

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 10 • 2023 • ISSN 2386-8449

PRESENTACIÓN

Texto de **Coordinación editorial**

UT PICTURA POESIS

‘Las potencias de Alonso Gil’, por **Esther Regueira Mauriz**

Imágenes de *Laocoonte* n.10, de **Alonso Gil**

PANORAMA: TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS, ENCUENTROS NECESARIOS

Traducción y estética: compatibilidades manifiestas, encuentros necesarios. **Patricia Rojo Lemos**

CONVERSANDO CON

Isabel García Adánez, por **Patricia Rojo Lemos**

TEXTO INVITADO

Traducir literatura al gallego, **Rosa Marta Gómez Pato** y **Patricia Rojo Lemos**

ARTÍCULOS

El falatório de Stela do Patrocínio. Escucha, transcripción y lenguaje poético

Narrativa transmedia y transcultural. Adaptando el arquetipo del héroe vengador en *El Lobo Solitario y su cachorro* y *Camino a la Perdición*

Some Like it Hot in Communist Romania and Francoist Spain

No hay arte sin piedad. *Praxis a priori, mythos in medio, poesis a posteriori*

Elaine Sturtevant. El valor de la repetición versus el valor de la traducción

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/22143>

Nº 10 • 2023 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/Laocoonte.0.8.

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Rosa Benítez Andrés** (Universidad de Salamanca).

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València), **Irene León Tribaldos** (Universidad de Salamanca), **Carlos Castelló García** (Universitat de València), **Mikel Martínez Ciriero** (Universidad de Navarra).

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **Mª Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Paula Barreiro López** (Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Anacleto Ferrer Mas *** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyartzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo), **Anna Christina Soy Ribeiro** (Texas Tech University).

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



†

El equipo editorial de *Laocoonte* lamenta la pérdida de nuestro apreciado colega Luigi Russo (1943-2018) de la Università di Palermo. Agradecemos su valiosa colaboración como miembro del Comité científico de nuestra revista.

LAOCOONTE

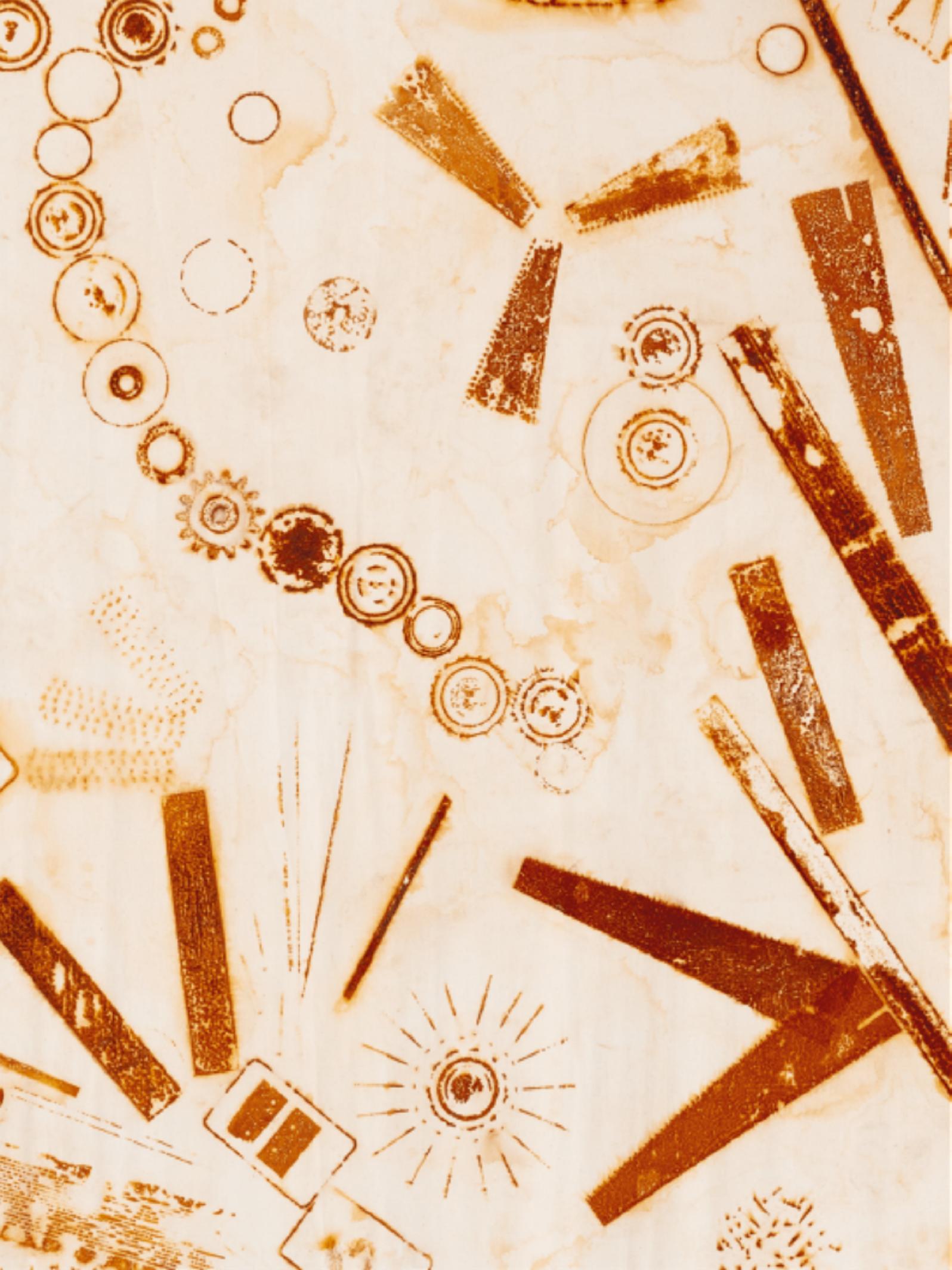
REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

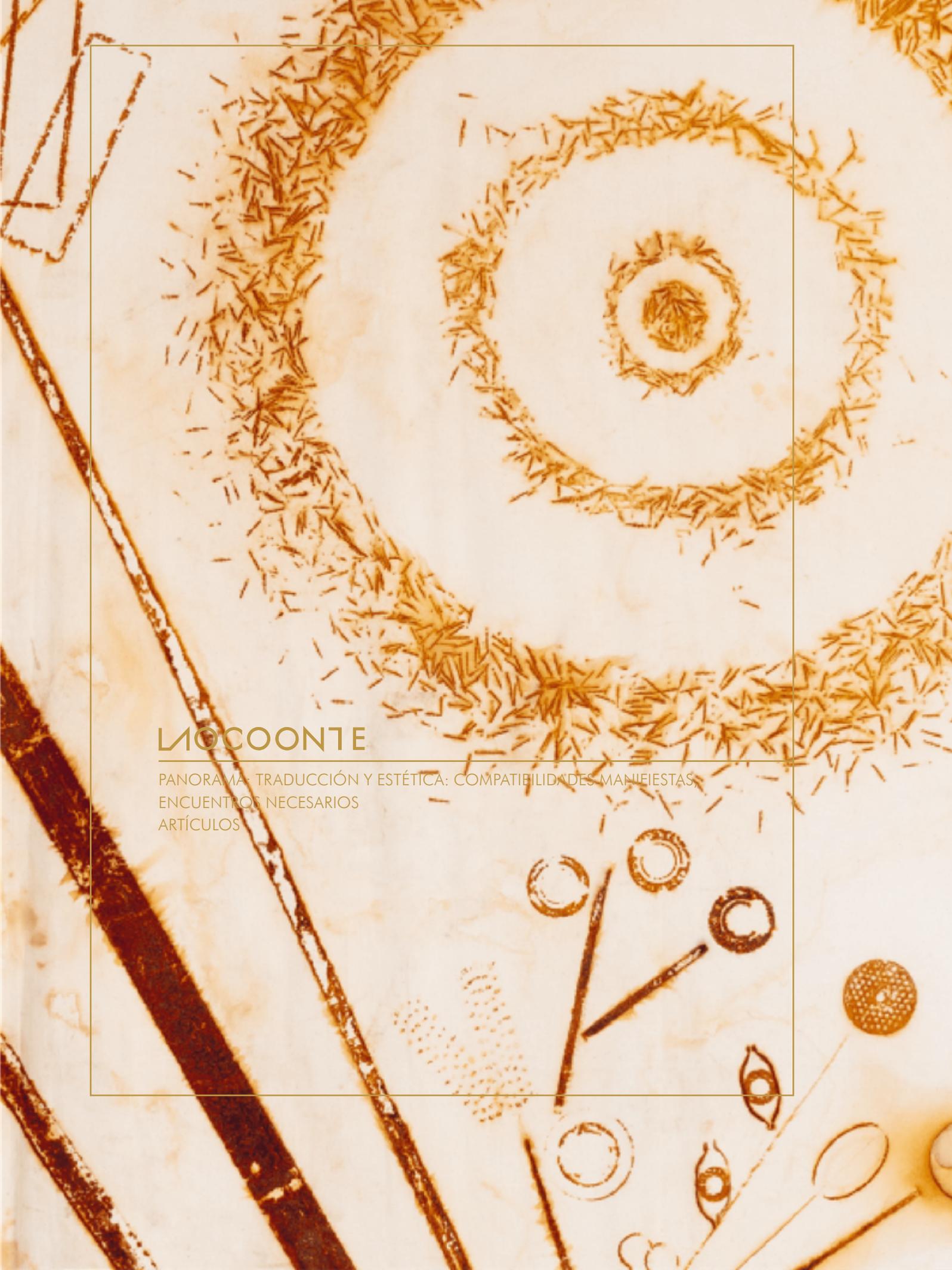
Nº 10 • 2023

PRESENTACIÓN.....	7
UT PICTURA POESIS	9
Las potencias de Alonso Gil , de Esther Regueira Mauriz	11
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 10, de Alonso Gil	27
PANORAMA	
TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS, ENCUENTROS NECESARIOS	29
Traducción y estética: compatibilidades manifiestas, encuentros necesarios, por Patricia Rojo Lemos	31
CONVERSANDO CON	
Conversando con la traductora literaria Isabel García Adánez , por Patricia Rojo Lemos	41
TEXTO INVITADO	
Traducir literatura al gallego, por Rosa Marta Gómez Pato y Patricia Rojo Lemos	61
ARTÍCULOS	
El falatório de Stela do Patrocinio. Escucha, transcripción y lenguaje poiético, Celiner Ascanio Barrios	77
Narrativa transmedia y transcultural. Adaptando el arquetipo del héroe vengador en <i>El Lobo Solitario y su cachorro</i> y <i>Camino a la Perdición</i> , Pablo Sánchez López	89
Some Like it Hot in Communist Romania and Francoist Spain, Cristina Zimbroianu	103
No hay arte sin piedad. Praxis a priori, mythos in medio, poesis a posteriori, J. A. Corbal	116
Elaine Sturtevant. El valor de la repetición versus el valor de la traducción, Mónica Yoldi López	134
RESEÑAS	
Verónica Gerber Bicecci en una brumosa orilla, José Joaquín Parra Bañón	146
Aparatos, rituales, percepciones: Una genealogía del aparecer, Sergio Martínez Luna	149
<i>Fuera de lugar</i> , un diálogo con Edward Said desde la práctica artística, Alba Valladares Ramírez	155
Adam Smith desconocido: retóricas antiguas para tiempos modernos, Javier Leñador	160
La ironía y lo múltiple. Fragmentos para una emancipación, Elías Manzano Corona	164
Desde el oficio de ilustrador, Miguel Salmerón Infante	168
Desde la lucidez de una vida, Rosa Benéitez Andrés	171

