hasta ahora es que habrá de considerarse una fundamental dimensión dual conllevada por la producción artística, es decir, las cualidades sensibles que la constituyen y el contenido expresivo manifestado a través de ellas y los ámbitos que les acompañan, condensándose ambos componentes, en la producción, como una unidad dinámica que permite que ésta se dé no como un conjunto de elementos sensibles o expresivos aislados, sino como una plenitud de significado procedente de la amalgama de sentido conformada a través de ambos aspectos; es con su vivencia estética que en el espectador se representará inmediatamente el todo de la producción artística, generando una comprensión inmediata y relevante, tanto de ella, como de su estructura, composición o articulación interna.

Será importante tener presente, por tanto, que cualquiera de estos recursos imitativos, sea cual sea su tipo dentro de la categorización que aquí se ha hecho de ellos, todos implicarán, justamente, modos de expresar, emplear y relacionar los componentes sensitivos y contenidos significativos que la conformarán en su totalidad, remitiendo al conjunto articulado de elementos que se dan simultáneamente cuando el espectador la vivencia.

Así, la producción artística, desde sus articuladas cualidades sensibles, técnicas, imitativas o poéticas, llegará al espectador revelando inmediatamente su dimensión sensitiva y expresiva, la cual será recibida e interiorizada por él, activa, inmediata y dinámicamente a través de su sensibilidad y desde su totalidad individual, generándole inmediatamente sensaciones, imágenes y asociaciones, tanto intensas como relevantes para él, evocando e incidiendo en su propio vivir y remitiendo a contenidos simbólicos, metafóricos, afectivos, axiológicos, nociones universales, ideas colectivas, a su circunstancia, decurso vital y horizonte.

Es así que todos estos recursos, con la pluralidad receptiva e inmediatamente interpretativa que pueden implicar, suscitarán efectos en aquel espectador en el que su sensibilidad se disponga para ello, pudiéndose, inclusive, no solo mover y trastocar a sus propios contenidos, afectos, disposiciones, conformaciones subjetivas y complejidad psíquica, sino también transformarles, de manera profunda y duradera, puesto que, a través de los recursos técnicos enfocados en generar una conmoción e impacto penetrante, se podrá lograr que lo expresado sensiblemente en la producción artística incida en el espectador profunda e inmediatamente para ocasionarle un placer o displacer estético (sensitivo y afectivo) súbito e intenso, lográndose así que el espectador, al vivenciarlos estéticamente como unidad, centre su atención en la producción artística dejándose abarcar por ella,

excitándose sus sentidos fuertemente, moviéndose sus emociones, sus disposiciones, sus afectos, y llegándose a modificar así la manera en cómo todos estos se dispondrán en él frente a la producción artística, frente a *lo otro* que se le presenta en el mundo que le circunda, transformándose así su relación constante con ello y en ello, es decir, su mismo vivir.

En suma, considérese entonces la fundamental importancia de la técnica, pero bien entendiendo que aunque toda ésta se encontrará ya encaminada al cumplimiento de un fin o valor, siendo primordialmente, en este caso, la producción artística como tal, la labor del artista también estará encaminada a plantear, transmitir o solo expresar, un sentido o contenido específico a través de lo producido, desprendiéndose con ello de su mero carácter de artificio o producción *artificial*.

Esto será posible gracias a que la producción artística será, asimismo, simultáneamente a la técnica, resultado de la *mímesis*, presentándose por ello como imitación de la vida externa y expresión de la interior. Es al ser una *imitación* que la producción artística poseerá una cualidad complementaria intrínseca, ésta será, siguiendo lo ya señalado por nuestros autores, generar un efecto en el espectador, según el tipo de *imitación* que sea.

De esta manera, como se dijo en su momento, la *mímesis* representará un elemento fundamental para la constitución de las producciones artísticas, pero, aunado a ello, ha de distinguírsele ahora como un factor en sumo relevante para posibilitar la vivencia estética de éstas, así como la suscitación de los efectos en el espectador que, a partir de ella, logran transformarle.

