

## XX. LA ESTETICA

## 1. La belleza.

Antes de hablar del arte habría que preguntarse qué es lo bello para Aristóteles. En la *Retórica* dice el estagirita que "bello es aquel bien que agrada porque es bueno". Según esto, lo bello se identificaría con el bien o con lo moral.

Pero en la *Metafísica* Aristóteles afirma expresamente que "lo bueno y lo bello se diferencian, porque lo primero implica siempre alguna acción, mientras que lo bello se encuentra también en las cosas inmóviles"<sup>1</sup>. Aquí se diferencia lo bello de lo moral por la acción. Podría interpretarse que lo bello puede ser sólo objeto de contemplación, sin que se dé una tendencia hacia ello. Pero esto tampoco parece probable, ya que no se contemplaría algo que no ejerza alguna atracción.

Poco después, en la misma *Metafísica* dice Aristóteles que "las formas principales de la belleza son el orden, la simetría y la delimitación"<sup>2</sup>. Y en la *Poética*, de manera semejante, afirma: "La belleza es cuestión de tamaño y orden"<sup>3</sup>. Para que una criatura viva sea bella ha de tener cierto tamaño y proporciones; ni demasiado grande, ni demasiado pequeña.

En síntesis, las características de lo bello parecen, pues, estar en el orden y en la proporción. Por ser de tal manera, agrada; y en tanto que agrada, lo bello sería considerado como bueno, aunque no esté tan directamente caracterizado por la acción como lo bueno en sentido más propio.

2. La *techné* y el conocimiento de la verdad.

El concepto de arte es expresado, en general, por la palabra *techné*. Pero vamos a ver que este concepto es bastante complejo en Aristóteles y bastante importante en el conjunto de su filosofía. Por ahora no lo distinguimos de *techné*. ¿Qué es el arte o la *techné* para Aristóteles? Una de las maneras para definirlo será ver cómo lo presenta Aristóteles en relación con otros temas u otros saberes. En la *Ética a Nicómaco* Aristóteles presenta la *techné* o el arte como uno de los modos de alcanzar la verdad: Las formas "por las cuales el alma realiza la verdad mediante la afirmación o negación son en número de cinco: el arte (*techné*), la ciencia (*episthḗ*), la prudencia (*frōnēsis*), la sabiduría (*sofiá*) y la inteligencia (*noúē*)<sup>4</sup>. En este conocido paso de la *Ética* el arte es presentado como un conocimiento<sup>5</sup>.

En la *Metafísica* Aristóteles añade que el arte es conocimiento por las causas.

---

<sup>1</sup> Met. 1078 a 31-32

<sup>2</sup> Met. 1078 a 36 - b 1

<sup>3</sup> Poét. 1450 b 40

<sup>4</sup> Et. Nic. VI,3,1139 b 15-19

<sup>5</sup> Sobre el arte en Aristóteles véase V. ASPE ARMELLA, *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*.

En esto se diferencia de la experiencia, que conoce sólo el *qué*. El artista conoce el *porqué* y la causa de lo que hace<sup>6</sup>. Esta presentación del arte puede ser chocante a primera vista.

El arte es, pues, una forma de *lógos*, un saber intelectual. Pero Aristóteles admite varias formas de *logos*. En la *Ética a Nicómaco* habla de cinco, como hemos dicho. Entre éstas hay diferencias. Las dos primeras (arte y prudencia) versan sobre aquellas realidades que pueden ser de distinta manera, según explica Aristóteles en la misma *Ética*. Y pueden ser de distinta manera precisamente porque aún no son de hecho. En cambio las tres últimas (ciencia, sabiduría e inteligencia) "versan sobre aquellos entes cuyos principios no pueden ser de otra manera". En este caso tenemos un conocimiento necesario<sup>7</sup>.

De esto podemos sacar ya algunas conclusiones acerca del arte. En primer lugar, parece claro que la razón o el *logos* en Aristóteles es variado, esto es, no tiene un modo unívoco de proceder. En segundo lugar, habría que decir que la razón determina sus operaciones según el aspecto del ser que contemple. Cuando mira a lo necesario, se comporta según un orden teórico y su modo de operar es el silogismo especulativo. En cambio, cuando la razón mira a aquello que puede ser de distintas maneras se comporta según un orden distinto, que compete al silogismo práctico. Nótese que estos dos órdenes pertenecen a una misma facultad y que, sin embargo, son distintos. Así afirma Aristóteles hablando de la parte racional del alma, que se compone de dos partes: "Demos por sentado que son dos las partes racionales: Una aquella con la cual contemplamos la clase de entes cuyos principios no pueden ser de otra manera; y otra con la que contemplamos los que tienen esa posibilidad. Porque correspondiéndose con objetos de distinto género, las partes del alma que naturalmente se corresponden con cada uno son también de distinto género... Llamemos a la primera la científica y a la segunda la calculadora, ya que deliberar y calcular son lo mismo, y nadie delibera sobre lo que no puede ser de otra manera. De suerte que la calculadora es una parte de la racional"<sup>8</sup>.

En el orden especulativo son tres los diversos modos que tiene la razón de abordar al ser necesario: La ciencia o *ἐπιστήμη* si va a las causas próximas del ser; la sabiduría o *σοφία* si investiga o busca las causas primeras; el *νοῦς* si considera los primeros principios del ser<sup>9</sup>. Y en el orden práctico se dan dos: La *τέχνη*, que tiende al bien particular del ser contingente; y la *φρόνησις*, que busca el bien absoluto del ser.

Esto significa que en el orden práctico la razón tiene dos modos de considerar el ser: La *τέχνη*, que mira a aquello que puede ser o no ser, y que por lo tanto no posee el fin en el principio, sino que está separado de éste; y la *φρόνησις*, que es, en cambio, un modo de conocimiento práctico, que tiene el fin en el principio, según dice Aristóteles: "El fin de la producción es distinto de ella, pero el de la acción no puede serlo; pues una acción bien hecha es ella misma fin"<sup>10</sup>.

Lo dicho al comienzo del libro VI de la *Ética* caracteriza, pues, el arte como un

---

<sup>6</sup> Met. I,1,981 a 27-29

<sup>7</sup> Et. Nic. VI,1,1139 a 5

<sup>8</sup> Et. Nic. VI,1,1139 a 5-12

<sup>9</sup> Met. II,1,993 b 5-10.27-30; Et. Nic. VI,3,1139 b 32-34; VI,6,1141 a 1-7

<sup>10</sup> Et. Nic. VI,5,1140 b 5-7

conocimiento intelectual. Pero no como cualquier conocimiento, sino como conocimiento intelectual que es arte. Cada uno de los modos que tiene la razón para llegar a la verdad es distinto. Son distintos el orden especulativo y el orden práctico en cuanto a su obrar. En otras palabras: los modos de conocer de la razón no son convertibles. Por eso, enunciar que la ciencia es un conocimiento intelectual y que el arte también lo es, no significa que según Aristóteles se den entre ellos una identidad gnoseológica. En consecuencia, el orden y el lenguaje de la ciencia y el orden y lenguaje del arte han de ser distintos para el filósofo, aunque ambos pertenezcan al ámbito de la inteligencia

Las reglas silogísticas del orden especulativo y del orden práctico son también distintas para Aristóteles. La verdad del arte se contrapone a la verdad de la ciencia. No se puede hacer de Aristóteles un intelectualista en el tema del arte, por el hecho de que hable de él como de un conocimiento intelectual. El orden de la moral y el orden del arte son de naturaleza intelectual. Pero esto no implica que pertenezcan al orden del silogismo especulativo.