La actualidad de Peter Szondi: un recorrido por sus posiciones hermenéuticas, Melania Torres Mariner	176
El intelecto no está de moda, Susanna González Turigas	181
Literatura y experiencia: nuevas miradas sobre la vida y obra de Goethe en la biografía de Helena Cortés, Elena Martín-Gil Palacios	185
Aproximaciones a la Estética Cotidiana, Natxo Navarro Renalias	188
La vida dañada como potencial de resistencia, Irene León Tribaldos	193
Del vocabulario budista a las luchas iconológicas de la Alemania del siglo XX: actualidad y necesidad de las disputas, Carlos Castelló García	197
Imágenes de Alonso Gil	
Imagen de portada de Alonso Gil	







LOCOONTE

PANORAMA: TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS,
ENCUENTROS NECESARIOS
ARTÍCULOS



No hay arte sin piedad. *Praxis a priori, mythos in medio, poiesis a posteriori*

There's no Art without Piety. Praxis a priori, mythos in medio, poiesis a posteriori

J. A. Corbal*

Resumen

En este ensayo se analiza la relación entre los conceptos de *eulabeia*, *eusebeia* y *asebeia*, que se pueden traducir como piedad, reverencia e impiedad respectivamente, con los términos *praxis*, *poiesis* y *techné*, que se refieren a las distintas formas de acción humana, especialmente en el ámbito de la producción artística, siempre contemplando la característica de la Estética como lenguaje mediador entre el arte para que pueda ser traducido a los espectadores. El objetivo es mostrar cómo la piedad, la reverencia y la impiedad se manifiestan en la *praxis*, la *poiesis* y la *techné* artística, y qué consecuencias tienen para el sentido y la función del arte en la sociedad.

Palabras clave: *eulabeia*, *eusebeia*, *poiesis*, *praxis*, *techné*.

Abstract

This essay analyzes the relationship between the concepts of *eulabeia*, *eusebeia* and *asebeia*, which can be translated as piety, reverence and impiety respectively, with the terms *praxis*, *poiesis* and *techné*, which refer to the different forms of human action, especially in the field of artistic production, always contemplating the characteristic of *Æsthetics* as a mediating language between art so that it can be translated to viewers. The goal is to show how piety, reverence, and impiety manifest themselves in artistic *praxis*, *poiesis*, and *techné*, and what consequences they have for the meaning and function of art in society.

Keywords: *eulabeia*, *eusebeia*, *poiesis*, *praxis*, *techné*

1. Introducción

La Estética se ocupa del estudio de la percepción de la belleza, de estudiar la naturaleza, el origen y los efectos del arte junto con criterios de juicio y valoración de las obras artísticas. No obstante, esta disciplina ha estado marcada por una serie de presupuestos que han limitado su alcance y su potencial crítico. Entre ellos, podemos mencionar los siguientes:

- la separación entre el arte y la vida, que ha relegado el arte a un ámbito marginal y autónomo, desconectado de las necesidades y problemas sociales;
- la subordinación del arte a la razón, que ha privilegiado el aspecto cognitivo y representacional del arte, ignorando su dimensión sensible y afectiva;
- la reducción del arte a la *technē*, que ha concebido el arte como una actividad instrumental y productiva, sometida a reglas y fines externos.

* Universidad Nacional de Educación a Distancia. Doctorando de Filosofía: Ética, Estética y Teoría de las artes

Para superar estas barreras, es preciso comprender la Estética como un lenguaje mediador que permite la “traducción” del arte para las personas, aunque es preciso englobarla en unas virtudes que pocas veces se han asociado a lo estético y que acercaría el arte a lo místico, quizá figurativamente, pero en ese ámbito se pueda encontrar en la producción artística un frente mayor que deriva en un mayor entendimiento de la disciplina y sus cualidades disposicionales. Frente a estas suposiciones, proponemos una nueva perspectiva estética que recupere el sentido originario del arte como *poiesis*, es decir, como una forma de creación que surge de la *praxis* humana y que se orienta a la *eulabeia* y *eusebeia*. Estos conceptos griegos, que podríamos traducir inicialmente como “prudencia” y “piedad” respectivamente, aluden a las virtudes éticas que regulan la relación del ser humano con el mundo, de estos con los otros y consigo mismo, y proporcionan un marco para entender cómo se crea y se recibe el arte y también permite ayudar a fomentar un diálogo más profundo y respetuoso sobre el arte a nivel comunitario. La Estética, pues, puede ser comprendida como un puente traductor de lo artístico, aunque para ello, es necesario añadir una dimensión mística, o al menos, reverencial y piadosa que la acompañe. En concreto, “la estética se basa en elementos de una práctica histórica y cultural que son compartidos por todos los individuos que participan en esta práctica”¹ (Bertam 2019: 69), casi como un ritual que comunica a todos los miembros de una comunidad, uniendo y traduciendo el arte mediante lo estético, ya sea el de los artefactos o de cualquier representación “artística” o de cualquier representación simbólica adherida a un significado revelador. El arte puede ser entendido como un lenguaje universal, pero también como un lenguaje específico que precisa de un código compartido para ser interpretado, aunque para ello requiere de una *praxis* previa al *mythos* que trata de exponer y que conoce toda la comunidad participativa. La Estética como un lenguaje interpretativo o traductor que es capaz de comunicar y comprender el arte, tanto desde el punto de vista del productor como del espectador, ofrece herramientas conceptuales, históricas y críticas familiares a aquellos que participan de dicho arte ayudándonos a situar el arte en un contexto social, cultural y político, y a reflexionar sobre su función y significado, esto es, su *praxis* y su *mythos*. Como lenguaje mediador para traducir el arte es, por tanto, una forma procuradora del diálogo entre el creador y el receptor, entre el arte y la sociedad, entre lo individual y lo colectivo, pero comprendiéndola como una manifestación mística, también nos acerca a lo divino.

La *eulabeia*² y la *eusebeia*³ se relacionan con la actitud de respeto y devoción que se requiere para experimentar íntegramente lo divino. En lo místico, la *eusebeia* se refiere a la actitud de devoción y compromiso que el individuo tiene hacia lo divino en la que es posible ver esta en la devoción amorosa hacia lo divino. La *eulabeia*, por su parte, puede entenderse como el respeto y la reverencia que el artista tiene hacia

1 “The aesthetic rests on elements of a historical and cultural practice that are shared by all individuals who take part in this practice”.

2 El término *eulabeia* proviene del prefijo eu- (εὖ-), que significa “bien”, y del sustantivo *labeia* (λάβειω), que significa “discreción”, “cuidado”, “atención” o “respeto”. Se refiere a la virtud de actuar con cuidado y respeto hacia lo que nos rodea, evitando el exceso y el defecto, y es una forma de sabiduría y equilibrio.

3 El lema *eusebeia* proviene, de nuevo, del prefijo eu- y del sustantivo *sebas* (σέβας), con el significado de “reverencia”, “devoción” o “veneración”. Se refiere a la virtud de actuar con reverencia y devoción hacia lo sagrado, entendido como aquello que trasciende lo humano y lo natural. Es comprendida como una forma de religiosidad y espiritualidad.

su obra y hacia la tradición artística en la que trabaja. En este sentido, se podría argumentar que la hierofanía y la *eulabeia* y *eusebeia* están relacionadas en la medida en que ambas requieren una actitud de respeto y devoción hacia lo divino o hacia la obra de arte. Para experimentar adecuadamente lo sagrado en la hierofanía o para crear una obra de arte significativa y trascendental participante de *eulabeia* y *eusebeia*, es necesario tener una actitud de humildad, reverencia y compromiso con lo que se está haciendo, pero también de comprensión y entendimiento que solamente se puede obtener mediante un lenguaje común transmitido por la disciplina estética.

La *poiesis*⁴ es una forma de creación que implica una transformación de la realidad. El arte es una forma privilegiada de *poiesis*, ya que crea obras que expresan la visión, la emoción y el pensamiento del artista. Estas obras no son meros objetos materiales, sino que tienen un valor simbólico y comunicativo. El arte es, en sí mismo, un lenguaje que transmite significados y valores y, aun así, no solo crea obras, sino también “mundos”. Es capaz de abrir nuevas posibilidades de percepción, imaginación e interpretación de la realidad. Nos muestra otras formas de ser y estar en el mundo, y nos invita a cuestionar lo dado y a explorar lo posible. El arte es también una forma de *praxis*⁵, ya que implica una acción creativa y deliberada del artista. El artista no se limita a reproducir o imitar la realidad con *mimesis* aristotélica de carácter o pasiones, sino que la interpreta y transforma según su criterio y voluntad y, por tanto, es un agente activo y responsable de su obra, pero el arte no implica únicamente una acción del artista, sino también una acción por parte del espectador. El arte requiere una participación (activa) y crítica de un público que debe interpretar y valorar la obra desde su propia perspectiva. Así, genera un diálogo, no necesariamente entre el artista y el espectador, sino entre el espectador contemplativo (*o theatēs*) y el artefacto con su contexto. Sin embargo, tal diálogo no puede darse ni existir sin un lenguaje mediador que solo ofrece la Estética favoreciendo la participación y la comunicación que comprenda los juicios estéticos y facilitando el encuentro entre arte y espectadores.

