# ESTUDIOS

## ARISTÓTELES: EL ARTE COMO LIBRE REPRESENTACIÓN DE LA VIDA HUMANA EN ACCIÓN

*Resumen*: El trabajo presenta la evolución del significado del arte en la poesía y la filosofía griegas, desde Homero hasta Aristóteles, mostrando cómo la capacidad técnica y artística del hombre adquiere una mayor relevancia conceptual hasta transformarse en la *Poética* de Aristóteles en la visión de la vida humana en acción, que sirve de espejo al hombre para construir con libertad responsable la obra de arte de su vida racional.

*Palabras clave:* Homero, Píndaro, Protágoras, Sófocles, Platón, Aristóteles, arte, poética, mímesis, representación.

*ARISTOTLE: ART AS FREE REPRESENTATION OF HUMAN LIFE IN ACTION*

*Summary*: This paper presents the evolution of the meaning of art in greek poetry and philosophy since Homer until Aristotle, showing how the artistic and technical ability of the man acquire a main conceptual relevance till transform into the Aristotle's *Poetics* in the vision of human life in action, that serves like a mirror to man to built with responsible freedom the work of art of his rational life.

*Key words:* Homer, Pindar, Protagoras, Sophocles, Plato, Aristóteles, art, poetics, mimesis, representation

Este largo título pretende simplemente expresar de manera aproximada lo que constituye el eje de la teoría estética de Aristóteles. Una teoría estética que halla su expresión en el fragmentario y decisivo texto de la *Poética*. Por tanto, mi única pretensión consiste en comentar algunos puntos esenciales de esta obra aristotélica, como los conceptos de arte, imitación y purgación, en los que se asienta gran parte de la teoría del arte hasta la modernidad.

### EL CONCEPTO GRIEGO DE *tevcnh*

Un punto siempre difícil es precisar el concepto aristotélico de arte (tevcnh) , ya que se halla tan próximo al de ciencia productiva o poética (poihtikhv

Universidad Pontificia de Salamanca

ejpisthvmh), que en muchos contextos de la obra aristotélica resultan expresiones sinónimas arte poética y ciencia poética. Por ello, considero que para entender en su pleno sentido los textos de la *Poética*, es necesario explicar, en primer lugar, el significado del término tevcnh, pues la poivhsi", la producción o creación de una obra de arte no es sino la actividad de la tevcnh, de esa capacidad creativa que sólo el hombre posee[1]. Y, respecto a este término, como sucede en otros muchos ámbitos, puede afirmarse sin duda que el concepto griego de tevcnh –técnica y arte– alcanza en la obra de Aristóteles la síntesis y culminación de su significado[2]. En su raíz indoeuropea *tekp* significa *trabajar la madera* y de esta misma raíz deriva el verbo latino *texo*, que alude tanto a la acción de tejer, como a la de componer ese tejido de palabras que es el lenguaje escrito, el texto. Su significado originario nos lleva, por tanto, a entender la técnica y el arte como la prolongación de las manos del hombre, como la capacidad de hacer con las manos obras de madera, como las casas y los barcos que construyen el carpintero o el arquitecto, que sirven de albergue al hombre y le hacen más confortable la vida. Así lo expresa también, en griego primitivo, el vocablo tevktwn, cuyo primer significado fue el de *carpintero*, para pasar más tarde a referirse al *arquitecto*, al que Homero alaba por su arte al servicio de los hombres, comparando su labor de constructor de viviendas con el arte del médico o del cantor que recrea con sus melódicos versos[3].

La tevcnh es, pues, en los versos homéricos, un término polisémico que encierra, al menos, tres significados relacionados con su raíz indoeuropea: en primer lugar, la destreza manual con la que el carpintero o el escultor tallan la madera; en segundo lugar, la habilidad de consumado orfebre con la que el artista trabaja los metales[4] y, finalmente, la técnica tan utilizada por los griegos

1 Sobre los distintos significados de este término en Aristóteles, puede verse el amplio estudio de V. Aspe, *El concepto de técnica, arte y producción en Aristóteles*, México, FCE, 1993.