Es frecuente la consideración de un Aristóteles intelectualista. Pero hay que distinguir varios sentidos de este término. Sería intelectualista en el sentido de que la voluntad, en la moral, se mueve presuponiendo en general la inteligencia. También lo sería en el sentido de que la teoría según Aristóteles es la forma suprema de praxis. Que el artista obre con inteligencia, suponiendo la inteligencia, también parece obvio. Pero cuando se habla de intelectualismo parece que se quiere indicar más bien un conocimiento universal y necesario, un conocimiento demostrativo y de  $\epsilon\pi\iota\sigma\tau\eta\mu\eta$ , propio de la ciencia. En este sentido no se podría hablar de un intelectualismo aristotélico en el arte. El fundamento último del arte es el  $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ , no es la  $\epsilon\pi\iota\sigma\tau\eta\mu\eta$ . El arte no tiene esa forma de conocimiento.

En el conocimiento científico la verdad del conocer es la verdad del ser; esto es, la verdad no se construye, sino que el conocer *busca* la verdad ontológica que se presupone ya existente en las cosas. En cambio en el conocimiento artístico, la verdad implica precisamente la no identidad. No se puede buscar la verdad en las cosas, ya que versa sobre entes que aún no existen. El conocimiento de  $\tau\epsilon\kappa\nu\eta$  implica que el sujeto construya aquello que será luego la verdad del arte: la obra. Y esto se funda en la naturaleza misma de la razón práctica: "Para conocer las cosas que queremos hacer, hay que hacer las cosas que queremos saber"<sup>11</sup>.

Esto significaría que el poeta no sabe del todo lo que quiere decir hasta que no acaba de decirlo. Mientras dura el decir artístico, o en general la elaboración de la obra de arte, no hay un decir terminado; el mismo artista desconocería cuál va a ser exactamente el resultado final de su obra

### 3. Características fundamentales del arte: $\tau\epsilon\kappa\nu\eta\ \kappa\alpha\iota\ \rho\omicron\iota\eta\sigma\iota\varsigma$ .

Vista esta relación del arte con los otros modos de conocer la verdad, vamos a ver de manera positiva algunas de sus características más peculiares.

Ya hemos dicho que el arte presupone que hay que construir aquello que será el objeto de la verdad del arte. Es ésta una característica importante del arte: La creatividad. En relación con esto, el arte tiene un tipo de verdad que presupone la libertad como

<sup>11</sup> Et. Nic. II,1,1103 a 32-33

fundamento de la misma.

Otra característica consiste en que la *τεχνη* tiene como objeto seres contingentes, en el ámbito de las posibilidades. También en este sentido el arte es un tipo de conocimiento diferente de la *ἐπιστήμη* y perteneciente a la *doxa*.

Y una nueva característica consiste en que el ser del arte es un ser inmerso en el tiempo; no es una esencia atemporal o eterna. Por eso, aunque es una verdad perteneciente al ámbito de la inteligencia, no es vista desde la perspectiva de los principios. Las premisas del silogismo artístico no son nunca premisas verdaderas necesarias, sino sólo probables.

El arte se da dentro de la actividad productora. Esto significa que en sentido estricto para Aristóteles el arte debería ser definido como *τεχνη καὶ ποιησις* y no sólo como *τεχνη*. De hecho Aristóteles lo nombra sólo con *τεχνη*. ¿Por qué lo hace? Podría deberse al hecho de que la *τεχνη*, la noción de arte para el estagirita tiene un sentido más amplio que el sentido estético que le dio luego la modernidad. De hecho el concepto de arte en Aristóteles se parece al concepto latino de *ars*, que incluye no sólo las bellas artes, sino también la actividad fabril e incluso el producto del pensamiento. Incluso la lógica es para Aristóteles un arte, aunque ciertamente no un arte poético. Hay que ver, por tanto, con mayor precisión lo que significa *τεχνη* en Aristóteles.

La interpretación de la *τεχνη* a lo largo de la historia no ha sido muy afortunada. Tomás de Aquino, al hacer los *Proemios* a las obras de Aristóteles, coloca la retórica y la poética dentro de la lógica. Esta herencia tomista fue luego negativa para la estética, ya que en la modernidad se acusa a Aristóteles de un exagerado intelectualismo acerca del arte, al situarlo dentro de la lógica. Este intelectualismo sería un obstáculo para la libre creatividad artística.

Luego vino la reacción en Kant, que fue también una verdadera revolución copernicana, ya que se consideró que la noción de arte no es gnoseológica (el arte no es un concepto) sino poética, puesto que la clave del mismo es el ser creador. Se pasa así a considerar que lo esencial en el arte es ser actividad productora y no hábito o conocimiento; y se lleva a la facultad de sentir, al sentimiento.

Unamuno, hablando de la poesía, dice que ésta no es cosa de pre-ceptos, sino de post-ceptos. Como hombre moderno, aquí Unamuno atiende a la dimensión poética, a la actividad en el arte. Pero ¿qué pasa si se acumulan los post-ceptos? Se tiene técnica<sup>12</sup>.

Heidegger vuelve a hacer reflexiones interesantes sobre el arte, devolviéndolo al ámbito de lo ontológico y del acaecer de la verdad del ser. Heidegger considera el arte como uno de los modos más auténticos de acaecer la verdad histórica y temporal. La obra de Van Gogh que representa un par de zapatos de campesina encierra en sí y expresa todo el mundo de la vida de la campesina, el mundo histórico en el que se desarrolla su existencia. Un templo griego sintetiza en sí el mundo histórico de aquel pueblo, con su visión de toda la realidad. Todo adquiere un sentido, visto desde aquella obra. Y este sentido dura mientras dura aquel mundo histórico. Una vez que desaparece aquel mundo, también la obra deja de ser verdadera obra, para convertirse en una pieza de museo<sup>13</sup>.

Según Virginia Aspe, que ha estudiado este tema, se puede decir, en resumen,

<sup>12</sup> Cf. A. ORTEGA, *aspectos del concepto de τέχνη en Aristóteles*; citado por V. ASPE, o. c., p. 79

<sup>13</sup> M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*. En *Caminos del bosque*; M. BERCIANO, *Arte y ontología en Martín Heidegger*.

que en Aristóteles el arte parece que de hecho era *τεχνή καὶ ποιησις*. Por no estar esto del todo explícito en él, hubo un malentendido en la interpretación y se pasó a considerarlo en sentido más bien intelectualista, como conocimiento científico o necesario. Y luego, por reacción, se lo consideró como algo falto de verdadero conocimiento y como perteneciente al sentimiento.