El arte puede ser considerado, por tanto, en este ámbito como una forma de *eulabeia*, ya que implica un cuidado y un respeto hacia la realidad que se representa y que se transforma. El artesano no se impone sobre la realidad, sino que la reconoce y la valora en su diversidad y complejidad buscando la armonía y la belleza en su obra. Sin embargo, el arte no solo implica un cuidado y un respeto del artista, sino también del espectador. Consecuentemente, el arte requiere una actitud de apertura y sensibilidad hacia la obra, evitando el prejuicio y la indiferencia, y nos enseña a mirar y a escuchar con atención y con gusto. Asimismo, el arte es también una forma de *eusebeia*, ya que implica una reverencia y una devoción hacia lo sagrado, como figura que se manifiesta en la realidad. El artista no se conforma con lo aparente, sino que busca lo profundo y lo sublime en su obra. Expresa su fe y su amor en su obra. Mas el arte no solo implica una reverencia y una devoción del artista, sino también del espectador, y requiere una actitud de asombro y admiración hacia la obra, reconociendo su valor y su misterio. De esta forma, nos conecta con lo sagrado

4 El término *poiesis* proviene del verbo griego *poieîn* (ποιεῖν), y significa “hacer”, “producir” o “crear”. Sin embargo, este hacer no se refiere a cualquier tipo de actividad, sino a aquella que genera algo nuevo, algo que antes no existía. Por esto se asocia íntimamente a la creatividad.

5 El término *praxis* proviene del verbo griego *prassein* (πράσσειν), que significa “actuar”, “hacer” o “ejecutar”. Se refiere a la acción humana consciente e intencional, que tiene un fin en sí misma y no está determinada por causas externas. Implica una forma de libertad y autonomía.

y nos eleva el espíritu, por tanto, no podemos prescindir de categorías relativas a la concepción mística que entren en relación directa con lo que comprendemos como “arte”. Al final, “la verdadera creación supone una elevación de la actividad de la conciencia y su materialización exige la íntima relación de lo interior y lo exterior, de lo subjetivo y objetivo” (Sánchez 2003: 329), y nada eleva la conciencia como la concepción reverencial hacia lo divino, para lo que es necesario un marco comunicativo común de entendimiento. Después de todo, el arte y la religión han coexistido en una forma de “crisis existencial o de identidad” (Bosman 2020: 4). En definitiva, “el arte hace temáticas las orientaciones que son esenciales para una forma de vida; y hacerlos temáticos, tiene un efecto vivificante, un punto en el que Hegel y Kant convergen”⁶ (Bertam 2019: 70), si bien toda posible temática está subyugada a ese lenguaje común que ha de ser comprendido por todos los miembros de la misma cultura o comunidad, y que depende, claro está, de cuestiones históricas y de aquellas que pertenecen al ámbito de las tradiciones, entendiendo estas en su significación original, antes de haber sido deformado su sentido por el paso del tiempo y por el desinterés.

Por lo tanto, estos dos conceptos pueden actuar como un puente entre la Estética y el espectador al fomentar una actitud de discreción (*eulabeia*) y respeto (*eusebeia*) hacia las obras de arte. Esta combinación puede permitir al espectador apreciar plenamente la belleza y el significado inherentes en una obra. Así, se convierten en instrumentos partícipes de un lenguaje común que traduce al arte para que sea comprendido en los mismos términos.

2. Conceptos para tener en cuenta

Se ha hablado mucho acerca de la *poiesis* y de la *techné* para la producción artística, la primera como una comprensión general ontológica (Tuckwell 2017: 100), y la segunda como una práctica de acción como proceso logístico en el proceso de la fabricación de la obra de arte, incluso previo. No obstante, la *praxis* es usualmente olvidada o alejada del centro de acción discursivo. Quizá por estar acostumbrados a pensar en “arte” más en términos contemporáneos que los posibles usos clásicos que se daban hacia las obras. Mas el arte, hoy en día, es más un producto de mercado antes de ser una realización espiritual del artista capaz de cautivar a espectadores infundiendo un mensaje claro y conciso, sin ambigüedades, en una producción artística que, antaño, cumplía con un fin determinado: disponía de una *praxis* fija y estable, establecida *a priori*, antes incluso de la concepción del artefacto, esto es, el mensaje que se recibía, probablemente, era previo a la misma proyección.

Estos varios modos de actividad humana pueden complementarse o entrar en conflicto entre sí, según el contexto y la perspectiva. Inicialmente, la *poiesis* puede ser una forma de *eusebeia* si se crea algo bello y bueno que refleja el orden cósmico, pero también puede ser una forma de misticismo si se crea algo sagrado y misterioso que revela lo oculto. La *praxis* puede ser una forma de *eusebeia* si se actúa con justicia y piedad hacia los demás, pero también puede ser de misticismo si se actúa con amor y devoción hacia lo divino. La *techné* también es aparente en este ámbito si se conoce la verdad y la sabiduría que emanan de la naturaleza y las figuras sagradas, como deidades para un fiel, pero también puede ser una forma de misticismo si se conoce el

6 “Art makes thematic the orientations that are essential to a form of life. And making them thematic, has an enlivening effect, a point on which Hegel and Kant converge.”

secreto y la gnosis que provienen de lo divino. Sin embargo, no tiene por qué limitarse a algo teológico estrictamente, sino que puede hallarse un punto de encuentro entre la producción artística honesta y altruista, con una revelación personal, haciendo que toda producción sea, en sí misma, ostentadora de un carácter místico. De esta forma, la experiencia estética es una forma de encuentro con lo sagrado, con una realidad trascendente que se manifiesta en la obra de arte, o así solía serlo antes de haber ignorado la dimensión religiosa del arte. Es necesario recuperar la reverencia hacia la obra de arte. Así, el arte es también una forma de conocimiento, y todas las cuestiones que suscita, podrían ser, perfectamente, preguntas teológicas y metafísicas que se comunican al espectador en forma extática, como el “aura” de Benjamin o la “epifanía” de Joyce (Steiner 1989: 112) que impregnan la obra. Esta mística aura es el halo y esencia que rodea al artefacto original e irrepetible, la manifestación sensible de la singularidad y la autenticidad de una obra, que se pierde en la reproducción técnica; y la epifanía es el momento en que el artista capta una verdad profunda y universal. Estas son experiencias estéticas que revelan la dimensión hierática que se abre a lo trascendente e impidiendo que toda su comprensión pueda ser reducible a la mera racionalidad epistémica. Por esto, se puede tener al significado de la obra como aquel acercamiento que comunica deidad y mortal en este compromiso ético y místico con lo divino que se percibe y siente a través del artefacto o representación. La *poiesis* trae a la luz lo oculto, hace pasar del no-ser al ser, y el acercamiento con esa “presencia real” se percibe y siente: *aisthēsis*.

La *praxis* artística de otrora —que era de carácter teleológico— subyugaba la *poiesis* a su cometido, primero cumpliendo con su labor, después infundiendo en su marco de *aisthēsis* un *mythos* acorde con los valores del *dēmos* (la comunidad) de manera edificante, ilustradora y con valor educativo; una forma de *paidēia*, indirecta y velada, condensada en una obra que, posteriormente, irradiaba con su *poiēsis* una firma del autor a la vez que rezumaba ingenio comprendida por todos con el mismo significado, esto es, un saber-hacer y un saber-ser a través del lenguaje estético. La *technē* no puede ser reducida a *poiesis*, ni se puede entender en términos de *poiēsis* (Tuckwell 2017: 101–102), pero la *technē* se puede transmitir a través de la *poiēsis* en un ciclo infinito: lo que comienza con *praxis* y se finaliza con *poiēsis* para el artesano, para el espectador comienza con una *aisthēsis* y termina con un conocimiento de *technē*, que quizá no sea el mismo que utilizó el artesano original, pero por medio de la creatividad natural, sirve de aprendizaje para el espectador llenándose de esa lengua común. El *mythos*, luego, es la narración que representa el conjunto de creencias, que denota la narrativa usual que los miembros del *dēmos* comprenden, que está engarzado en la *poiesis*, y que imbuje pasiones y conocimientos manteniéndose como inicial sobre la que se asienta el mensaje en un lenguaje unificado que es entendido por toda la comunidad.

La *technē*, que solemos traducir por “arte”, era “todo producto de la habilidad técnica” (Tatarkiewicz 2011: 31) para aquellos griegos, por tanto, todo aquello producido de este modo, es, en sí mismo, una obra de arte, aunque para ello deba disponer de una *praxis* útil además de estar sujeta a normas, pero siendo ilustradora, productiva y no necesariamente cognoscitiva. Para esto último ya está la *epistēmē*, un conocimiento teórico y científico, aunque no podemos olvidar que el arte, en ocasiones, trata de representar visiones metafísicas provenientes de la *epistēmē* racional, filosófica e intelectual, trascendiéndola para completarla de manera paralela en busca de un conocimiento superior. Algunas tradiciones filosóficas como el

platonismo consideran que la *epistēmē* es el conocimiento más elevado y que proviene de la contemplación filosófica y dialéctica de las realidades eternas e inmutables, esto es, lo inteligible (*Tæt.*: 201c), distinguiéndose de la opinión, *doxa* y, por tanto, también de la sabiduría intuitiva mística. No obstante, no podemos eliminar de raíz la posibilidad de un conocimiento instintivo que se puede manifestar en la producción artística impidiendo la comunicación, no entre la opinión sin *logos*, sino entre conocimiento racional de las realidades inmutables, y su representación artística por medio del éxtasis místico en trabajo conjunto bajo un mismo lenguaje. Es la Estética la que actúa como *logos* del arte, pues, ya que da paso a ese conocimiento y se refiere a la capacidad de expresar, comunicar y significar a través de las formas artísticas. La Estética como *logos* del arte es, entonces, el estudio de la racionalidad y la lógica que subyacen a la creación y la apreciación del arte, pero también a aquella dialéctica que comunica artefacto con espectador, como intercomunicó artesano con artefacto, incluso antes de su creación.