2 Un estudio preciso de este punto se puede ver en A. Ortega, "Aspectos del concepto de Tevcnh en Aristóteles", en *Helmantica*, XVI, 1965, pp. 61-83. A estas magistrales páginas debo gran parte de los comentarios aquí desarrollados.

3 Véase la singular escena en que Eumeo señala que un hombre iría a buscar a otras tierras a un arquitecto, un médico o un cantor, pero jamás a un mendigo como Ulises que le acompaña así disfrazado: "¿Quién va nunca a buscar ningún hombre de fuera/ si no es ya a los que tienen un arte en servicio de todos,/ ya adivino, ya médico o ya constructor de viviendas/ o inspirado cantor que recree con su canto? Son éstos/ los varones que vas a buscar hasta el fin de la tierra"(*Odisea,* XVII, 382-386).

4 Así se menciona al broncista, que porta el martillo, el yunque y las tenazas, instrumentos del arte, (*Odisea,* III, 433). También se describe el precioso trabajo del orfebre que realiza un cerco de oro en torno a la plata, como un arte aprendido de Hefesto y Atenea (*Odisea,* VI, 234 y XXIII, 161). Igualmente se relata con profunda admiración la maravillosa obra de arte que Ulises contempla en el dorado tahalí de Heracles, adornado con pasmosas figuras de jabatos, osos y leones, cuyos combates representan la obra de un artista que, a juicio del poeta, nunca más debiera trabajar obra alguna, pues no podría superar tal obra de arte (*Odisea*, XI, 614).

Universidad Pontificia de Salamanca

para la construcción de las naves que surcan los mares[5]. Sin embargo, ya Píndaro amplía el campo semántico de tevktwn, al aplicarlo al poeta, pues entiende la actividad poética como la destreza, no ya material, sino intelectual para componer y ordenar el lenguaje según le dicta la inspiración de la musa, la diosa de la memoria que le hace ver más que los demás hombres. En unos espléndidos versos de la tercera *Pítica* proclama Píndaro la perduración de la gloria de los héroes por medio de la poesía, cuya música hace pervivir en el tiempo la excelencia del ser humano. Y allí equipara a los poetas con los arquitectos, pues "a Néstor y al licio Sarpedonte, en leyenda del hombre convertidos, los conocemos por las sonoras palabras, que adaptaron sabios arquitectos (los poetas)"[6]. Y, en otro pasaje de notable belleza poética, al comenzar la tercera *Nemea*, Píndaro invoca a la Musa, madre de los poetas, para que acuda "junto al agua del río Asopo, pues allí aguardan arquitectos de dulcisonantes cortejos festivos, los jóvenes, que añoran tu voz"[7]. Los jóvenes del coro desean proclamar con su dulce voz los triunfos atléticos de los vencedores olímpicos, ya que el canto de la musa es el "más favorable compañero de las glorias" y las coronas de los esforzados atletas.

El poeta cumple, a juicio de Píndaro, una función análoga a la que desempeñan las musas en el Olimpo. Lo mismo que éstas cantan las glorias de Zeus, el arte del poeta halla su razón de ser en el canto de las hazañas de los hombres esforzados, para salvar su gloria del olvido del tiempo. El poeta es más que un demiurgo o artesano que entreteje los hilos del relato con las hazañas y las aladas palabras inspiradas, que es la imagen reiterada en los versos homéricos. La poesía es, para Píndaro, más que una técnica o un arte aprendido, un talento o una sabiduría recibida de las musas, cuya inspiración moldea la actividad del artista. Es una misión profética y teológica sin igual, porque el poeta es profeta de las Piérides, "leal mensajero, carta secreta de las Musas de bellas guedejas, dulce crátera de sonoros cantos"[8].

En los sofistas, el vocablo tevcnh adquiere una destacada significación como expresión de la actividad del hombre frente a las producciones espontáneas de la naturaleza. Especialmente ilustrativo de este mundo de la creación humana, que transforma con habilidad las cosas naturales, es el amplio campo semántico de la tevcnh en el mito de Prometeo contado por Protágoras, tal como lo relata Pla-

5 Con este sentido lo encontramos en el famoso pasaje en que Homero compara la indomable voluntad de Héctor con el corte implacable del hacha del constructor de naves, al decir Paris a su hermano: "Tu corazón siempre es inflexible cual hacha que penetra en la madera cuando está en las manos del hombre que con arte talla una quilla"(*Ilíada* III, 60-62).