Para examinarle téngase presente, en primer lugar, el particular disfrute generado al contemplar una *imagen ejecutada* o una *imitación*, proveniente, por un lado, de la

connaturalidad que a ésta tiene el ser humano, por otro, por la desvinculación que ésta posee con lo *real*, siendo los efectos de la imitación no consecuentes con los de lo imitado pero sí reales para el espectador en términos de lo afectivo, de lo (inmediatamente) significativo, actuando sobre las pasiones, emociones, sensibilidad y totalidad individual de éste, aun siendo reconocible plenamente o no la correspondencia entre lo *imitado* y la *imitación* realizada, esto recordando que, como señala Aristóteles, la producción resultante de la *mimesis* no será una copia fidedigna de la naturaleza o de lo que se encuentra en la realidad, sino un producto de la *imitación* de elementos presentes en la realidad y la vida, en su vida, vida sensible, afectiva, significativa; así es como el artista se encontrará haciendo referencia a la vida externa y expresando la interior, manifestando la relación entre éstas, develándola, construyendo nuevas formas de ella, de comunicarla, de acercársele, todo por medio del *mundo* con significaciones propias que viene a ser la producción artística.

De ahí que el artista habrá de considerar la importancia de los recursos sensibles ocupados para producir la imitación, pues es desde estos que se logrará transmitir aquel contenido significativo, pero siendo también con ellos que se desencadenarán los efectos anímicos, psíquicos y sensibles, respectivos, en el espectador, pudiendo ser inclusive tan similares como los efectos suscitados por ello mismo que está queriendo ser imitado, esto dependiendo de los elementos técnicos, imitativos y poéticos ocupados por el artista para realizar la producción y de la sensibilidad de su espectador.

Ha de tenerse muy claro, por tanto, que si bien se parte del ámbito de los objetos sensibles y las sensaciones, hay un punto dentro del proceso cognoscitivo en el que la aprehensión humana hacia ellos deja de ser puramente sensitiva y se torna en expresiva, haciendo referencia inmediatamente, lo sensible, a un contenido significativo para el

individuo, siendo esto posible gracias a la acción de su sensibilidad, puesto que ésta será aquella facultad que permitirá al ser humano advertir, recibir, acceder, conocer y reconocer las cosas sensibles, sus imágenes, representaciones, imitaciones y demás *cosas separadas de los sentidos* que de ellos parten, pero no solo con respecto a su ámbito sensitivo, sino, y más que nada, en lo relativo a los contenidos, sentidos y significados, remitidos o evocados inmediatamente por ello.

Esto es, precisamente, lo que posibilitará al individuo ser afectado íntimamente por lo sensible y reaccionar ante ello, partiendo de su totalidad individual y actuando sobre ésta, pero no desde un acercamiento intelectual o puramente sensitivo, sino desde sus apetitos, deseos, imágenes, disposiciones, predilecciones, gustos, emociones, afectos, etc., son dichas características las que le permitirán acceder, por medio de esta facultad, a las *realidades concretas*, a la conexión externa de éstas y a su orden interno expresivo, pudiendo entonces, el individuo, ser afectado tanto por las cualidades sensibles como por dicho contenido evocado inmediatamente por éstas.

A través de lo señalado puede entenderse ahora cómo en las producciones artísticas su dimensión sensitiva se manifestará como unidades sensibles articuladas, esto a través de los medios o recursos sensibles ocupados para su realización, como figuras, formas, colores, palabras, sonidos, movimientos, etc.; son estos los que remitirán a contenidos significativos, transmitidos o expresados de acuerdo y mediante la labor del artista, manifestándolos y representándolos materialmente partiendo de la imitación de acciones, caracteres éticos, afectos, pasiones, emociones, ideas, cosas, valores, costumbres, hechos, estados morales y estados anímicos, estructurándose de diversas maneras según el tipo de imitación o producción artística y excitando a los sentidos del espectador originando sensaciones,

representaciones, imágenes e impresiones sensibles, pero también, conllevando contenidos y significaciones para él.

De esta manera puede comprenderse por qué las imitaciones-representaciones poéticas o producciones artísticas serán un lugar privilegiado para la expresión y puesta en práctica de la sensibilidad, puesto que en ellas se conjugará la aprehensión sensitiva y la significatividad expresiva que con ella viene, dándose las cualidades sensibles de la producción artística como una totalidad de sentido estructurada que es accesible por el individuo en su papel de espectador del mundo.