Aquí radica la importancia de recuperar la noción mística tan importante en la Antigüedad, que estaba presente tanto en el ámbito público tal y como se mostraba en sus leyes políticas o demóticas, así como en el ámbito privado: esto es, lo *pío*. Y comprendiendo la piedad como el motor principal de un ciudadano ejemplar, incluyendo a cualquier artesano, no podemos sino entender al productor como un místico más, de acuerdo con su moral dirigida a la veneración, la gratitud y la reverencia. Por tanto, la inspiración artística puede tenerse como un éxtasis místico que se puede relacionar dialécticamente con el conocimiento racional discursivo epistemológico, así como con lo metafísico. El arte, de este modo, une y transforma por medio de un lenguaje común: la Estética.

3. Eusebeia y Eulabeia

La *eulabeia* (εὐλάβεια, de εὐλαβής, “cauteloso”) y la *eusebeia* (εὐσέβεια, de εὐσεβής, “pío”, y este de σέβας, “reverencia”) son dos conceptos éticos y religiosos referidos a la actitud correcta del ser humano hacia los dioses y los ritos sagrados en la cultura griega antigua, y que se pueden extrapolar hacia otros ámbitos. La *eulabeia* implica el respeto, el temor reverencial y la precaución que se debe tener al acercarse a lo divino evitando cualquier ofensa o transgresión en cautela perpetua; la *eusebeia* involucra la piedad, la devoción y el cumplimiento de los deberes religiosos, siguiendo las normas y tradiciones establecidas por la comunidad. Ambos conceptos se complementan y expresan la forma en que los antiguos griegos concebían su relación con el mundo sobrenatural, basada en equilibrio, armonía y reconocimiento de la superioridad de los dioses. La diferencia entre *eusebeia* y *eulabeia* radica en que la primera se refiere a la piedad o la devoción hacia lo beatífico y glorioso, mientras que la segunda hace alusión a la prudencia, discreción, moderación o la reserva ante lo venerable inmaculado e inviolable incluso con cierto temor. Estos conceptos originados en la filosofía griega antigua y se relacionan unívocamente con la ética y la moral.

La *eusebeia* es un concepto que se refiere a la actitud o la virtud de tener respeto y amor hacia los dioses y otras autoridades. Podemos decir que la *eusebeia* implica un respeto y un amor hacia los dioses, que se manifiesta en el cumplimiento de los ritos, las ofrendas, las oraciones y las acciones morales que les agradan. ¿Cómo hacerlo sin conocer el lenguaje común? ¿Cómo reverenciar sin conocer el *mythos* adecuado que impregna al arte? Es una forma de reconocer la superioridad y la bondad de los dioses,

y de buscar su favor y su protección, y debe ser comprendida como una virtud opuesta a la *asebeia* (ἀσεβεία, de ἀσεβής, “irreverente”), que es la impiedad o la insolencia hacia los dioses pese a que no se utilizaban como antónimos absolutos en la Antigüedad, pues este último podía disponer de implicaciones procesales o delictivas (Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo: lema: “ἀσεβεία”), aunque fuese por ignorancia y con desconocimiento.

La *eulabeia* implica una cierta “cautela” o “circunspección” referida a la actitud o la virtud de tener prudencia y respeto hacia lo sagrado, lo peligroso o lo desconocido. Involucra un cuidado y una reserva ante lo hierático, y se manifiesta en la evitación de lo profano, lo impuro, lo peligroso y lo desconocido. Lo hierático (ιερατικός), que ya está ahí de antemano sin que nadie pueda hacer nada para evitarlo, al menos como significado, en la representación de este, en sus significantes, se traduce como una forma de reconocer el poder y el misterio de lo sagrado, y de evitar su ira y su castigo, o procurar su favor. De esta forma, es una virtud que se opone a la *hybris* (ὑβρις), *i.e.*, la arrogancia o la desmesura ante lo sagrado, o “el cometimiento de actos de insulto intencional, de actos que infligen deliberadamente vergüenza y deshonra a los demás” (Fisher 1979) si lo vemos con connotaciones aristotélicas de “hacer o decir aquello de lo que la víctima se avergüenza (...) para disfrutar de ello” (*Ret.*: II.2.1378b), pese a que otros autores no contemplan la intencionalidad en ella, pues consideran que la *hybris* es previa a la disposición en sí (Cairns 1996: 2). En cualquier caso, esta última atenta contra el temor hacia las leyes y por tanto transgrede la *eulabeia*. Estos conceptos pueden ser aplicados a la creación artística en el sentido de que un artista puede ser piadoso y respetuoso con su obra y con su público, y también puede ser prudente y moderado en su proceso creativo.

El término *eulabeia* ya lo utilizaba Károly Kerényi para referirse a la vinculación a una comunidad —que bien podría tratarse de un *dêmos*— y que se puede traducir como atención selectiva, y como actitud, “está determinada por la regla universal de la vida que, en cada una de las relaciones vitales, y así también en relación con lo divino, uno debe guardarse de la exageración positiva o negativa” (Kerényi 1962: 97), de ahí su vinculación con la cautela. Así, desde términos hieráticos, se reivindica “para lo repertorial⁷ el carácter mismo de lo sagrado” (Claramonte 2016: 276), pero reclamado desde la atención y la reverencia. Asimismo, también actúa en lo disposicional⁸ en cuanto al “poder volcarnos enteramente en el despliegue de las facultades que hayamos invocado” (Claramonte 2016: 277–278), haciendo de la *eulabeia*, en sí misma, una categoría intermodal que sirve de alternador entre repertorio y disposición. Teniendo en cuenta los modos estéticos, la *eulabeia* es, por tanto, indispensable para comunicar las categorías modales, para ayudar a la Estética a traducir el lenguaje del arte. Mas el temor y el cuidado no son suficientes para un artesano. Lo que indica un respeto especial por lo divino, es la *eusebeia*, en ocasiones traducida al latín por *religio* unas veces, y otras por *pietas*. En ocasiones, los términos *eulabeia* y *eusebeia* se utilizaban indistintamente (Kerényi 1962: 119), aunque considero que es de especial importancia centrarse en sus diferencias esenciales y ver las relaciones entre ellos.

7 Entendiendo lo “repertorial” como la categoría modal en torno a la cual se organizan los modos de lo necesario y de lo contingente, según J. Claramonte en las obras citadas.

8 Viendo lo “disposicional”, también según J. Claramonte, como la categoría en la que se distribuyen los modos de lo posible y de lo imposible.

Posiblemente el espíritu de aquellas deidades que fueron glorificadas en su día, verdadero para las psiques de los que adoraban, fueron el germen para los impulsores de tan grandes sociedades y tan magníficas culturas pioneras que dieron nacimiento a las grandes mentes de antaño. No se trata solamente de prudencia, de moderación, según así se recomendaba en los preceptos délficos, de entre muchos otros, “ejercita la prudencia” (Φρόνησιν ἄσκει), o “nada en demasía” (Μηδὲν ἄγαν), que quizá, dicha moderación “tomada como una religión” (More 1907: 217), fue lo que causó tanto la expansión como el declive de su civilización, aunque se puede conjeturar que tal comedimiento fue resultado de una pérdida de conocimiento incapaz de escuchar el lenguaje estético para comprender verdaderamente las artes y, carentes de ello, nos hemos quedado únicamente con aquello que complace los sentidos en lugar de *saber* descifrar sus entresijos estéticos, como si se hubiese perdido el verdadero significado. Después de todo, en la mente de un mortal para el pensamiento de un antiguo griego, es tanto una ley moral como una máxima de prudencia, siempre alertado, rondado y vigilado por las Erinias o ministras de la Justicia. No obstante, este pensamiento y actuar prudentes y cautelosos impiden al artesano hacer, pues para ello debe *crear* yendo en contra de todo aquello que significa ser mortal, y así es que, en el verdadero artesano, “sus admirables actos le hacen parecer un ángel, y, encerrado en sí mismo, es casi un dios” (*Hamlet*: II.2), esto es, capaz de dar forma y manifestar materialmente. Este proceder circunspecto es más para el espectador contemplativo que para el productor activo.

Es posible que lo que confiriese una actitud dominante frente a la adversidad fuese precisamente la *eusebeia*, ese respeto a los dioses, también reflejado en los preceptos de Delfos, “sigue a Dios” (Ἐποῦ θεῶν), o “adora a los dioses” (Θεοῦς σέβου), con esa piedad tan fundamental en su creación artística que servía como un alimento de su *praxis* proyectada en su *poiēsis*, aunque quizá deba ser comprendida al estilo marxiano, es decir, “la vida social es, en esencia, práctica” (Marx 1959: 635 [VIII]), pero referida al materialismo contemplativo y a la sociedad civil, es posible extrapolar e intuir que el mundo debe ser visto desde una *praxis a priori* y “desde y hacia la autonomía” (Claramonte 2016: 308), pues este concepto sufrió una profunda transformación en la obra de Marx invirtiendo la visión tradicional de que la actividad práctica es inferior a la actividad teórica. Al contrario, sostenía que lo teórico es dependiente y está influido por las condiciones prácticas, materiales y sociales en las que se desarrolla la vida social. En este sentido, la teoría está determinada por la *praxis*, y todo lo demás, como la *poiēsis*, es *a posteriori*. Sin embargo, Marx concluye que “todos los misterios que inducen a la teoría hacia el misticismo encuentran su solución racional en la práctica humana y en la comprensión de esa práctica” (Marx 1959: 635 [VIII]), olvidando que el misticismo puede estar presente como el aura de la *praxis* que se sublima en la *poiēsis*, y puede llegar a ser fuente de conocimiento complementario a la *epistēmē* siempre que se proceda con cautela, pero también con cierta veneración y gratitud, es decir, píamente. Así, el conocimiento estético es conocimiento pío.