6 Píndaro, *Pítica*, III, 112-115.

7 Píndaro, *Nemea*, III, 1-5.

8 Píndaro, *Olímpica*, VI, 90-92.

Universidad Pontificia de Salamanca

tón[9]. En esta conocida versión ilustrada del mito, Protágoras nos muestra el progreso humano, desde la transformación de la naturaleza por la acción de las manos del hombre que se sirve del fuego para moldear utensilios, hasta la suprema expresión de la tevcnh, que es la capacidad de construir el artefacto de la povli", gracias a la sutil modelación educativa de la mente humana que es capaz de producir la paideiva, que Protágoras proclama como único fin de su profesión de sofista.

En la interpretación que el sofista hace del mito hesiódico, destaca sobre todo la capacidad del ser humano en la construcción de la nave del Estado. Esta conocida metáfora es un lugar común de la poesía lírica y de las tragedias[10], que se convirtió en la imagen más elocuente del vocabulario político de los griegos, especialmente de Platón. Protágoras entiende la tevcnh politikhv como el arte de construir el barco de la ciudad para el bienestar de los ciudadanos. Un barco creado para proteger a los ciudadanos del infortunio, pero que está siempre expuesto a los vaivenes de la fortuna y de las inescrutables decisiones de los políticos, como una y otra vez enseña la tragedia.

Aunque no puede negarse que la versión sofística del mito de Prometeo presenta una visión positiva del progreso humano y de su abandono de la vida natural y agresiva de las cavernas para alcanzar un acuerdo de armónica convivencia en la sociedad civil, la verdadera virtualidad de la metáfora guarda relación con el sentido de la tragedia. La metáfora nos enseña que, al igual que una barca, la ciudad es un instrumento construido por el hombre para resguardarse del azar y de la impetuosa naturaleza. Es una barrera contra la fortuna exterior, contra las olas de la adversidad que no pueden penetrar en su interior, gracias a la inteligencia de sus constructores. El fin de la ciudad es desterrar el azar de la vida humana. Los barcos y las ciudades son invenciones de este ser admirable y terrible que es el hombre, como comprobamos en el relato del mito y en el primer estásimo de *Antígona*[11].

9 Platón, *Protágoras* 320 c-322 d. Como es bien sabido, existen tres versiones diferentes del mito de Prometeo en la literatura griega: la de Hesíodo, la de Esquilo y la de Protágoras. La primera es una visión religiosa, que acentúa la autoridad inviolable de Zeus frente a las tretas del titán; la segunda es la versión trágica del esfuerzo humano por aprender, pues como enseña la tragedia, se aprende sufriendo. El relato de Protágoras es la versión ilustrada de la educación de los sofistas que forman al hombre para la convivencia política. Un espléndido análisis de estos tres relatos lo hizo W. Jaeger, en su *Paideía* y puede también verse en el libro de C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Hiperion, 1995.

10 Véase el breve pero brillante comentario de esta metáfora en M. C. Nussbaum, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1995, p. 100. No sólo comenta el conocido texto de *Antígona*, sino que remite a pasajes tanto de poetas líricos, como de Platón, que son especialmente relevantes para la pervivencia de esta metáfora en el lenguaje político.

11 Sófocles, *Antígona*, vv. 332-375. Este canto al hombre expresa, en algunos de los más sublimes versos líricos de la tragedia griega, la grandeza y el temor que acompaña a las creaciones