Con ello se hace notar que el proceso contemplativo-receptivo de los productos artísticos y los efectos que de estos se desprenden dependerán sustancialmente del individuo que los *siente*; por tanto, será importante tener en consideración que, para que la producción artística logre suscitar los efectos profundos y perdurables que vienen con su vivencia, no bastará con la acción del artista o las características de su producción, sino que será también necesaria la adecuada disposición de la sensibilidad del espectador para permitir que se genere en él un temple receptivo adecuado, una actitud perceptiva o toma de postura implícita desde la cual pueda relacionarse dinámicamente con la producción artística, sin un interés específico, práctico o utilitario, y sí centrando su atención en ella para por ella dejarse abarcar, permitiendo que se interne en él con toda su fuerza sensible (sensitiva-expresiva) y abriéndose con ello a la recepción de los contenidos transmitidos por ésta.

Es cuando estos contenidos logran incidir profunda e inmediata en el espectador que se vuelven significativos, al ser *vividos* y conjuntarse con sus conformaciones sensitivas, psíquicas, afectivas, emocionales, desiderativas, temperamentales, biográficas, vivenciales y culturales, con su interioridad psicológica y totalidad individual, su subjetividad y vida

íntima, con sus propios contenidos y estructuras de sentido y significado para relacionarse con el mundo, desde su propia vida, su contexto histórico y circunstancias individuales, suscitándosele allí, frente a aquello que está siendo *vivido por él mismo* como producción artística, una vivencia estética, en tanto que es, justamente, por medio de su sensibilidad, que se evocarán, remitirán y aludirán a sus propios afectos y contenidos, permitiéndole entonces verse afectado por los contenidos expresivos manifestados materialmente en la imitación de las acciones, afectos, pasiones, valores, estados morales, etc., pero no como si se hallase frente a cualquier cosa común presente en su *corriente vital habitual*, sino desde la desvinculación que posee la producción con lo *real* y desde su carácter específico como espectador.

De esta manera es que la vivencia estética se llegará a conformar como una unidad significativa que se vincula al todo de sentido que es la propia vida del individuo, encontrando, *lo vivido*, una nueva manera de ser uno dentro de esta última; aquí la vivencia se constituirá como un *centro creador de sentido*, único, irremplazable, eterno e inagotable, debido a su intensidad, extensión y relevancia inmediata, individual, sensitiva, expresiva y significativa.

Sin embargo, aunque la vivencia se construya como unidad significativa dentro del curso, proceso y totalidad vital del individuo, de los cuales parte y con los cuales se articula profundamente, también se presentará como una ruptura en estos, interrumpiendo el decurso habitual de la vida común de aquel al que le acontece y sustrayéndolo de sus condicionamientos habituales para abordar lo que se le presenta.

Es por ello que al vivenciar una producción artística el espectador no solo se verá afectado pasivamente por lo que se le presenta, sino que coexistirá dinámicamente con ello,

padeciendo hondamente las cualidades sensibles y los contenidos significativos latentes en éstas, originándose en él efectos *sensibles*, no solo sensitivos, donde la receptividad sensual se mezcla con las significaciones evocadas en él desde su totalidad individual, partiendo de y volcándose en ella, generándose inmediatamente, gracias a su sensibilidad, asociaciones significativas que le trastocarán, así como a sus propios contenidos de significado, sentido, valor, etc.

En este sentido, al ser *vivida* por el espectador, la producción artística irrumpirá en su curso vital cotidiano, en la corriente usual de su vivir, logrando poner de manifiesto lo incierto en lo continuamente vivido por él, estimulando su capacidad de asombro, enrareciendo su manera habitual de enfrentarse a lo otro, ocasionándole sustraerse de sus condicionamientos, estructuras y vinculaciones acostumbradas para acercarse al mundo, para luego retornarlo a su vida cotidiana habiendo sido *actualizado* por los mismos elementos sensibles y contenidos expresivos contenidos en la producción.

Dicha actualización será el efecto o resultado dejado por la vivencia estética, un contenido renovado que, por su fuerza *sensible*, alusiva y significativa, ha ganado permanencia, peso y significado para el individuo, esto respecto a otros aspectos que se presentan cotidianamente en su vivir, los cuales vienen a ser, para él, efímeros e indistintos; en contraste, lo vivenciado por el espectador frente a una producción artística no desaparecerá en su flujo vital, sino que se conservará duradera, íntima y significativamente, entrando a formar parte de su totalidad individual, conservándose para el conjunto de su contexto vital y relacionándose con la totalidad de sentido de su propia vida.