En esta forma, las tres disposiciones que se extienden según la *eulabeia* o *eusebeia* son, principalmente, la reverencia, la veneración y la gratitud (Claramonte 2021: 343). Por la reverencia comprendemos una actitud de respeto agudo que parte de una intuición de grandiosidad que infunde el temor que caracteriza estos modos, así como también de vergüenza o *aidós* (αἰδώς) (Kerényi 1962: 113), asociado a la diosa Αἰδώς, diosa del pudor, la modestia y la humildad. Esta cualidad hacía referencia a

un sentimiento que frenaba y restringía a cualquiera a hacer lo incorrecto. Aplicado a lo religioso, implicaba empequeñecerse y adorar con una visión espiritual donde el adorante que rinde culto cumplía con una función como el sujeto y no de objeto (Kerényi 1962: 113). Con esto, podemos entender al espectador de la obra, también como sujeto de contemplación que adquiere el protagonismo en lugar del objeto de culto o adoración, sin *hybris* y con recogimiento descubriendo y examinando lo maravilloso. Y así ha de ser, puesto que el *aidōs* requiere del que ve y lo que es visto. La *hybris* sería una forma de impedir el conocimiento que pretende trascender las fronteras entre lo sensible y lo inteligible, entre lo humano y lo divino o entre lo individual y lo universal. Un conocimiento que evita escuchar al lenguaje puente que conecte estas dimensiones y que revele la esencia de la belleza y la verdad y que, al mismo tiempo, expresa la singularidad y la creatividad del artista, su capacidad de innovar y de transformar la realidad, o que llegue a ser una manifestación de su libertad y de su poder.

La actitud de veneración que implica el entusiasmo griego, la *manía* que proviene del *érōs* y permite sentirse en presencia de lo divino. Es la cualidad festiva que “es algo por sí mismo” y “puede distinguirse con confianza de todos los demás sentimientos y es en sí misma una marca distintiva absoluta” (Kerényi 1962: 53) y no tiene por qué confundirse con lo alegre, ya que puede ser también sombrío (Kerényi 1962: 55), aunque suele estar asociado a un sentimiento de libertad.

Con respecto a la gratitud, esta implica reciprocidad absoluta y al ciclo recibir-compartir-dar (Claramonte 2021: 347) y también está implícita en el término *pietas*. No se puede dar sin haber recibido antes, y es precisamente el espectador, este *theatēs*, el que recibe de la obra de *aura* mística aquello que luego podrá aplicar compartiendo, dándolo, a otros. Desde su *aisthēsis* es capaz de sentir su *poiesis* y aplicarla al objetivo inicial y necesario para el cual su *praxis* obró. Este *theatēs* es el que “está presente”, el espectador contemplativo que participa mediante su pasión (*pathos*), y “no debe ser comprendido como un comportamiento de la subjetividad, como una autodeterminación del sujeto, a partir de lo que es contemplado” (Gadamer 1999: 169–170), y para ello, es imprescindible disponer de lo estético como puente entre artefacto y espectador.

Eusebeia

Este término se refería al respeto y el amor que se debía a los dioses, como una forma de reconocer su autoridad y de mostrar respeto y veneración. La piedad era una virtud fundamental para la vida social y religiosa de los griegos, que se manifestaba en diferentes prácticas y expresiones. Podemos distinguir tres formas de piedad según el modo de ser y hacer del ser humano: la *praxis*, la *poiesis* y la *aisthēsis*. En este caso, la *praxis* sería el modo de actuar que implica una decisión racional y voluntaria orientada a un fin. La piedad, como *praxis*, es una conducta ética piadosa que supone el reconocimiento y el cuidado de los seres que nos son queridos o dignos de respeto, ya sean los dioses, los padres, los ancianos, los amigos o los necesitados, así como todo aquello que está bajo la protección de los dioses. Ejemplos de esta forma de piedad son la oración, el culto, la caridad o la justicia. La *poiesis* es el modo de crear que implica una capacidad técnica y artística para producir algo nuevo. La piedad, como *poiesis*, es una expresión estética que muestra el sentimiento o la devoción hacia lo sagrado y bello. La piedad, como *poiesis*, tiene una finalidad simbólica y

comunicativa, y genera obras, textos o representaciones que revelan el amor a los dioses, el honor a los antepasados o el orgullo por la ciudad. Ejemplos de esta forma de piedad son las estatuas o las clásicas tragedias. Finalmente, la *aisthēsis* es el modo de sentir que implica una experiencia sensible y emocional ante la realidad. La piedad, como *aisthēsis*, es una percepción que despierta una emoción o una reacción ante lo sacro. Así, la piedad, como *aisthēsis*, tiene una dimensión cognitiva, afectiva y moral, y provoca impresiones, sentimientos o actitudes que influyen en la interpretación y la transformación de la realidad. Ejemplos de esta forma de piedad son el asombro, la gratitud o la alegría.

Eulabeia

La *eulabeia* es un concepto que puede relacionarse también con los conceptos de *praxis*, *poiesis* y *aisthēsis*, dependiendo del contexto y del significado que se le dé. Con esto, vemos la *eulabeia* es una forma de *praxis* cuando se entiende como una actitud o una virtud moral basada en el respeto y el amor, prudente y moderada. De esta manera, es una forma de acción que tiene un sentido religioso, social y humano, y que busca el bien o la felicidad propia y ajena. Algunos ejemplos de *praxis* piadosa son la oración, el culto, la caridad o la justicia. La *eulabeia* es una forma de *poiēsis* cuando se entiende como una expresión o una manifestación artística que refleja el sentimiento o la devoción reverente y de gratitud de manera circunspecta. Es una forma de producción que tiene una finalidad estética, simbólica y comunicativa, y que genera artefactos, objetos, textos o representaciones que expresan el culto a los dioses, el respeto a los antepasados o el orgullo por la ciudad. Algunos ejemplos de *poiēsis* piadosa son las ofrendas o los himnos. La *eulabeia* puede ser comprendida como una forma de *aisthēsis* cuando se percibe como una experiencia o un discernimiento que provoca una emoción o una reacción ante lo sagrado, lo bello o lo sublime. Sería una forma de sensibilidad que tiene una dimensión cognitiva, afectiva y moral, y que provoca impresiones, sentimientos o actitudes que influyen en la comprensión y la transformación de la realidad en la percepción que provoca una reacción devota ante lo hierático. Un ejemplo de *aisthēsis* piadosa es la sensación del temor reverencial.

La *eulabeia* sería, pues, una actitud que implica una apertura al misterio, una disposición a ser transformado por la experiencia estética. Como lenguaje estético que traduce al arte, este significa buscar la expresión de esa actitud invitando al espectador a entrar en una relación de *eulabeia* con lo que contempla, en la que se le haga sentir la presencia de lo sagrado en lo cotidiano, que le provoque una emoción profunda y una reflexión crítica siendo una vía de conocimiento y de transformación personal y social comunitaria por medio de un *mythos* estético como intérprete de lo artístico, pero con el temor divino intercalado como parte de ello. Por ello, “la contemplación griega teórica de los festivales y torneos está orientada hacia la presencia de Dios” (Menke 2013: 133).

Asebeia

En el otro lado del espectro nos encontramos con la *asebeia*, concepto griego que significa “impiedad”, “irreverencia” o “desacato”, pero que en el lenguaje cotidiano se refería al cargo criminal o al estado mental de quien profana o se burla de los objetos divinos, de quien falta al respeto a los dioses del Estado, de quien deshonra a los padres y a los antepasados fallecidos o comete sacrilegio (Osborne 1985) y del que

Sócrates fue acusado (*Ap.*: 23b, 24b, 26c)⁹, no sin sorpresa, pues ya era calificado de afín a la *hybris* (Desmond 2005: 46). Incluso la *asebeia* puede estar relacionada con los conceptos de *praxis*, *poiesis* y *aisthēsis*, dependiendo de su contexto. Así, la *asebeia* es una forma de *praxis* cuando se entiende como una acción impía e inmoral que busca el mal o propicie infelicidad ajena. Una forma de desafiar la superioridad y la bondad de los dioses, y de provocar su ira y su castigo. La *asebeia* es un vicio que se opone a la *eusebeia*. Además, la *asebeia* es una forma de *poiesis* cuando se entiende como una expresión o una manifestación artística que refleja el desprecio o la burla hacia lo sagrado o lo bello. Sería así una forma de subvertir la finalidad estética, simbólica y comunicativa de la producción, y de generar objetos, textos o representaciones que ofenden el culto a los dioses, el respeto a los antepasados o el orgullo por la ciudad. La *asebeia* sería una forma de *aisthēsis* cuando se entiende como una experiencia o una percepción que provoca una emoción o una reacción negativa ante lo hierático y sublime. Es una forma de corromper la dimensión cognitiva, afectiva y moral de la sensibilidad, y de provocar impresiones, sentimientos o actitudes que dificultan la comprensión y la transformación de la realidad.

La *asebeia* fue un cargo delictivo en referencia a la profanación o irreverencia a lo divino en consonancia con otros crímenes como *aikia* (αἰκία, “violencia, asalto”) o *hyerosilia* (ἱεροσυλία, “profanación de lo sagrado”, por ejemplo, el robo de objetos hieráticos en el templo), asociados generalmente a la *asebeia*. Este delito en cuestión era conocido como *graphē asebeias* (γραφὴ ἀσεβείας, “acusación criminal de impiedad”), una falta muy seria con una enorme carga moral (*Eutif.*: 2a, 3b-e, 15c-d). Así, mientras la *eusebeia* es un fin en sí misma, la *asebeia* se utilizaba como medio disuasorio para no contravenir las regulaciones establecidas (Pizzi 2011: 62), por tanto, no se pueden considerar antónimos estrictos. Por esto, *asebeia* en el marco legal, “es una condición más que una categoría de acción” (Bowden 2015), aunque no deja de ser una noción que concierne al sacrilegio e irreverencia impía que podía conllevar, por su gravedad, al estado de *atimia* (ἀτιμία, “pérdida de los derechos civiles o políticos”). Cualquier ciudadano podía presentar este cargo al arconte basileus y los juicios se llevaban a cabo públicamente en la Heliea (Osborne 1985: 53). Entre los castigos impuestos se encontraban multas, exilio, pena de muerte, confiscación de bienes o privación de derechos (Pizzi 2011: 60–72).