Universidad Pontificia de Salamanca

Como ha visto con inteligencia Martha C. Nussbaum[12], el concepto de tevcnh del *Protágoras* es la respuesta platónica a la tragedia de Sófocles. Protágoras es el epígono de Creonte, ya que, como él, pretende erigir a la pólis como la nave que salve al ciudadano del infortunio. Una educación adecuada del hombre puede llevarle a ser dueño de su existencia, a ser medida de todas las cosas, gracias a la tevcnh, como arte de transformar la naturaleza y la comunidad en un lugar de convivencia. Es la nueva solución al dilema trágico: la tevcnh salva al hombre de la vulnerabilidad a la tuvch . Una tevcnh que supera el nivel artesano del constructor de naves y casas y se convierte en el arte y la sabiduría superior del que sabe conducirse en la vida política. La educación superior es el arte de saber conducir la nave del Estado, porque en ella encuentra el hombre, el ciudadano, el refugio contra el azar y el infortunio. Es el verdadero progreso del hombre, el que le ha llevado de la vida hostil de las cavernas a la civilización de la sociedad. Es la solución ilustrada de los sofistas que proponen el progreso como salida a la aporía que plantea la tragedia. En la tevcnh politikhv, es decir, en la construcción de la nave de la ciudad está la posibilidad de una existencia plenamente humana, libre del azar y de la necesidad de la naturaleza y del destino.

Los sofistas, que tenían un concepto técnico del saber, destacaron más que ningún otro movimiento filosófico la capacidad plástica del hombre, un ser capaz de ser moldeado y de moldear a los demás mediante la educación. Ellos entendieron la cultura, la civilización y el progreso de los hombres como hechura de su tevcnh. Frente al determinismo de la fuvsi" el hombre es capaz de inventar dioses diferentes, lenguajes distintos y variadas formas de arquitectura. Pero, sobre todo, gracias al sentido moral y la justicia, entregados por Hermes, como regalo de Zeus, el hombre es capaz de alcanzar el arte más excelente de todos: el arte de la convivencia política, la tevcnh politikhv, que es el fin último de la educación superior, de la educación que profesa Protágoras.

## LA tevcnh EN PLATÓN

Sería demasiado largo hacer un recorrido lo suficientemente amplio como para explicitar el sentido del concepto de tevcnh en los diálogos platónicos. Por ello me limitaré a aportar algunos ejemplos para percibir la riqueza del vocabulario platónico en torno al arte y la técnica.

técnicas del hombre, entre las cuales sobresale la creación de este artefacto supremo de la ciudad como barco. Por eso, el hombre es *deinón*, asombroso, porque es incomprensible y aterrador su poder técnico y político, en cuanto constructor de naves y ciudades.

12 Véase el capítulo que dedica al estudio del *Protágoras*, con el título de "El *Protágoras*: una ciencia del razonamiento práctico", en *La fragilidad del bien*, op. cit., pp. 135-176.

Universidad Pontificia de Salamanca

Me parece muy oportuno citar, en primer lugar, un pasaje en el que los intérpretes más perspicaces han adivinado un esbozo o una primera formulación de la teoría de las ideas, como Grube[13] o Ross[14]. Me refiero al texto del *Crátilo*[15], en el que Platón afirma que la obra del arte del carpintero, del herrero, así como también la del legislador es la que realiza el que posee el arte (tevcnh) verdadero de cada una de estas profesiones. Y el artista, para crear su obra de arte, no mira a los objetos sensibles, sino a la forma ideal (eij~do") o modelo inteligible, a cuya imitación (mivmhsi") crea el producto de su arte. Es evidente que ya, en estos diálogos juveniles o, al menos, anteriores a la época de madurez de Platón, descubrimos la asociación casi constante entre arte e imitación, que serán inseparables en la última época de su pensamiento, así como en la concepción del arte poética de Aristóteles.

Igualmente en diversos y muy conocidos pasajes del *Teeteto*, Sócrates habla una y otra vez de su arte mayéutica (tevcnh maieutikhv), un arte peculiar y heredada de su madre, mediante la cual logra que su interlocutor piense por sí mismo, sacando a la luz el concepto que han inducido por su búsqueda incesante los participantes en el diálogo[16]. Un arte que, a diferencia del que ejerce su madre, es capaz de engendrar ideas y bellos discursos en la mente del que aprende.