En realidad, el conocimiento artístico pertenece al ámbito de lo práctico. Ahora bien, para que en este ámbito se pueda hablar de conocimiento hay que adquirir primero una serie de capacidades o disposiciones, y luego ejercer la actividad correspondiente. Esto parece decisivo para entender la *τεχνή*.

En el Estagirita se puede ver una doble dimensión de la *τεχνή*. Por un lado, es disposición, capacidad, conocimiento; y por otro lado es actividad. Cuando se hace referencia a la *τεχνή* como capacidad, estamos viéndola sobre todo como *εὐσις*, como hábito; cuando nos referimos sobre todo a la *τεχνή* como un conocimiento poseído que sirve para ejercer la actividad y así acrecentar el hábito, estamos considerándola sobre todo como *ἐπιστήμη* o como técnica; y cuando nos referimos sobre todo al ejercicio propio de la actividad, al momento creativo y productor, entendemos la *τεχνή* sobre todo como *ποιησις*. El concepto aristotélico de *τεχνή* encierra, según Virginia Aspe, estos tres matices o estos tres significados.

En la historia de las interpretaciones se ha insistido en uno u otro, perdiéndose la visión de conjunto. Tomás de Aquino acentúa el de ciencia, emparentándolo con la lógica. En la edad moderna se insiste en la noción de arte como *ποιησις* y se rechaza la noción de arte no sólo como ciencia, sino también como hábito, ya que esto implicaría una noción cognoscitiva en el arte y sería un obstáculo para la libertad y la creatividad.

En Aristóteles se daba una síntesis de estos tres aspectos del arte. El sentido de hábito propio de la *τεχνή* en Aristóteles es el sentido fuerte del arte, sin duda. Pero éste no se ha logrado sino mediante una *ποιησις* y está ordenado a ella. Sin el hábito, la *ποιησις* sería a-lógica, esto es, falta de logos, algo fortuito y espontáneo... Y el arte no es eso para Aristóteles, el cual más bien acerca el arte a la ciencia, diferenciándolo de la experiencia.

Sin duda, no parece que haya verdadero arte o sin la actividad. En general, para Aristóteles la verdad de la razón práctica consiste en ejercer su actividad; y el conocimiento aquí tiene "poco o ningún peso". Lo que se reclama en este campo es la realización de actos. "Realizando acciones justas se hace uno justo, y con acciones morigeradas, morigerado. Y sin hacerlas, ninguno tiene la menor probabilidad de llegar a ser bueno. Pero los más no practican estas cosas, sino que se refugian en la teoría y creen filosofar y poder llegar así a ser hombres cabales. Se comportan de un modo parecido a los enfermos que escuchan atentamente a los médicos y no hacen nada de lo que les prescriben"<sup>14</sup>. Y así sucedería con el arte. Es realizando obras de arte como uno adquirirá hábitos, para seguir realizando nuevas obras. Sin actos no hay arte. Pero tampoco habría que descuidar el otro aspecto del saber o del hábito, sin el cual tampoco habrá verdadero arte.

Virginia Aspe concluye sus reflexiones, matizando los conceptos y citando también un estudio de Alfonso Ortega, sobre el concepto de *τεχνή* en Aristóteles: "La técnica es así la substanciación del hábito. La técnica en esencia es posesión cognitiva y no implica actividad poética ni alude a ella, aunque supone como condición de posibilidad que ésta se haya ejercido previamente. La técnica es el conjunto de verdades reguladoras para la eficacia

<sup>14</sup> Et. Nic. II,4,1105 b 11-16

operativa del ámbito particular. Por eso cabe en el arte dominio de la técnica y ausencia de capacidad creadora, porque la primera se transmite por el magisterio, pero la segunda no podemos aprenderla de otro". Y añade la misma autora que "en sentido estricto, la noción aristotélica de *τεχνή* como técnica es la de *ἐπιστήμη*, es decir, el conjunto o sistema de principios generales que se acumulan con el tiempo; estudiar la noción de *τεχνή* en su perspectiva técnica o científica es, en palabras de A. Ortega, 'hacer un estudio abstracto de la esencia de producir, porque está ciertamente en una relación particular con las condiciones de productibilidad, aunque siempre llevado más allá del tiempo y de las condiciones concretas'; implica atender el acervo de normas reguladoras acumuladas como resultado de un proceso, sin atender al proceso mismo, a su actividad. Esto es válido en Aristóteles siempre y cuando se recuerde que es el resultado abstracto e intemporal de algo que, de suyo, es concreto y en el tiempo.."<sup>15</sup>.

#### 4. Arte y *poiêsis*

Hay que añadir aún algo más sobre el concepto de *ποιήσις*, ya que es muy importante para una comprensión del arte en Aristóteles y hasta ahora nos hemos ocupado más bien o casi exclusivamente de la *τεχνή*.

Ante todo, el término *ποιήσις*, como tantos otros, ha tenido una considerable evolución. En Homero se usa más bien el verbo correspondiente que el sustantivo. El significado es de ejecutar u obrar, con un sentido causal. En Herodoto significa "tener por" "considerar", y se le va añadiendo significado de normas o reglas del hacer o de la actividad. Heráclito lo usa como un hacer de la vida; hacer es uno de los ingredientes del vivir humano. En general, en el desarrollo del término se constata un sentido dinámico, una idea de proceso o de desarrollo.

Este sentido dinámico del concepto de *ποιήσις* está presente en Aristóteles cuando este concepto se usa para el arte. La *ποιήσις* salva a la *τεχνή* de ser una mera formalidad extrínseca. En la *ποιήσις* hay que ver una doble dimensión: En cuanto que es actividad o acto; y en cuanto que es un salir fuera de sí, un volcarse fuera de sí; y en este sentido tiene un movimiento, es proceso y transitivo, que termina cuando aparece el fin o el término del movimiento.

La *ποιήσις* es una acción subordinada a un fin. Los movimientos en Aristóteles son considerados teleológicamente. "Además, todo movimiento toma su nombre más bien de su fin que del punto de partida del cambio"<sup>16</sup>. La *τεχνή* y la *ποιήσις* dependen del fin y están subordinadas a él. Como la *ποιήσις* está arraigada en el tiempo, se nos presenta muchas veces como un proceso disperso. Pero en realidad tiene un fin y tiene una unidad. Se trata de una unidad particular. Así se ve en algunos ejemplos del mismo Aristóteles. "Se produce lo sano habiendo pensado así: Puesto que la salud es esto, necesariamente para que algo esté sano tendrá que haber esto, por ejemplo equilibrio; y para que haya esto, tendrá que haber calor; y así se seguirá pensando hasta llegar a aquello que él puede finalmente producir. A partir de ahí, el movimiento tendente a la salud se llama

<sup>15</sup> V. ASPE, *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, pp. 50-51

<sup>16</sup> Fís. V,5,229 a 25

producción"<sup>17</sup>.