Si lo impío estaba tan fuertemente castigado y tenía tan mala fama, no sería descabellado pensar que ocurriría lo mismo en todos los ámbitos, incluyendo el de la producción artística. Por eso, es lógico concluir que la piedad estaba presente, no solo en el espacio público, sino en el privado, reverenciando cada acción, aunque sea en el ejercicio de la *praxis* y el desarrollo de la *poiesis*. ¿Cómo obrar *techné* sin piedad? ¿Cómo no centrarse en la *eusebeia* para contrarrestar vicio con virtud? Y, ¿cómo no usar dicha virtud piadosa para producir?

En otras palabras, la *asebeia*, siempre en analogía con la *eusebeia*, impide entender el lenguaje de la Estética para comprender el arte porque supone una negación o una desvalorización de lo que hace al ser humano diferente y trascendente. Quien practica la *asebeia* no reconoce ni respeta la dimensión espiritual y moral del hombre, ni su capacidad de crear y comunicar belleza. Cierra el horizonte de sentido y reduce el arte

9 En los pasajes 23b y 24b se redacta *asebēs* (ἀσεβής, “impío”); en el pasaje 26c no es tan obvio, puesto que refiere a *atheotēs* (ἀθεότης, “ateísmo” o “impiedad”), aunque haciendo alusión a la impiedad que presuntamente ostenta.

a una mera expresión subjetiva o a un instrumento de manipulación o de protesta, o a un simple elemento de mercado. La *asebeia* implica una pérdida de sensibilidad y de criterio para apreciar el valor y el significado de las obras artísticas y enmudece lo que con tanto ímpetu clama a los cielos en el *mythos* estético del artefacto.

4. Producción artística como piedad reverente

Si partimos de los rituales antiguos griegos —caracterizados por ser representativos de connotaciones religiosas—, estos pueden ser entendidos en términos de *praxis*, *poiesis* y *aisthēsis*. La *praxis* es el acto de participar en ellos, lo que implica una decisión libre y consciente y, por tanto, una expresión de la identidad y una búsqueda del bien o la felicidad. Los rituales son formas de acción que tienen un sentido religioso, social y político, y que conectan a los humanos con los dioses, con la naturaleza y con la comunidad. Algunos ejemplos de *praxis* ritual son las procesiones, las danzas, los juramentos o las competiciones deportivas. La *poiesis* es el proceso de crear los rituales, que implica una habilidad o una *techné*, una deliberación sobre los medios y los fines, y una realización de una obra o un producto. Los rituales son formas de producción que tienen una finalidad estética, simbólica y comunicativa, y que generan objetos, textos o representaciones que expresan el culto a los dioses, el respeto a los antepasados o el orgullo por la ciudad. Algunos ejemplos de *poiesis* ritual son los sacrificios, las ofrendas, las estatuas o los himnos. La *aisthēsis* es la experiencia de los rituales, que implica una sensación o una percepción, una interpretación o un juicio, y una emoción o una reacción. Son, por lo tanto, formas de sensibilidad que tienen una dimensión cognitiva, afectiva y moral, y que provocan impresiones, sentimientos o actitudes que influyen en la comprensión y la transformación de la realidad. Algunos paradigmas de esta *aisthēsis* ritual son el asombro, el temor, la alegría o la gratitud.

Empero, los rituales en sí mismos no significan nada sin el idioma común de la Estética. Es preciso contar con él para el ritual místico que permita la comunicación y la expresión de las experiencias espirituales. El arte se muestra por medio de los símbolos, imágenes, sonidos, danzas y gestos que trascienden las barreras lingüísticas del idioma verbal, pero que son un lenguaje comunitario en sí mismas. De esta forma, lo englobado dentro de la esfera estética, facilita la traducción del arte en conceptos e ideas, y este, a su vez, facilita la conexión con lo sagrado al estimular la imaginación, la emoción y la intuición. En la Antigüedad, muchos rituales místicos se basaban en el arte como forma de adoración, invocación o revelación. Así, el arte se convertía en un lenguaje común para el ritual místico, que permitía acceder a una realidad superior y trascendente, y la Estética, con su *mythos*, traduce el arte para las personas de manera comprensible y natural.

5. El artesano como hierofante y el espectador como *mystēs*

Con esto, y habiendo visto la relación entre *poiesis*, *praxis* y *aisthēsis* con la reverencia, gratitud, veneración y piedad en general, sería posible comprender la obra de arte como una producción artística relacionada con lo místico, quizá con lo religioso. Los arquetipos divinos tan presentes en la mente de aquellos artistas —cuando todavía se denominaban *technitēs* (τεχνίτης)—, que buscaban la inspiración en las Musas apolíneas, creaban con el fin de obtener principalmente una *praxis a priori* que envolvían de *poiesis a posteriori*. De esta forma, la *praxis* inicial, que buscaba un bien común, se asemejaba al culto pío, y su *poiesis* exhibía la devoción, celo, recogimiento y piedad

hacia la belleza que brotaba abundantemente, pues disponía ahora de una razón de ser de acuerdo con la virtud. Así, cada producción traída al mundo de este modo era, en efecto, *hieros* (ἱερός), lo que convierte al productor artesano, indiscutiblemente, en místico hierofante apartado y desprendido a ojos del espectador. El adjetivo *hieros* “se utilizaba para cualquier cosa que perteneciese a las personas o a la presencia de los dioses” (Kerényi 1962: 111), de color vibrante en las obras homéricas, aunque a veces caracterizado por matices sombríos.

El arte como ritual místico sería pues una forma de expresión que conectar lo sagrado y lo trascendente. La Estética sirve como un puente entre el mundo material y el espiritual, entre lo individual y lo colectivo o entre lo humano y lo divino, y traduce lo artístico creando así una atmósfera adecuada para el arte-como-ritual al generar una sensación de armonía, equilibrio, orden y unidad con el cosmos. Asimismo, provoca una reacción emotiva e intuitiva en los participantes del ritual al despertar su sensibilidad, imaginación, creatividad y admiración facilitando la experiencia mística del arte al abrir la puerta a lo inefable y lo sagrado por medio de un lenguaje común.

Es esta experiencia mística la que confluye con la experiencia artística, en la que, por medio de la obra hierática, figurativamente, los espectadores se tornan *mystai* acudiendo a unas improvisadas *teletai* como iniciándose en un misterio, donde su contemplación silenciosa frente al *hieros* confiere conocimiento y comprensión del *mythos in medio* que el piadoso artesano hierofante ha conferido para que exista entre la *praxis* y la *poiēsis* de la obra como marco contextual que deriva en *paidēia* estética. Por esto, y así, se puede comprender la producción artística como una hierofanía¹⁰, en donde se “produce una ruptura en la homogeneidad del espacio” y “se revela una realidad absoluta” (Eliade 1998: 21–22). En este caso, se trae al espacio profano, por medio de la producción, un objeto que evoca un cierto *mythos* expresado de manera creativa, con su *poiēsis* y *praxis* como causas eficientes que conforman un *telos* definido. Por ello, la Estética está contenida, no en la *poiēsis* final del producto, ni en la *praxis* inicial necesariamente, pero siempre en el *mythos* intermedio que enseña, instruye e ilumina.

Así, el espectador contemplativo, aprende en total y completa embriaguez, y en su entusiasmo dionisiaco (ἐνθουσιασμός), bebe de la obra desatando su *érōs* y borrando los elementos de su dilución, así como también librándose del estado corrupto de su *lógos* para alcanzar su ser de manera edificante y productiva para su esencia, partiendo desde los sentidos por medio de la *aisthēsis* de la obra, hasta finalizar su metafórica iniciación de *mystēs*. Y esta es una posible razón de entender las obras de arte como poseedoras de *aura*, de esa aura mística benjaminiana que permite “pensar en lo divino a partir de las categorías estéticas” (Castro 2017: 296) —o quizá lo contrario, pensar en lo estético a partir de lo divino—, y que es, en parte, el vínculo que la asocia con las clásicas Musas apolíneas, pues es difícil pensar en arte sin inspiración ni elementos divinos que puedan ser invocados para obtener su favor, aunque nos hayamos olvidado de ello en tiempos modernos, o no se tenga ya en consideración cuando hubo un tiempo en que sí se daba cuenta de ellos.

10 La hierofanía (de ἱερός, “sagrado”, y φαίνειν, “manifestar”) se entiende como una manifestación de lo sagrado en un ámbito generalmente profano, cotidiano o terrenal. Es un término acuñado por M. Eliade en la obra citada.

La relación entre hierofanía y los términos *eulabeia* y *eusebeia* se puede llevar a un contexto de la manifestación de lo sagrado y la actitud de respeto y devoción que se requiere para experimentar adecuadamente lo divino o para crear una obra de arte significativa y trascendental. Ambos conceptos reflejan la importancia de la espiritualidad y la trascendencia en diferentes ámbitos de la vida humana, incluyendo la religión y el arte. Si el piadoso artista hierofante es el artesano-sacerdote y místico, y su obra es el objeto de culto, ha de desprenderse de ella de manera altruista en deferencia hacia los espectadores-*mystai* y, el proceso de producción sería, en efecto, un *sacrificio* ritual, entendiendo “sacrificio” en su valor etimológico original: “hacer sagrado” y confiriéndole así su *aura*. Así se manifiesta lo sagrado en el mundo terrenal. En pocas palabras, “el arte es religioso cuando el observador tiene la experiencia de que lo divino es evocado a través de la interacción entre él o ella y el objeto artístico” (Bosman 2020: 15), y así, el objeto en sí se vuelve *hieros* para el espectador, aunque sea de manera estrictamente subjetiva.