De este modo se hace patente cómo en la vivencia estética interactúan dinámicamente articulados la interioridad del espectador, lo que está presente para él como producción

artística y el mundo que le circunda, en tanto que la misma vivencia se dará como una relación inmediata de apertura, acción y participación con la vida, siendo por ello también expresión de esta última. De tal forma es que al suscitarse la vivencia estética se producirá una unificación inmediata de lo transmitido por los recursos sensibles y contenidos expresivos de la producción artística con las facultades, pasiones, los propios contenidos de sentidos y significados del espectador, conformándose como *un todo* perdurable de sentidos, valores, fines, significados y relaciones vivenciales en continuo cambio.

Es de ahí, justamente, que aquellos estímulos sensibles y contenidos expresivos brindados por la producción artística se tornarán significativos para el espectador, que se les dotará, inmediatamente, de un sentido personal, íntimo, relevante para su vida y subjetividad, de acuerdo a sus configuraciones individuales, sus propios contenidos, pasiones y facultades; por eso mismo es que, al presentarse una vivencia estética, la producción poseerá el potencial de afectar estos ámbitos, aportando elementos para su constitución, para su reconfiguración, renovación y modificación, entramándose con la totalidad de la vida del espectador, su circunstancia y horizonte vital, con sus vivencias pasadas y expectativas del futuro.

Por eso la vivencia estética terminará por *actualizar* al individuo en su totalidad, permitiéndole acceder a nuevos contenidos y elementos para estructurar la manera de comprender, significar, interpretar, considerar y representarse a sí mismo, a los otros, a la vida, al mundo y a su circunstancia, transformando así sus previas configuraciones psíquicas dispuestas para ello.

Más aún, gracias a esta dinámica unificadora de ambos se produce que el espectador, al momento de ponerse frente a una producción artística y vivenciarla, *salga de sí* y participe de ella, coexista unificadamente con ella, se contemple a sí mismo reflejado en ella, que

advierta el todo vivencial presente para él y que actúa sobre él mientras él actúa sobre éste, que se sepa a sí mismo frente al mundo, mundo enmarcado en la producción artística, que se confronte consigo mismo a través de ella, que se encuentre a sí mismo viviéndola, se percate de su transcurrir con ésta, de la articulación de ésta con su propia vida, con su flujo vital y su contexto.

De tal forma, al vivenciar estéticamente una producción artística, se potencia en el espectador su capacidad de enterarse de sí y de lo otro, de ocuparse de lo otro, con lo otro y los otros, que se interese de lo que le envuelve y afecta, transformándose sus modos de actuar, de producir y de pensar respecto a los otros, la vida, la naturaleza, modificándose el modo en que ve y entiende su vida, sus actitudes, su *perspectiva* vital, cómo se posiciona frente al mundo, modificándose la concepción que posee de sí mismo y de lo que se le presenta, pero también sus maneras de coexistir con ello, de convivir, relacionarse, dirigirse, involucrarse e incidir en y con el mundo, en y con los otros seres que habitan en éste.

Amén de ello, ya que la actualización de los contenidos del espectador en su *significado existencial* siempre se dará en relación al mundo, como un nexo entre una totalidad individual y una totalidad contextual, en el espectador se generará una percatación inmediata de su articulación, participación e incorporación activa no solo con la producción artística, sino, también, con la propia vida, con el mundo, con su *aquí y ahora*, con su contexto temporal y espacial, en términos históricos, sociales, culturales, individuales, colectivos e intersubjetivos, un cerciorarse interno de coexistir con estos, provocándose que se interrumpa y reconfigure su propio flujo vital, el sentido de su vida, su modo específico de existir la realidad, así como que se enriquezca y amplíe su horizonte vital, incidiéndose

así en su relación colectiva, su conformación en sociedad, en su cultura, su periferia y su circunstancia.

Y es que las producciones artísticas, si bien son particularidades concretas y vitales accedidas por medio de la percepción sensible, no son productos autógenos ni aislados, son, más bien, resultado de un proceso dinámico que pone de manifiesto la complejidad constitutiva del individuo creador y de su circunstancia, estructurándose e influyéndose desde estos y siendo expresión de la totalidad vital en la cual están inmersas, reflejando la relación que mantiene con la realidad, las ideas, ideales, pensamientos, valores, quehaceres y visión estética de un espacio geográfico, de una época y de los que le habitan, llegando a revelarse al espectador como unidades expresivas que, poseyendo una conexión interna, por su estructura, y externa, en el contexto donde se articulan, condensan un universo significativo de manera sensible para lograr incidir en él.