Lo que ocurre en las producciones artísticas es semejante a lo que ocurre en la generación natural. Ambas son expresión y manifestación del principio vital. Por eso Aristóteles ve una analogía entre la *τεχνή* y la *φύσις*<sup>18</sup>. Hay diferencias, sin duda, entre un orden y otro. Pero se da también una analogía en el orden interno por el cual operan y llegan a ser. En ambos el fin es la causa de todo el proceso. Ambas actividades son causativas y dan lugar a nuevos seres.

Hay autores que piensan que la *ποίησις* en Aristóteles no es creativa, sino únicamente ordenadora, puesto que lo que se produce en la materia elaborada sería un cambio extrínseco y accidental de formas. Viene a colación a este respecto la famosa frase de Miguel Ángel: "Yo no le pongo nada al mármol, simplemente le quito lo que le sobra"<sup>19</sup>. Esta interpretación fisicalista no parece suficiente para explicar el arte en Aristóteles. En la *τεχνή* se establece un nuevo orden del ser. Parece obvio que la estatua de Moisés es algo más que un trozo de mármol. La obra de arte hay que analizarla en términos artísticos, sin que basten los términos fisicalistas para llegar a ver su verdadero ser.

Lo que acabamos de decir indicaría que la relación entre *φύσις* y *τεχνή* es algo más que analogía. Y en efecto, para Aristóteles hay también una contraposición entre ambas. Las leyes que gobiernan el arte son diferentes de las de la naturaleza. Esto se puede ver sobre todo en las causas. Para Aristóteles las causas son cuatro, que tienen luego una unidad en la causa formal. Según Aristóteles, en los seres naturales la forma y el fin se identifican; la forma es además verdadera causa eficiente. En los seres por arte, en cambio, no se da una identificación simultánea entre forma y fin, ya que el fin es lo primero y la forma es lo último. En los seres naturales la identidad de forma y fin se da desde el principio; en los seres artísticos esa identidad hay que lograrla. Además, en los seres naturales la forma actúa desde dentro; en los artísticos se va imponiendo desde fuera, desde el artista. Y se va imponiendo algo que no llegaría a ser por naturaleza. En este sentido dice Aristóteles que el arte perfecciona a la naturaleza, porque aporta algo que ella no tenía ni podía dar<sup>20</sup>.

## 5. El arte entre la experiencia y la ciencia

En el libro I de la *Metafísica* Aristóteles establece una jerarquía de los saberes del ser humano. El primero de éstos es la sensación, que puede ser externa e interna. La primera la comparte el hombre con la mayoría de los animales; pero la segunda la tienen muy pocos. El sentido interno de la memoria, que el hombre posee como muy pocos animales, es la base para el segundo modo de conocimiento, que es la experiencia. Como dice Aristóteles: "Muchos recuerdos de una misma cosa llegan a constituir la experiencia"<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> Met. VII,7,1032 b 6-12

<sup>18</sup> Poét. 4,1449 a 23; 17,1455 a 30-31; 24,1460 a 2-5

<sup>19</sup> L.STONE, *La agonía y el éxtasis*, Buenos Aires 1981, p. 315

<sup>20</sup> Fis. II,8,1229 a 15-17

<sup>21</sup> Met. I,1,980 b 29-30

El siguiente grado de conocimiento en el hombre es el arte y a continuación viene la ciencia. Aristóteles señala aquí que el arte y la ciencia a veces parecen semejantes a la experiencia. La explicación de esto estaría en que ambos modos provienen de ella. Pero no son lo mismo. Coinciden en que tanto el experto, o el que se mueve por la experiencia, como el artista y el científico se mueven por una razón. Pero la razón de la ciencia es particular, mientras que la del arte y de la ciencia es general o universal. Por eso ambos modos de conocimiento tienen estabilidad y se oponen a lo que sucede al azar, que desde la perspectiva gnoseológica se llama experiencia<sup>22</sup>. El arte, concretamente, tiene su origen "cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre los casos semejantes"<sup>23</sup>. En resumen:

- 1) El arte es un saber que en primer término surge de la experiencia.
- 2) En la vida práctica, arte y experiencia parecen estar en un mismo nivel.
- 3) En la misma vida práctica, el arte y la experiencia versan sobre lo particular.
- 4) Pero son genéricamente distintos, ya que el arte es un conocimiento de cosas universales, mientras que la experiencia lo es de cosas singulares.

Hasta aquí Aristóteles intenta separar el arte de la experiencia y parece acercarlo a la ciencia. Con ésta coincide en que ambos son conocimientos universales. Pero se distinguen en que el arte es un conocimiento universal que se maneja en la vida práctica, mientras que la ciencia pertenece al conocimiento teórico.

Aristóteles hace esta última distinción cuando dice: "Si alguien tiene, sin la experiencia, el conocimiento teórico y sabe lo universal, pero ignora su contenido singular, errará muchas veces en la curación, pues es lo singular lo que puede ser curado". Y añade: "No es al hombre, efectivamente, a quien sana el médico, a no ser accidentalmente, sino a Calias o a Sócrates, o a otro de los así llamados, que además es hombre"<sup>24</sup>

El arte coincide con la ciencia en el hecho de que en ambos se da un conocimiento universal en el que se saben las causas; es un conocimiento *porque* (*dioti*); mientras que en la experiencia no se conocen las causas y se trata de un conocimiento *que* (*oἷ*).

Como ya hemos dicho antes, a partir de Kant parece que molesta un poco el carácter epistemológico del arte. Parece que después de Kant se quiere ver todo arte como actividad y sin *lógos*; como si el fundamento del arte fuese simplemente la sensibilidad o el gusto y no la inteligencia. Aristóteles aquí separa el arte de la experiencia y lo acerca a la inteligencia. Eso sí, para Aristóteles hay una variedad de ciencias en la misma *Metafísica*. Hay ciencias teóricas o especulativas, como la física, la matemática y la metafísica; hay ciencias prácticas a las que compete el estudio de aquellas cosas que no tienen su principio inmanente, sino que lo practicable tiene su principio en el que lo practica y es el propósito; y hay también ciencias factivas, a las que le compete lo factible. Estas tienen su principio en el que las hace, "que es la mente, o algún arte o potencia"<sup>25</sup>. El principio o el punto de partida de las ciencias especulativas está en la cosa; el principio de las cosas prácticas está en la elección humana; y

---

<sup>22</sup> Met. I,1,981 a 1-5

<sup>23</sup> Met. I,1,981 a 5-7

<sup>24</sup> Met. I,1,981 a 18-24

<sup>25</sup> Met. VI,1,1025 b 21-24



el principio o punto de partida de las cosas productivas está en las ideas prácticas del ser humano o en sus proyectos.