6. Relación entre producción y experiencia religiosa

Un factor común a cualquier experiencia mística o religiosa es lo numinoso, categoría introducida por Rudolph Otto, es decir, algo inaccesible e indefinible mediante la razón salvo por analogía delimitadora de otras esferas del sentimiento. La obra como *hieros* es vista, pues, como producto de la impresión de lo mágico, que no deja de ser lo numinoso (Otto 2005: 94) aunque de manera más tosca. Así, la religión nace de la experiencia numinosa, pero también el arte. Es posible, teniendo en cuenta la relación con las Musas, la producción artística como algo semejante, no solo para el artesano pío, sino también para el espectador contemplativo. La enseñanza a través del *mythos* estético de la obra está sujeta a una hermenéutica, cuyo diálogo “coincide con un juicio estético” (Castro 2017: 302), que podría tenerse como un juicio “poético” (Vattimo 2004: 70). Con esto, lo religioso o lo místico, y lo estético, se acercan en el *hieros*, que es la producción; en otras palabras, el artefacto “numinoso” que imprime “mágicamente” su *mythos* entre *praxis* y *poiēsis*. Esta es la “magia” del arte, que “aprehende y conmueve el ánimo” (Otto 2005: 21) haciendo coincidir experiencia mística y experiencia estética, que podríamos decir que convergen en lo sublime, *i.e.*, esta cualidad de grandeza masiva que supera los límites de la comprensión por medio de lo misterioso, que repele y atrae simultáneamente, y exalta, que asusta y fascina, pero que, a nivel sentimental y comprensivo, se percibe a través de la *aisthēsis* acercando la dimensión humana con otra, que bien podría ser algo similar a lo divino a través de lo fenomenológico, pero al contrario que en la tesis kantiana, lo sublime aquí no provoca el “separarse de toda sociedad” (Kant 1876), sino que une más al ser una celebración en comunión, pues todos hablan el mismo lenguaje de la Estética. El encuentro del espectador con la obra es contemplativo y religioso, y se vive el fenómeno (Castro 2017: 310) más allá del artefacto. Así, se puede acceder a lo divino mediante dos vías: “una, a través de la belleza que es heredera de las consideraciones neoplatónicas, o y otra a través del arte (bello o no)” (Castro 2017: 313). En base a esto, todo arte es místico, o todo arte es, en su esencia, religión.

La producción artística como *eusebeia* es un concepto que se refiere a la práctica de crear obras de arte que expresan una actitud de piedad, reverencia y respeto hacia lo sagrado, lo divino y lo trascendente. La *eusebeia* como virtud ética y religiosa que implica el reconocimiento de la dependencia del ser humano de una realidad superior

y el deseo de vivir conforme a ella, busca manifestar esta actitud a través de la belleza, la armonía, la simbología y la inspiración que emanan de las obras de arte. En cuanto a esto, el arte en sí mismo puede ser visto como un medio para alcanzar un grado superior de unión entre el alma y lo trascendental en vida. En el contexto del arte, la creación artística puede ser vista como una aproximación a la espiritualidad y una forma de explorar la relación entre el arte y la mística.

7. Trágica conclusión

Los artistas pueden reflejar su conexión con lo sagrado de muchas maneras diferentes, dependiendo de su enfoque creativo y de su interpretación personal de lo que significa lo sagrado. Algunos artistas pueden utilizar símbolos y temas religiosos o espirituales en su obra para representar su conexión con lo divino, o pueden utilizar elementos mundanos bajo el influjo de las Musas, o hallar lo divino en lo cotidiano. Otros pueden utilizar la abstracción y la metáfora para explorar conceptos como la trascendencia y la conexión espiritual. El proceso creativo en sí mismo puede ser visto como una forma de meditación y conexión con lo sagrado. La *poiesis* y el proceso artístico se podrían comprender como una forma de explorar y expresar esta conexión con lo Santo. A través de su obra, los artistas pueden compartir su visión del mundo y su relación con lo divino llegando incluso, y muy posiblemente, a inspirar a otros a reflexionar sobre su propia conexión con lo sagrado.

No se debe reducir el arte sencillamente a una experiencia estética ignorando aquella *paideía* que lo lleva a lo gnoseológico y lo epistemológico, pero, sobre todo, no se puede retirar de la experiencia estética aquel componente de experiencia religiosa sin el cual lo sublime no podría existir. Y no puede ser tal sin la piedad, sin *eusebeia*. Un claro ejemplo que hemos obtenido de antaño es la tragedia y su uso, tanto artístico como religioso, donde la participación del espectador era necesaria, cumplía con su *paideía* virtuosa y estaba relacionada con los dioses y lo sagrado donde todos eran conocedores del *mythos*. Incluso los grandes misterios de aquellos tiempos estaban cargados de grandes dosis trágicas en su proceder. Aristóteles hacía alusión a este temor sagrado para “mediante compasión [ἔλεος] y temor [φόβος] lleva a cabo la purgación [κάθαρσις] de tales afecciones”, es decir, tanto compasión y temor¹¹, son imprescindibles para la catarsis (*Poét.*: 1449b, 27–28), esto es, para la purgación de las emociones que transforman al espectador por medio de la obra. Son estas pasiones (πάθη) “como movimientos que pueden llegar a poseer las almas” (García Yebra 2014: 390–391), incluyendo el entusiasmo, tanto el de la experiencia mística-estética, como el de los misterios, donde “se ha convertido en una ‘afección’ y necesita ‘purgación’”, es decir, catarsis que alivia al tiempo que es placentera, y no hay catarsis si el espectador contemplativo, el *theatēs*, no entiende el lenguaje estético en el que se ha representado la obra. Por tanto, únicamente si se trata como una cuestión mística, capaz de mover el alma y doblegarla a la naturaleza de la representación o producción, se puede dar la purgación de las pasiones, pues este padecer es estrictamente del alma siendo previamente conocedor de aquellas categorías estéticas que traducen la obra de arte al espectador.

11 Pese a que Aristóteles utiliza *phobou* (del miedo) en lugar de hacer alusión al temor reverencial para con lo divino, y *eleou* (de la misericordia o de la compasión) en vez de mencionar directamente los conceptos de *eulabeia* y *eusebeia*.

Cierto es que los espectadores de la tragedia no están sujetos a las bebidas consagradas, ni al ayuno o a las procesiones, ni se adquiere el estado estricto de *epopteia*¹² eleusina de iniciación mística, aunque quizá se debería, pues los asistentes a la tragedia eran, técnicamente, *epoptēs* (espectadores contemplativos [de lo sagrado]). No obstante, no se pueden obviar las similitudes de la representación “artística” de la tragedia con un ritual místico donde, en ambos, la catarsis es imperativa (Kerényi [1967] 1991: 113). Incluso la palabra “tragedia” tiene origen etimológico en lo ritual: *τραγωδία*, de *ᾠδή* al *τράγος*, esto es, “oda al macho cabrío” (Burkert 2011: 20–21), donde se entonaban cantos antes del sacrificio, aunque puede ser una explicación difícil de aceptar (Burkert 2011: 49–50). No podemos separar la experiencia estética de la experiencia religiosa, por lo menos, figurativamente. Si queremos comprender el arte sencillamente como “algo bello”, entonces no deberíamos hablar de “arte”, sino de producción. En cuanto existe la experiencia estética, entonces existe también un cambio psicológico (de la *psychē*, *i.e.*, del alma, espíritu o mente), lo que constituye un estado de *paideia* perpetua en busca de la virtud.

En términos generales, si queremos diferenciar los conceptos utilizados en relación con la producción artística, podríamos resumirlo del siguiente modo: tanto la *eulabeia* como la *eusebeia* son necesarias para la producción artística auténtica que relaciona biunívocamente la experiencia mística con la experiencia estética. En esto, la producción activa del artesano se mueve en consonancia con la *eusebeia*, esto es, en la piedad; y para el espectador contemplativo, más en conformidad con la cautela de la *eulabeia*. Solo un falso productor que no trata de formar una obra como *hieros*, sino que busca el beneficio personal, puede identificar su actitud con la *asebeia*. En toda producción, el fin teleológico es siempre su *praxis*, que se concibe *a priori* para sublimarse en una *poiesis* final *a posteriori* configurada en *aisthēsis* percibiendo las trascendencias del *mythos in medio* que configura el contexto del artefacto o producción como lenguaje común. Este *mythos* es el germen de lo que *a posteriori* se observa, siente y vive como mística ritual de la que está impregnada el artefacto, ahora hierático, que transfigura al *theatēs*.