De tal modo, así como la producción artística refleja lo que el ser humano ha sido a través de la historia, su herencia cultural, sus valores, ideales y creencias, sus modos de ver la vida, al igual que aquello que está siendo para una colectividad en un momento histórico determinado, su vivencia estética pondrá de manifiesto cómo se presenta esta herencia histórica y contexto inmediato para un individuo, creador o espectador, además de revelar la articulación de su individualidad con estos, siendo entonces, la misma vivencia estética, una herramienta notable para lograr revelar esta dimensión histórica al individuo, ya que en ella se vincularán, inherentemente, lo individual y lo colectivo, el yo y su circunstancia, ámbitos que, así mismo, se verán afectados por ella, actualizándose su concepción de éstos para espectador.

Véase así cómo la vivencia estética de una producción artística, en primer lugar, poseerá la cualidad de poder llegar a transformar su individualidad, su misma *existencia viva*, enriqueciéndose y cambiando la manera en cómo recibe, procesa, responde y se constituye frente al mundo, o bien, cómo el mundo se le presenta e incide en él mismo, ya que ambos se dan simultáneamente, influyéndose mutuamente.

En segundo lugar, nótese también cómo la vivencia estética de una producción artística transformará la manera en cómo el espectador se relaciona, se involucra e incide en el mundo, al trastocar su modo de actuar, de producir y de pensar, modificándose entonces su relación con lo otro, con los otros, con la vida y en la vida, consigo mismo, en su horizonte y circunstancia vital.

Por todo lo dicho, finalmente ha de considerarse, cómo la vivencia estética de una producción artística, al lograr mover y evocar intensamente los sentidos, imágenes, disposiciones, afectos, emociones, hábitos, contenidos y estructuras de sentido y significado del espectador, albergará el potencial de trastocar su totalidad individual e interioridad, su vida íntima, psíquica, afectiva, emotiva y significativa, terminando por modificarse su propio vivir, la manera en que se articulan *su yo* y su circunstancia en y con el mundo.

CONCLUSIÓN

Teniendo a la mano la rigurosa investigación que nos precede, puede procederse ahora a sintetizar las conclusiones de la investigación, llegándose a concretar, con ellas, la comprobación de su hipótesis, es decir, que las producciones artísticas logran ocasionar una transformación íntima y duradera en su espectador cuando éste llega a vivenciarlas estéticamente.

De acuerdo a ello afirmamos lo siguiente: las producciones artísticas tienen la capacidad de poder incidir determinantemente en su espectador cuando los contenidos sensibles y expresivos transmitidos por éstas, llegan a su sensibilidad y lograr penetrar profundamente en su interioridad individual, excitando sus sentidos, así como moviendo a sus propios deseos, imágenes, emociones, afectos, contenidos de sentido y significado.

Es cuando la misma producción logra evocar íntima e intensamente tales ámbitos del espectador, que aquello sensible y expresivo transmitido por la producción artística se le tornará en inmediatamente significativo e individualmente relevante, ya sea por la fuerza o subitaneidad del impacto sensible, por el asombro ocasionado, por la riqueza y pluralidad de sus cualidades sensibles, por los afectos imitados, las imágenes poéticas generadas, la empatía ocasionada, etc., generándole una irrupción en su decurso vital común y una ruptura en sus condicionamientos habituales para acercarse al mundo.

Ahí es donde lo que está siendo vivido, es decir, la producción artística, tiene la ocasión de poder afectar, conformar, enriquecer y transformar al espectador, a su interioridad e individualidad, ya que de esa ruptura e irrupción volverá a su curso vital común habiendo sido actualizado en aquellos elementos trastocados por la misma vivencia estética;

modificándose así, a través de ello, sus modos de recibir y constituirse, en y con el mundo, de incidir en los otros y con los otros, en y con su contorno, y por tanto, cambiándose también la manera en que se relaciona en estos, en que se correlacionan con estos, en como coexiste su *yo* en su circunstancia, en otras palabras, su vivir mismo.