Tampoco hay que identificar el arte con la ciencia. En el comienzo del proceso técnico hay siempre una  $\text{nohsi}\zeta$  y esta etapa gobierna siempre el resto. "El médico sabe que la salud consiste en equilibrio, que para reconstruir dicho equilibrio es menester el calor; que el calor puede producirse en el cuerpo del paciente por medio de fricciones"<sup>26</sup>. En esta etapa se usa el saber acumulado previamente. En  $\text{latec}\eta\text{h}$  hay así una buena parte de ciencia. Y esto sería lo propiamente llamado "técnica" dentro del proceso artístico. Como dice David García Bacca, esto se presta mejor a ser aislado, a ser examinado por la razón, pues incluye fórmulas, recetas, reglas, normas expresables en proposiciones. Puede así recopilarse en tratados, en sistemas, se pueden hacer teorías, dar origen a escuelas, tipos de composiciones etc.<sup>27</sup>.

Pero queda aún la otra parte del arte, lo imprevisible, lo sentimental, lo que realmente mueve. Esta parte es inabordable. E. Gilson dice que tal vez sólo pueda darse por contagio. Pero por contagio se daría sólo el entusiasmo; falta el hábito y la genialidad.

En definitiva, la  $\text{tec}\eta\text{h}$  es compleja en Aristóteles. Desde el punto de vista cognitivo, el Estagirita la ve como perteneciente a la parte  $\text{logistik}\eta\text{h}$  del alma. Pero hay que comprender la  $\text{tec}\eta\text{h}$  como  $\text{e}\eta\text{si}\zeta$  y ésta como  $\text{e}\eta\text{si}\zeta \text{ poihtikh}$ ! Así la  $\text{tec}\eta\text{h}$  ocupa en Aristóteles un estado intermedio entre lo contingente y lo necesario, entre la experiencia y la ciencia.

## 6. El arte y la $\text{mim}\eta\text{si}\zeta$

Antes de hablar de la  $\text{mim}\eta\text{si}\zeta$  en Aristóteles hay que decir algo de este concepto en Platón. Como se sabe, Platón parte de un mundo inteligible. El artista está inmerso en este mundo inteligible. Y habría que ver al artista también en relación con la obra del Demiurgo, que ordena la materia según los modelos de las ideas. En otras palabras: Para Platón el hacer se encuadra dentro de un mundo inteligible de paradigmas o de ideas. De ahí se deriva una naturaleza eminentemente cognoscitiva en el arte. Como dice Gadamer: En Platón "la representación absuelve una eminente función cognoscitiva"<sup>28</sup>. O como añade Santoro: "El trabajo del arte -en Platón- es la manifestación del ideal verdadero"<sup>29</sup>.

En realidad, tampoco en Platón debe limitarse el arte a una copia servil, ya que ésta refiere las artes humanas al mundo de las ideas, adquiriendo así un valor elevado.

De todas formas, en Aristóteles estamos en otro contexto y el concepto de  $\text{mim}\eta\text{si}\zeta$  hay que verlo en el contexto de la  $\text{poi}\eta\text{si}\zeta$ . También aquí hay que revisar la tradición, ya que desde el siglo XVIII la noción aristotélica de  $\text{mim}\eta\text{si}\zeta$  está muy ligada al orden del conocimiento. Esto sucede también en un autor tan competente como E. Gilson, en su conferencia *Europa y la liberación del arte*. Según él, ningún arte tiene por objeto imitar,

<sup>26</sup> Met. VII,7,1032 b 6-8.25

<sup>27</sup> J.D.GARCIA BACCA, *La poética. Aristóteles*, México 1985, p. 21

<sup>28</sup> H.G.GADAMER, *Verdad y método, Parte I, cap 2*

<sup>29</sup> L.SANTORO, citado por V.ASPE, o.c., p.121

ya que el imitar es una manera de expresar o de significar. Ahora bien, éstas son operaciones del conocer; y el arte es una actividad esencialmente distinta del conocer.

V. Aspe dice que Gilson considera aquí la noción de *mimhsiç* dentro del ámbito del conocimiento universal y necesario, ya que más adelante Gilson apoya esto en una conocida frase de Schiller: "El arte debe abandonar el terreno de lo real y elevarse con noble atrevimiento por encima de la necesidad". Por otra parte, la contraposición entre arte como imitación y conocimiento presente en Gilson se fundaría en la afirmación de Kant, el cual dice: "La noción de genio es aquella que se encuentra en el extremo opuesto del espíritu de imitación". Y el genio es "aquel sujeto dotado de una originalidad excepcional en el libre ejercicio de sus facultades de conocer, con vistas a producir obras de arte"<sup>30</sup>. Parece que para Kant y Gilson, en estos lugares, hay una irreductibilidad entre lo que es propio del conocimiento y lo que es propio de la libertad.

La noción aristotélica de *mimhsiç* no sería así, sino que sería una noción esencialmente dinámica. A esto no se opone el principio aristotélico: "Todo arte tiene por objeto imitar a la naturaleza"<sup>31</sup>. Y en otro texto dice: "Pues así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen, y otros mediante la voz, así también entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía"<sup>32</sup>.

Son varios los sentidos de la *mimhsiç* en Aristóteles. Pero en términos generales, la *mimhsiç* es una actividad que se utiliza para aprender más sobre los objetos. A esto va unido un sentimiento de placer al contemplar la imitación. Ese placer hace que el alma sea más receptiva del objeto. Esto indicaría el mismo Aristóteles en las palabras que siguen: "Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que al contemplarlas aprenden y deducen qué es cada cosa; por ejemplo, que éste es aquél"<sup>33</sup>. Pero no se queda todo en la identificación del retratado. "Si uno ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante"<sup>34</sup>. Esto significa que hay elementos en la imitación que no son de orden cognitivo, sino de otro orden.

Si se observa la *Poética* de Aristóteles, se puede ver que en ella rigen postulados de orden artificial y no natural. Ya hacía notar Averroes, comentando a Aristóteles, que la fábula crea un mundo completo y totalmente nuevo de palabras y nos lleva a una visión de la vida de un modo enteramente distinto. Sus imágenes liberan nuestras pasiones y nos permiten mirar nuestros precarios intereses desde un punto de vista más amplio. Los poetas crean mundos nuevos a través del lenguaje y lo hacen percibiendo lo que existe a nuestro alrededor de una manera totalmente original<sup>35</sup>.

Lo que se imita son más bien elementos prácticos que físicos. La imitación es así verdadera actividad. Dice Aristóteles: "La imitación de la acción es la fábula; lo más

---

<sup>30</sup> Cf. V. ASPE, *ibid.*, p. 124-125

<sup>31</sup> Poét. 4,1449 a 23-24

<sup>32</sup> Poét. I,1447 a 19

<sup>33</sup> Poét. 4,1448 b 15-17

<sup>34</sup> 4,1448 b 17

<sup>35</sup> Cf. V. ASPE, *ibid.*, p. 131

importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación no de personas, sino de una acción y de una vida"<sup>36</sup>. La representación artificial consiste en separar una gesta de todas sus contingencias para ofrecerla pura y desnuda. "Y los personajes son tales o cuales según el carácter... Así pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo"<sup>37</sup>.