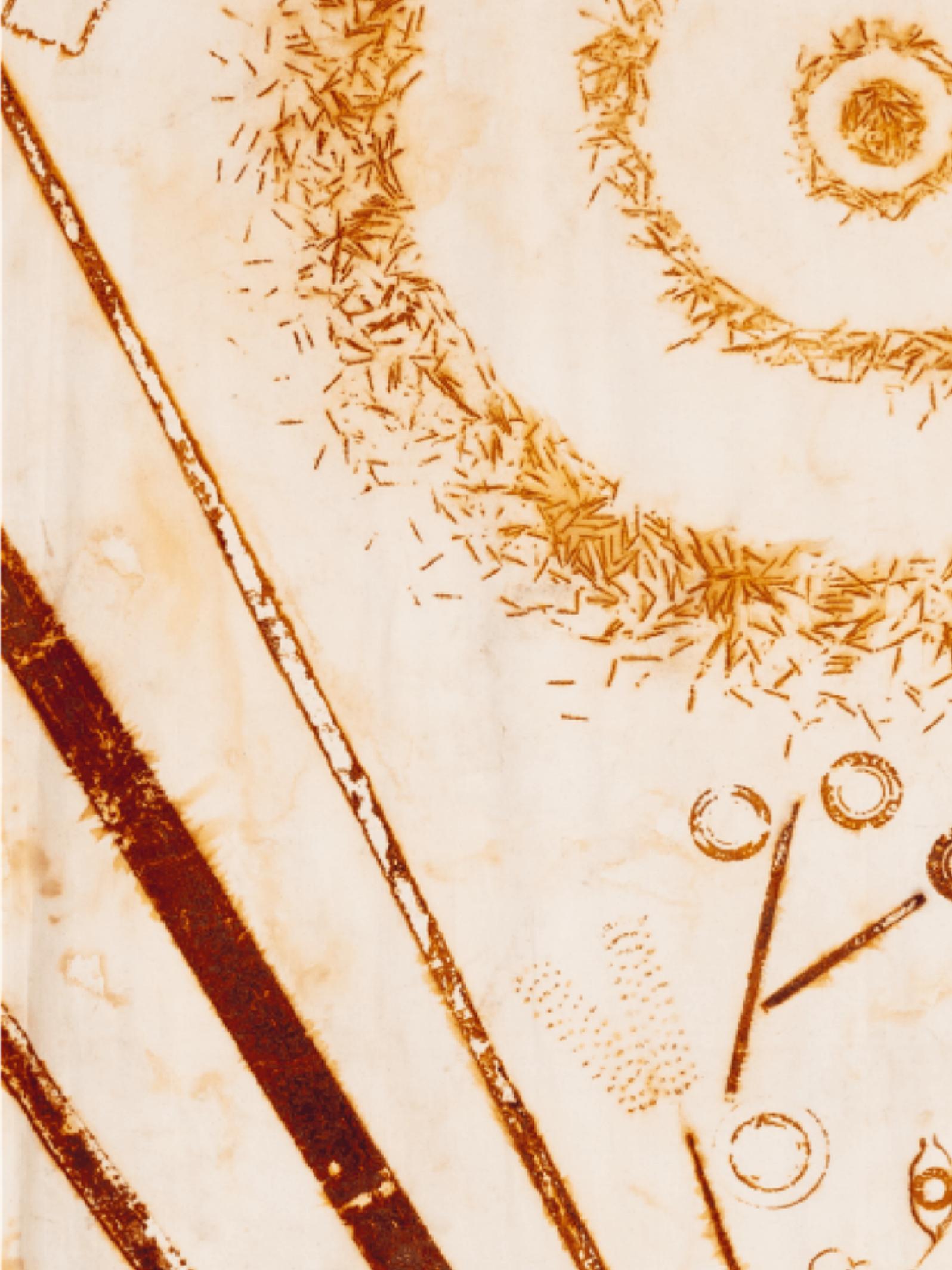
El arte es un lenguaje que permite al ser humano acercarse a lo bello, lo bueno y lo verdadero mediante la Estética, que los traduce en términos de *eulabeia* y la *eusebeia*. Como representación de estas virtudes, el arte ayuda a contemplar la realidad desde una perspectiva trascendente que induce una apertura a la dimensión espiritual del ser. Además de ser una forma comunicativa, es también epistemológica y transformativa, permitiendo acceder a una verdad que no se reduce únicamente a lo factual o lo racional, en su lugar, manifiesta en lo simbólico, lo poético y lo místico para acercarnos a lo bello, que es el reflejo de lo bueno y lo verdadero, y que nos inspira a vivir de acuerdo con esos valores. El arte es, por tanto, o debería ser visto, quizá, como un lenguaje comunitario que nos conecta con nuestra esencia más profunda y con el sentido último de nuestra existencia.

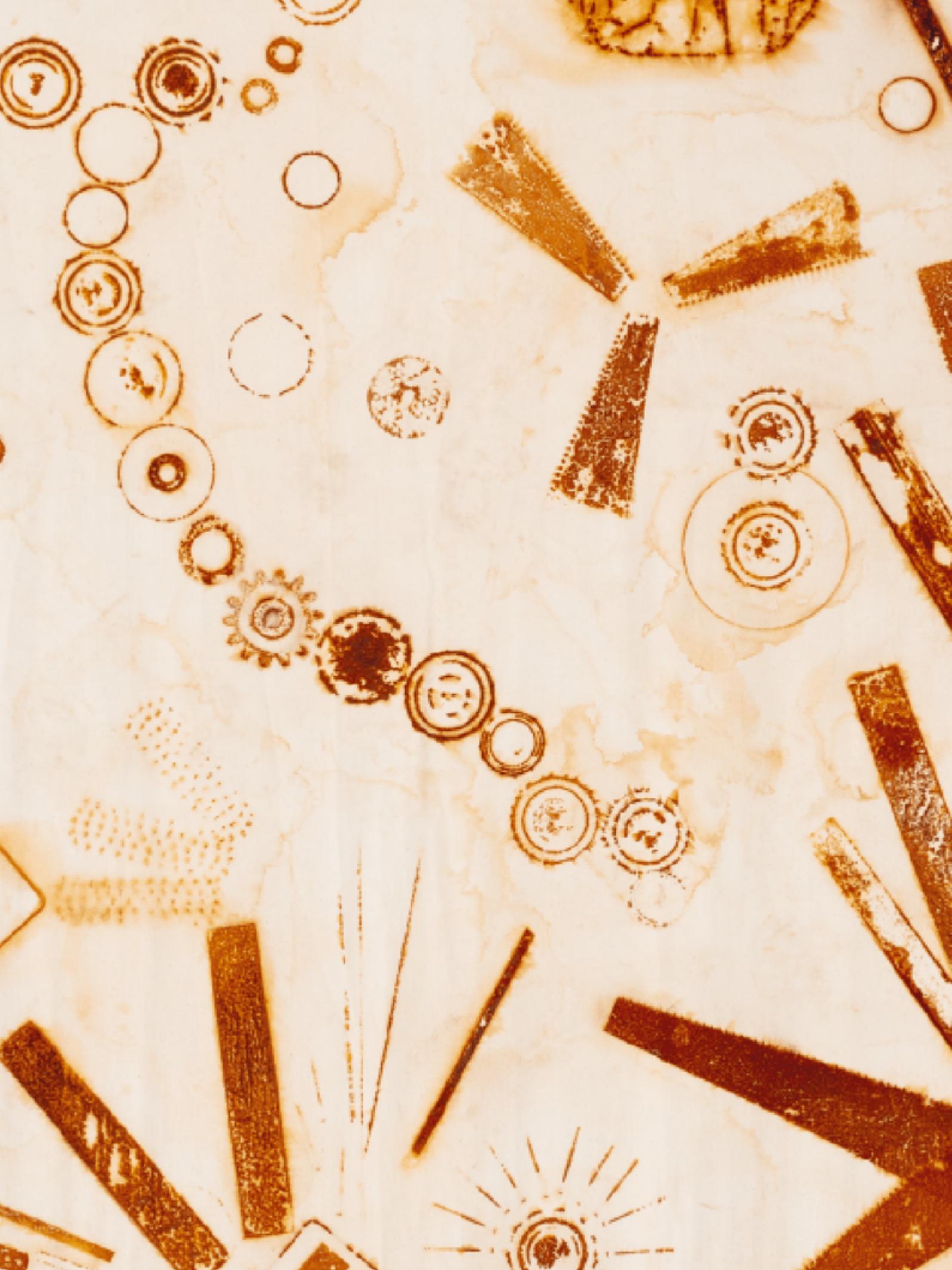
12 W. Burkert define “*epopteia*” (ἐποπτεία) como “el momento culminante de la experiencia mística, el encuentro con lo divino”.

Referencias

- Aristóteles. 2014. *Poética*. Edición trilingüe de V. García Yebra ed. Madrid: Editorial Gredos.
- Aristóteles. 2014. *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bertam, G. W. 2019. *Art as Human Practice: An Aesthetics*. Bloomsbury Publishing.
- Bosman, F. G. 2020. “When Art Is Religion and Vice Versa. Six Perspectives on the Relationship Between Art and Religion”. *Perichoresis*, vol. 18, núm. 3: 3–20.
- Bowden, H. 2015. “Impiety”, Pp. 325–338, en E. Eidinow y J. Kindt, (eds.): *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*. OUP Oxford
- Burkert, W. 2011. *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Barcelona: Acantilado.
- Cairns, D. 1996. “Hybris, Dishonour, and Thinking Big”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 116: 1–32.
- Castro, S. J. 2017. *Teología estética. Fundamentos religiosos de la filosofía del arte*. Salamanca: San Esteban Editorial.
- Claramonte, J. 2016. *Estética modal. Libro I*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Claramonte, J. 2021. *Estética modal. Libro II*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Desmond, W. 2005. “The *hybris* of Socrates: A Platonic ‘revaluation of values’ in the *Symposium*”. *Yearbook of the Irish Philosophical Society*, : 43–66.
- Eliade, M. 1998. *Lo profano y lo sagrado*. Barcelona: Paidós.
- Fisher, N. R. E. 1979. “Hybris and Dishonour: II”. *Greece & Rome*, vol. 26, núm. 1: 32–47.
- Gadamer, H.-G. 1999. *Verdad y Método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Yebra, V. 2014. “Apéndice II”, Pp. 377–391, en Aristóteles: *Poética*. Edición trilingüe comp. Madrid: Editorial Gredos.
- Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo. s.f. “Diccionario Griego-Español (DGE)”. Proyecto Diccionario Griego-Español. Recuperado el 7 de julio de 2023, en: <http://dge.cchs.csic.es/>
- Kant, I. 1876. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Nueva Biblioteca Filosófica.
- Kerényi, K. [1967] 1991. *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Kerényi, K. 1962. *The Religion of Greeks and Romans*. Nueva York: Dutton.
- Marx, K. 1959. “Tesis sobre Feuerbach”, en MarxEngels: *La ideología alemana*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.
- Menke, C. 2013. *La fuerza del arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- More, P. E. 1907. “Delphi and Greek Literature”, en More: *Shelburne Essays: Second Series*. Nueva York y Londres: G. P. Putnam’s Sons.
- Osborne, R. G. 1985. “Law in action in classical Athens”. *Journal of Hellenic Studies*, vol. 105: 40–58.
- Otto, R. 2005. *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pizzi, delli A. 2011. “Impiety in Epigraphic Evidence”. *Kernos*, vol. 24: 59–76.
- Platón. 1997. *Eutifrón*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Platón. 2008. *Teeteto, ou do coñecemento*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC.
- Platón. 2013. *Apología de Sócrates/Critón/Carta VII*. Madrid: Grupo Planeta.

- Sánchez, A. 2003. *Filosofía de la praxis*. México: Siglo XXI editores.
- Steiner, G. 1989. *Real Presences. Is There Anything in what We Say?* Boston: Faber & Faber.
- Tatarkiewicz, W. 2011. *Historia de la estética*. Madrid: Akal.
- Tuckwell, J. 2017. “Productive and Creative *Poiesis* and the Work of Art”. *Transcultural Studies*, vol. 13, núm. 2: 99–118.
- Vattimo, G. 2004. *Después de la cristiandad*. Barcelona: Paidós.





Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 14 de diciembre de 2023.
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