Es así que ha llegado el fin de nuestra investigación, al menos por ahora; cabe concluir que a través de la elaboración y consumación de la presente tesis, se han podido apreciar diversas líneas posibles de investigación, pudiéndose ser enmarcadas, dentro del ámbito filosófico, donde se sugeriría un análisis de la cuestión propuesta ahondando aún más en el pensamiento de Aristóteles, así como recurriendo a otros autores tales como Bergson o Husserl, quienes sin duda aportarían matices afines e interesantes a la problemática. Así mismo, se busca que lo aquí trabajado pueda figurar como un punto de partida para futuras investigaciones dentro del campo de la estética y la filosofía del arte, aportando un panorama y estudio introductorio a asuntos, tanto teóricos como prácticos, respecto a la labor del artista, el papel del espectador, su relación mutua con la producción artística y con el contexto donde se despliegan. Por último, se proyecta la viabilidad de conjuntar el tratamiento del tema aquí tratado desde una perspectiva psicológica o neuropsicológica, así como la consideración sus posibles aplicaciones dentro de estas ramas.

Finalmente, se espera que la investigación pueda fungir como fuente de consulta teórica-conceptual, con fundamentos firmes y plurales, útil para la justificación de proyectos y programas enfocados a generar una incidencia relevante en los individuos, su circunstancia, su conformación social y su contexto, a través de la promoción, desarrollo y fortalecimiento de su sensibilidad, la cultura, las artes y otros fenómenos vitales que contengan a la vivencia estética como un agente transformador del vivir humano.

LISTA DE REFERENCIAS

- Abbagnano, N. (2008). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de cultura económica.
- Amengual, G. (2007). *El concepto de experiencia de Kant a Hegel*. En Tópicos revista de filosofía de Santa Fe, No. 15, (págs. 5-30). Santa Fe, Argentina: A. R, Fil.
- Amigo, J. C. (2013). *El valor de la experiencia de ocio en la modernidad tardía*. Bilbao, España: Universidad de Deusto.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid, España: Gredos.
- Aristóteles. (1982). *Física*. Barcelona, España: Gredos.
- Aristóteles. (1985). *Ética Eudemia*. Madrid, España: Gredos.
- Aristóteles. (1985). *Ética Nicomáquea*. Madrid, España: Gredos.
- Aristóteles. (1988). *Política*. Madrid, España: Gredos.
- Aristóteles. (1994). *Metafísica*. Madrid, España: Gredos.
- Aristóteles. (1999). *Retórica*. Madrid, España: Gredos.
- Aristóteles. (2010). *Acerca del alma*. Madrid, España: Gredos.
- Aristóteles. (1966). *De la memoria y el recuerdo*. Buenos Aires, Argentina: Aguilar.
- Bacca, J. D. (1946). *Introducción a la Poética*. En Aristóteles, *Poética* (págs. 9-127). México: UNAM.
- Baqués, L. (Octubre 2010). *Conocimiento, experiencia y lenguaje*. En III Seminario Internacional Políticas de la memoria – Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y

Verdad, Escrituras de la Memoria. Seminario llevado a cabo en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina.

- Baumgarten, A. (1975). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Buenos Aires, Argentina: Aguilar.

- Baumgarten, A. (1999). *Prolegómenos*. En A. Baumgarten, *Estética* (págs. 7-13). Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras.

- Bollnow, O. F. (2001). *Introducción a la filosofía del conocimiento. La comprensión previa y la experiencia de lo nuevo*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

- Brugger, W. (2005). *Diccionario de filosofía*. Barcelona, España: Herder.

- Buganza, J. (2012). *Algunas notas sobre el concepto de νοῦς*. En *Thémata Revista de Filosofía*, No. 45, (págs. 71-84). Sevilla, España: Universidad de Sevilla.

- Craig, E. (1998). *Routledge Encyclopedia of Philosophy: Genealogy to Iqbal*. Nueva York: Routledge.

- Cramer, K. (1972) *Erleben, Erlebnis*. En Ritter, J., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Vol. 2. Basilea, Suiza: Schwabe A G Basel.

- Croce, B. (1938). *Breviario de estética*. Madrid, España: Espasa.

- Dacal, J. A. (1990). *Estética general*. México: Porrúa.