La *mimhsiç* es, pues, la esencia de la *poihsiç* en Aristóteles. No se trata ante todo de imitar, sino de crear un clima artificial, separando las acciones de la contingencia biográfica o temperamental. "No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad"<sup>38</sup>. Por eso dice Aristóteles que la poesía es algo más filosófico y de mayor importancia que la historia, porque sus proposiciones pertenecen más bien a la naturaleza de los universales, mientras que las de la historia son singulares"<sup>39</sup>. La historia dirá lo que hizo Alcibíades o lo que dejó de hacer; la poesía dirá en cambio lo que tal clase de hombre hará necesariamente o probablemente. El poeta puede sacar su tema de la historia; pero los personajes y el tema entran en el orden probable o posible de las cosas, deja de ser historiador para ser poeta.

## 7. Bellas artes. La tragedia

Hasta ahora hemos presentado lo que es el arte en general, para Aristóteles. Vamos a ver brevemente algo de las artes particulares.

Ante todo hay que señalar límites en la consideración de Aristóteles. En la *Poética* se limita a hablar de la poesía épica, de la tragedia y de la comedia. De la pintura, de la escultura y de la música habla sólo incidentalmente. Así, por ejemplo, nos dice que el pintor Polignoto pintaba sus personajes mejor de lo que somos nosotros; Pausón los pintaba peores y Dionisio exactamente iguales a nosotros.

De la música habla sobre todo como acompañamiento del drama. Dice que es la más imitativa de todas las artes. La pintura imita las modalidades morales mediante factores externos, como el gesto; los tonos musicales contienen en sí mismos la imitación de las modalidades morales; expresaría mejor las emociones espirituales<sup>40</sup>.

La más importante de las artes en Aristóteles es la tragedia. Es importante su definición de la misma: "Una tragedia es la imitación de una acción grave y que además de grandiosa es completa en sí misma, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; en forma dramática, no narrativa; con peripecias que provocan la conmiseración y el terror, de suerte que se cumpla la purificación (*kaqarsiç*) de tales

---

<sup>36</sup> Poét. 6,1450 a 4-5. 15-19

<sup>37</sup> Poét. 6,1450 a 19

<sup>38</sup> Poét. 9,1451 a 36-38

<sup>39</sup> Poét. 1451 b 5-8

<sup>40</sup> Poét. 1447 a 26-28

pasiones"<sup>41</sup>

Hay que destacar los elementos principales de esta definición. Ante todo se dice que es *imitación*. ¿Qué imita? Imita las acciones de los hombres; acciones graves, nobles, importantes. El objeto propio de la imitación son estas acciones humanas de personalidades virtuosas o viciosas.

Ya hemos hablado de la imitación y hemos dicho que ésta en Aristóteles no es copia servil. El artista es *poeta*, hacedor, creador, y como tal no se limita a reproducir. Las obras de arte no se limitan a reproducir en el sentido de fabricar y multiplicar indefinidamente, como hace la industria. La poesía como imitación es más bien un proceso re-creador de la realidad. Así sucede también en la tragedia.

La acción que imita la tragedia es completa, tiene una unidad. En el siglo XIV los comentaristas italianos de Aristóteles hablaron de tres unidades dramáticas: Unidad de acción, de tiempo y de lugar. Esto se convirtió en norma en la composición dramática durante el renacimiento y el clasicismo. En realidad, Aristóteles habla sólo de unidad de acción, de acción completa en sí misma. Y no parece que trate de imponerla como una norma fija o necesaria; se trata más bien de la misma naturaleza de la poesía trágica como imitación. Parece normal que tenga que tratarse de una acción completa a imitar.

Dice Aristóteles: "La imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos"<sup>42</sup>. Este es el significado de fábula en este contexto aristotélico. De los elementos de la tragedia, el más importante parece precisamente éste: la estructuración de la fábula o de los hechos. El mismo Aristóteles añade: "La tragedia es imitación no de personas, sino de una acción y de una vida... y el fin es una acción... De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo"<sup>43</sup>. Y más adelante añade: "La fábula es, por consiguiente, como el principio y el alma de la tragedia"<sup>44</sup>. Y de forma aún más rotunda: "Sin acción no puede haber tragedia"<sup>45</sup>.

Por supuesto, para que haya acción debe haber también personajes. Estos son también indispensables. Con todo, son secundarios y se pueden sustituir. La misma acción que constituye la fábula de Edipo Rey podía haber sido atribuida a otro personaje. En otras palabras: La acción es la más importante; los personajes, por más importantes que parezcan, son ya de segundo orden.

La unidad de la fábula, o de la acción, tiene también sus normas. La fábula no tiene unidad por el hecho de que se refiera a uno solo. Las acciones de uno pueden ser múltiples y pueden carecer de unidad. Así por ejemplo, en la Odisea no se presentan todas las acciones de Ulises, sino sólo aquellas que se refieren a algo dentro de un marco<sup>46</sup>. A esta unidad de la acción corresponde la unidad de la fábula. Los hechos presentados en la fábula

<sup>41</sup> Poét. 1449 b 25-29

<sup>42</sup> Poet. 1450 a 4-5

<sup>43</sup> Poét. 1450 a 16-23

<sup>44</sup> Poét. 1450 a 38

<sup>45</sup> Poét. 1450 a 24

<sup>46</sup> Poét. 1451 a 25 ss.

deben estar trabados unos con otros, de tal manera que realizado uno de ellos vengan los demás necesariamente o al menos de modo verosímil.

Una nueva característica de la tragedia consiste en que es imitación de lo general. Referirse a lo general es una característica de la poesía, en contraposición a la historia, que se refiere a lo particular. Así lo dice Aristóteles de modo expreso: "La poesía dice más bien lo general y la historia lo particular". Y añade, especificando: "Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades"<sup>47</sup>.

La diferencia entre el historiador y el poeta se refiere también a la realidad o a la posibilidad de los hechos: "En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa... La diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder"<sup>48</sup>.

En otras palabras: La poesía habla de un tipo de hombres, la historia habla de hombres particulares y de hechos concretos. El poeta trágico no imita hombres particulares, sino tipos universales. En un poema dramático los nombres de los personajes son accidentales; lo esencial es la fábula, la estructura. Si el poeta usa nombres de personajes que han existido, lo hace más bien para suscitar mayor credibilidad, dado lo extraordinario de los acontecimientos trágicos. Lo posible según la verosimilitud o la necesidad puede encontrarse en lo sucedido históricamente. Vidas concretas pueden constituir tipos universales. Así Ulises puede ser el prototipo de la astucia o del ingenio; Aquiles, el prototipo de la fuerza; Edipo, el de la imprudencia, etc. La historia de la literatura ofrece innumerables ejemplos de obras inspiradas en hechos o en personajes históricos. Aristóteles no ve inconveniente en esto: "Y si en algún caso (el poeta) trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta"<sup>49</sup>.