- Dilthey, W. (1944). *El Mundo Histórico*. En *Obras de Dilthey*, Tomo VII (E. Imaz, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

- Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y método*. Salamanca, España: Sígueme.

- Gadamer, H. G. (2006). *Verdad y método II*. Salamanca, España: Sígueme.
- Hegel, G. W. (1985). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de cultura económica.
- Hernández, M. (2003). *Teoría de la sensibilidad, teoría de las humanidades. El proyecto filosófico de la estética de A. G. Baumgarten*. En Cuad. diecioch., No. 2, (págs. 81-121). Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Husserl, E. (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. (J. Gaos, Trad.) D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Ibarlucía, R. (1999). *Introducción a los prolegómenos*. En A. Baumgarten, *Estética*, (págs. 3-5). Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras.
- Íñigo, E. L. (1985). *Introducción a las éticas*. En Aristóteles, *Ética Nicomáquea, Ética Eudemia*, (págs. 7-119). Madrid, España: Gredos.
- Jiménez, M. (1999). *¿Qué es la estética?* Barcelona, España: Idea Books.
- Leibniz, G. W. (2012). *Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas*. En Philosophical Research Bulletin, Vol.1 No. 2, (págs. 113-123), (M. C. Sanmartín, trad.). Madrid, España: Disputatio. (Obra original: *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*, publicada por primera vez en la revista Acta Eruditorum, Leipzig, noviembre de 1684, págs. 537-542).
- Martínez, T. C. (1994). *Notas*. En Aristóteles, *Metafísica* (T. C. Martínez, trad.). Madrid, España: Gredos.
- Martínez, T. C. (2010). *Notas*. En Aristóteles, *Acerca del alma* (T. C. Martínez, trad.). Madrid, España: Gredos.

- Matlin, M., & Foley, H. (1996). *Sensación y Percepción*. México: Prentice Hall Hispanoamericana.
- Montoya, V. (2012). *Alexander Baumgarten. De la belleza del pensar a la belleza del arte*. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Mora, J. F. (1979). *Diccionario de Filosofía*. Madrid, España: Alianza.
- Morawsky, S. (2006). *Las principales corrientes de la estética del siglo XX*. En S. Morawsky, *De la estética a la filosofía de la cultura*. La Habana, Cuba: Centro Teórico-Cultural Criterios.
- Müller, H. (1986). *Breve diccionario de filosofía*. Barcelona, España: Herder.
- Nicholls, A. (2006). *The Subject-Object of Wissenschaft: En Wilhelm Dilthey's Goethebilder*. En *Colloquia Germanica*, Periódico internacional de estudios alemanes, No. 39, (págs. 69-86).
- Ortega y Gasset, J. (1964a). *El hombre y la gente*. En *Obras completas*, Volumen VII (1948 - 1958). Madrid, España: Alianza.
- Ortega y Gasset, J. (1964b). *¿Qué es filosofía?*. En *Obras completas*, Volumen VII. Madrid, España: Alianza.
- Ortega y Gasset, J. (1994). *Goethe desde dentro*. En *Obras completas*, Volumen IV (1929 - 1933). Madrid, España: Alianza.
- Ortega y Gasset, J. (2005a). *Arte de este mundo y del otro*. En *Obras Completas*, Volumen I (1902 - 1915). Madrid, España: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

- Ortega y Gasset, J. (2005b). *Meditaciones del Quijote*. En *Obras completas*, Volumen I (1902 - 1915). Madrid, España: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Pericay, R. A. (2015). *Platón: Las respuestas más vigentes a las grandes preguntas sobre el conocimiento, la ética o la justicia*. Madrid, España: RBA.
- Rábade S. (2007). *La experiencia: apuntes para un replanteamiento*. En *Experientia et sapientia*, Estudios dedicados a la memoria de Ángel Álvarez Gómez, (págs. 417-426). Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de publicacións e intercambio científico.
- Samaranch, F. (1966). *Prólogo*. En Aristóteles, *El sentido y lo sensible, La memoria y el recuerdo*, (págs. 9-29). Buenos Aires, Argentina: Aguilar.
- Souriau, É. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, España: Akal.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, España: Tecnos/Alianza.
- Yebra, V. G. (1974). *Introducción a la Poética*. En Aristóteles, *Poética*, (págs. 7-124). Madrid: Gredos.