La acción de la tragedia debe inspirar temor y compasión, según la definición de la misma dada al principio. Aristóteles repite en otros lugares la misma idea: "La imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión"<sup>50</sup>. Y poco más adelante dice que la composición de la tragedia más perfecta debe ser "imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión, pues esto es propio de una imitación de tal naturaleza"<sup>51</sup>.

¿Qué es el temor? ¿Qué es la compasión? Una noción común la tenemos todos. La compasión, según el *Diccionario de la lengua española* es un "sentimiento de conmiseración y lástima que se siente hacia quienes sufren penalidades y desgracias". Pero esta noción no es suficiente. ¿Cómo la entiende Aristóteles? En la *Retórica* la define como "cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal

---

<sup>47</sup> Poét. 1450 b 6-11

<sup>48</sup> Poét. 1451 b 1-5

<sup>49</sup> Poét. 1451 b 29 ss

<sup>50</sup> Poét. 1452 a 1

<sup>51</sup> Poét. 1452 b 32

que también uno cree poder padecer, o que puede padecer alguno de los suyos; y esto, cuando se muestre cercano"<sup>52</sup>. Aristóteles habla de una cercanía. Esta puede ser en el espacio o en el tiempo. Parece obvio que sentimos más compasión por desgracias cercanas que por las que ocurren en el tercer mundo; y por desgracias próximas en el tiempo que por lo ocurrido en el terremoto de Lisboa o en la destrucción de Pompeya.

El temor es definido por el *Diccionario* como el "una pasión del ánimo que hace huir o rehusar las cosas que se consideran dañosas, arriesgadas o peligrosas". Aristóteles lo define como "cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso...; y éstos cuando no parecen lejanos, sino tan próximos como si estuvieran a punto de suceder"<sup>53</sup>. Así -dice el mismo Aristóteles- "todos saben que han de morir, pero como no está próximo, no se preocupan"<sup>54</sup>.

Aristóteles afirma que el temor y la compasión han de nacer de la estructura de la fábula. Si el fin de la imitación trágica es una acción íntegra que inspira temor y compasión, éstos se deben producir sobre todo a partir del entramado de la fábula, más bien que a partir del espectáculo. En efecto, dice Aristóteles del espectáculo: "Es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores"<sup>55</sup>. Producir el temor y la compasión mediante el espectáculo es, pues, menos artístico que hacerlos surgir de la estructura misma de la fábula. Y además, -añade Aristóteles con sentido del ahorro- esto exige gastos<sup>56</sup>. Recomendación muy propia para los tiempos que corren, en que lo artístico se quiere suplir con tantas cosas: Con la acción violenta, con el sexo, montajes que falsifican la realidad, actores concretos famosos, chabacanería con disfraz de una presunta "liberación" de complejos... Por todos estos y otros medios se intenta suplir muchas veces la vaciedad de contenido, la pobreza de la fábula, la falta de autores geniales... Otro de los modos de matar el arte o de hacerle perder su valor es la reducción del mismo al negocio o a la ganancia.

## 8. La *kaqarsiç*

En la definición de la tragedia dice Aristóteles que ésta "mediante la compasión y el temor lleva a cabo la *kaqarsiç* de tales afecciones".

Este paso de Aristóteles ha dado origen a una larga serie de interpretaciones. ¿Qué es la *kaqarsiç*? Se suelen distinguir tres sentidos de este término: El fisiológico, el religioso y el físico.

En el sentido fisiológico se usa en el lenguaje de la medicina y tiene sentido de purgamiento o purgación, que consiste en eliminar sustancias nocivas del organismo. Se usa también en sentido vegetal, de eliminar plagas, hierbas etc.

---

<sup>52</sup> Ret. 1385 b 13-16

<sup>53</sup> Ret. 1386 a 21-26

<sup>54</sup> Ret. 1386 a 27

<sup>55</sup> Poét. 1450 b 18-19

<sup>56</sup> Poét. 1453 b 7-8

En el sentido religioso significa purificación, en el sentido de *purus facere*, de hacer puro o limpio. Se entiende en este contexto: liberar de la culpa o de las impurezas, mediante actos litúrgicos, sacramentos, etc.

En el sentido psíquico, se refiere al alma, al espíritu. Una de las formas en que se entiende es el psicoanálisis, que tendería a liberar al sujeto de problemas mentales que lo preocupan o lo dañan.

En Aristóteles encontramos este término refiriéndose a la música y a la tragedia. Se trata de objetos de arte, que parecen entenderlo de manera diferente de los sentidos enumerados antes. Lo entienden en sentido estético, más bien. Este uso de la *καθαρσις* es nuevo en Aristóteles; no se usa en otros autores anteriores. Pero en Aristóteles, según el *Index* de Bonitz, se usa también en sentido médico. Dada esta diversidad de significados, resulta difícil asumir una traducción del término *καθαρσις* que valga para todo. Por eso, en general, en este contexto de la estética se suele dejar el término griego y hablar de *καθαρσις*. En la traducción que hemos presentado se habla de *καθαρσις* de las afecciones.

¿De qué afecciones se trata? ¿Cuál es el objeto de la *καθαρσις*? ¿Son tal vez el temor y la compasión, de las que se habla en el texto y a las que parece referirse la *καθαρσις*? Esta ha sido una de las interpretaciones del paso que se ha dado repetidamente. El fin de la tragedia sería primero suscitar y luego borrar esas dos afecciones: el temor y la compasión. Claro que esto supondría que dichas afecciones son negativas y que de vez en cuando hay que darles un escape. El arte tendría la ventaja de dárselo mediante una acción agradable. Otros no comparten esta interpretación y creen que de lo que se trata en la tragedia es de borrar o destruir, mediante la compasión y el temor, las afecciones que tienen los personajes trágicos. El temor y la compasión serían, pues, los medios para producir la operación catártica en el espectador o en el lector de la tragedia, a fin de que se libere de las pasiones o de las afecciones que sufren los personajes de la misma. Esta segunda opinión parece más aceptable.

En relación con la purificación habría que mencionar el tema del *yerro trágico*. El concepto de "yerro" indica algo nocivo por ignorancia: "Hacer por ignorancia algo nocivo hay que decir que es un yerro"<sup>57</sup>. También en la *Ética a Nicómaco* es el yerro diferente de un vicio: "La incontinencia es reprobada no sólo como yerro, sino también como cierta maldad"<sup>58</sup>. En suma, la palabra yerro indicaría una falta o un delito cometido por ignorancia.

La tragedia en algunos casos pone de manifiesto el proceso lógico que une la acción desacertada del héroe con su triste fin. El espectador ve el hilo que une los diferentes pasos de la tragedia, como un proceso racional, que termina donde debe terminar, aunque el protagonista o el personaje no sea consciente de ello, por faltarle el conocimiento de los hechos en que está envuelto. Este es, por ejemplo, el caso de Edipo Rey. La tragedia en este sentido tiene también una función pedagógica o de enseñanza. Este paso del desconocimiento al conocimiento sirve precisamente de *καθαρσις* para el espectador o el lector.

Finalmente, Moreau dice que no se puede ver en este sentido en Aristóteles una anticipación del psicoanálisis, como han querido ver algunos. El punto de partida es muy diferente. En el caso del psicoanálisis se trata de traer algo del inconsciente a la conciencia, para liberarse de ello. En Aristóteles no se trata de traer lo inconsciente a lo consciente, sino

---

<sup>57</sup> Ret a Alej. 5, 27 a 34

<sup>58</sup> Et. Nic. VI, 1148 a 3

que nos movemos dentro de lo consciente<sup>59</sup>.

## 9. Importancia del arte en Aristóteles

El arte en Aristóteles tiene un interés particular. Se trata de un conocimiento, no es algo irracional. Es un saber que pertenece al orden práctico, a la *poihsic* y que tiene su modo de razonar. En el arte se da un tipo de silogismo, pero silogismo práctico, diferente del silogismo teórico. El arte es un conocimiento intelectual, según hemos visto; un conocimiento racional. Como hemos dicho antes, hay cinco formas de conocer racional: *tecnh*, *fronhsic*, *eþisthmh*, *sofia*, *nouç*. El arte entra dentro de la *tecnh*. Pero esto no significa que Aristóteles tenga una concepción intelectualista del arte.

El conocimiento artístico se diferencia de otros tipos de conocimiento, según hemos visto en la exposición. Se diferencia de la ciencia. Esta trata de lo que es; el arte de lo que no es, de lo que hay que crear. La ciencia se rige por principios universales fijos; el arte no carece de principios, pero es más libre y creativo. Se diferencia también de la simple técnica, aunque Aristóteles de modo explícito lo considere como *tecnh*. Una simple técnica está más próxima a la ciencia, muchas veces como aplicación de la misma. El arte no es sólo técnica, sino *tecnh kai poihsic*, donde la *tecnh* indicaría el aspecto más científico o fijo del arte y *poihsic* el aspecto creativo del mismo, más libre de normas y leyes.

Pero el arte se diferencia también de la simple experiencia; es más que conocimiento de lo singular y de la experiencia sin más, como expresamente dice Aristóteles al nombrarlo junto con la ciencia. Es un algo intermedio.

Aristóteles considera el arte como semejante a la naturaleza. Esto significa que en él ve el estagirita algo más bien organizado, no carente de orden y con una exigencia. Pero tampoco aquí hay que olvidar el aspecto creativo, lo nuevo y lo libre que acompaña siempre al arte. Esto se puede ver sobre todo cuando Aristóteles habla del arte y de la *mimhsic*. Hay imitación en el arte, pero no imitación servil de la naturaleza.

El arte, en pocas palabras, es conocimiento racional, pero un conocimiento especial, que ni tiene un carácter fijo como las esencias, ni se limita a la experiencia singular. En el arte, según Aristóteles, hay ciertos principios, hay unidad, hay fin y hay espontaneidad y creatividad.

Un ejemplo de todo esto podemos verlo en la tragedia, que tiene para Aristóteles una importancia especial. En ella hay una racionalidad en la trama y en los hechos, hay creación libre; no se trata de un conocimiento de ciencia ni de sola *empeiria*. La tragedia imita a veces personajes o hechos particulares, pero tiene validez general. En la tragedia hay una finalidad estética: satisface el gusto mediante el lenguaje agradable que deleita a los espectadores, la fábula suele tener gran interés; y hay una finalidad ética, ya que tiende a suscitar sentimientos que lleven a una *katarsic* de ciertas afecciones.

Como ya hemos visto, en Aristóteles el arte presenta novedades importantes con respecto a Platón, que deberían haber sido más tenidas en cuenta. Pero lamentablemente se le ha dado poca importancia al arte en Aristóteles en la historia de la filosofía. En general, se le ha dado poca importancia al arte. Verdad es que hay algo sobre él en autores posteriores, como Plotino, Agustín o Tomás de Aquino. Pero, como hemos dicho en su momento, Tomás de Aquino en la interpretación de Aristóteles acercó demasiado el arte a la lógica. La

<sup>59</sup> J. MOREAU, *Aristóteles y su escuela*, p. 248



reflexión sobre el arte fue luego escasa. Como compensación hay que señalar que artistas los ha habido siempre.

La vuelta al arte en Aristóteles ha estado precedida de un interés creciente por el arte durante los últimos siglos, sobre todo a partir del siglo XVIII. Fue sobre todo Alexander Baumgarten, un filósofo de la ilustración alemana, quien comenzó a dar importancia al tema de la estética. La estética es ciencia de la experiencia de los sentidos, en contraposición a lo que sería el conocimiento propio del espíritu. Baumgarten ve la estética como la perfección del conocimiento sensible. Y dentro de este conocimiento tiene lugar el conocimiento de lo bello. De esta manera, Baumgarten devuelve la estética al campo de la filosofía.

Después de Baumgarten tiene una particular importancia Kant. En la *Crítica de la razón pura* Kant trata de la *Estética transcendental*, que correspondería al conocimiento de lo sensible. Pero la importancia de la estética y del arte no se queda ahí. Tiene mucha mayor importancia en la *Crítica del juicio*, que quiere ser una crítica intermedia entre la razón pura y la razón práctica. Allí habla Kant ampliamente del juicio estético, que tiene, junto con el juicio teleológico, gran importancia para el conocimiento, como algo intermedio entre el conocimiento de razón pura y el de razón práctica, y sobre todo como algo complementario.

Después de Kant, el arte ha tenido importancia en otros autores. Es seguramente en Schelling donde alcanza su punto culminante. Pero también en Hegel tiene importancia. Lo que sucede es que estos autores lo consideran como expresión o exteriorización del espíritu absoluto, quedando así el arte integrado en el sistema idealista. Algo semejante sucede con otro autor, que también le da importancia al arte, Arthur Schopenhauer, quien también considera el arte como expresión de la idea.

Posteriormente el arte ha sido valorado, también desde un punto de vista particular, por Friedrich Nietzsche. Y más recientemente lo han considerado de gran importancia otros dos autores, Heidegger y Marcuse. El primero lo ve sobre todo en relación con la ontología y con el acaecer de la verdad; el segundo, sobre todo en relación con la crítica de la sociedad, en el contexto de la Escuela de Frankfurt.

La vuelta del arte a la filosofía y la importancia creciente que ha ido teniendo, han hecho que también se haya vuelto a estudiar en Aristóteles. Como ha sucedido muchas veces, en Aristóteles se ha redescubierto algo que él consideró importante y que yacía en el olvido.