En el *Sofista*, al buscar la definición del pescador de caña, aplicando el método dialéctico de la división, que fue ampliamente descrito en el *Fedro*[17], Platón afirma que existen dos géneros supremos de arte: el de las artes adquisitivas, entre las que se hallaría la de la pesca, y el de las artes productivas o poéticas (tevcnh poietikhv), entre las cuales se hallan las artes de la imitación (tevcnh mimhtikhv)[18]. En este pasaje encontramos de nuevo esa aproximación del concepto platónico del arte al de la facultad poética, que consiste en crear imágenes que imitan las ideas inteligibles. La poivhsi" y la mivmhsi" quedan unidas por un campo semántico común que comprende toda la creatividad artística. Y esto, que puede entenderse como una idea permanente en los escritos platónicos, supone un profundo cambio en la concepción platónica del arte poética, desde el *Ion* al *Sofista*.

En efecto, en el diálogo temprano dedicado al rapsoda y cantor de versos homéricos, Ion, Platón niega que este aedo tenga una arte o una técnica, ya que

13 Véase G. M. A. Grube, *El pensamiento de Platón*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 37– 40.

14 Ross, D., *La teoría de las Ideas de Platón*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 35-37.

15 Platón, *Eutifrón* 388 c-389 c.

16 Véase Platón, *Teeteto*, 149 a-149 c y 150 b-151 d.

17 La división de las ideas en sus articulaciones naturales, para no proceder como un mal carnicero que quebranta los miembros, se explica en *Fedro* 265 d-266 c.

18 Véase el interesante pasaje en el que se busca esta definición del pescador de caña para llegar a emparentar con él el arte del sofista, que se encuentra en *Sofista* 218 e-222 a.

Universidad Pontificia de Salamanca

la poesía es pura inspiración de la Musa, que habla por boca del poeta, que desconoce cuanto canta en sus divinos versos. Así lo afirma el tantas veces citado pasaje platónico que dice que "los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de un arte (tevcnh) por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos"[19]. Como el imán atrae hacia él a distintos anillos metálicos, así la musa, por medio de la inspiración, produce un irresistible magnetismo que se extiende desde el poeta a toda la cadena interminable de oyentes y lectores de sus versos. Pero la poesía, tal como la concibe Platón en esta etapa juvenil, no es un arte, sino un don divino. Un don que no requiere técnica ni imitación alguna, pero que produce obras llenas de belleza. Y, en este primer momento de la actividad literaria de Platón, no hay tampoco rivalidad alguna entre la poesía y la filosofía, al contrario de lo que defenderá especialmente en la *República*.

Por consiguiente, podemos decir que, con la excepción del *Ión*, que representa una visión juvenil e inocente de la actividad artística, Platón mantiene, con mayor o menor énfasis, la consideración del arte como una actividad creadora que, mediante la imitación, es capaz de plasmar la belleza ideal en una copia sensible.

El *Político* es, sin duda, un diálogo importante para la determinación del concepto platónico del arte. En este cuidado texto, Platón se empeña en la búsqueda de la definición del político y del arte de la política, aplicando con rigor la dialéctica de la división dicotómica, explicada en el *Fedro* y usada con profusión en el *Sofista*. En su búsqueda del arte del político, Platón no hace un planteamiento meramente teórico, sino que analiza, primero, las condiciones de la vida humana, que son el marco real de la actividad política. Y, dado que los hombres ya no viven en la paradisíaca edad de Cronos, en la que la racionalidad gobernaba el mundo con armonía, el político que los hombres necesitan es nada más, ni nada menos, que un ser humano, que tiene como tarea la de ser un pastor de los ciudadanos. Y para definir su arte, Platón acude nuevamente a un paradigma o modelo ideal que es, en este caso concreto, el arte de tejer, pues como reconoce Platón, "¡qué difícil es, admirado amigo, poder mostrar de forma adecuada, sin recurrir a un modelo, cualquier cosa importante! Pues podría parecer que cada uno de nosotros lo sabe todo como en sueños, pero, cuando despierta, no sabe nada"[20].

El arte del tejedor es una hermosa analogía que permite entender la naturaleza del arte de la política (tevcnh politikhv). Este arte, aunque pueda parecerlo, no se halla tan lejos del propuesto por Protágoras, en su versión del mito de Pro-

19 Platón, *Ion* 533 d-e.
20 Platón, *Político* 277 d.

Universidad Pontificia de Salamanca

meteo. Pues, si el sofista recurría a la figura de Zeus, que enviaba a Hermes a distribuir entre los seres humanos el sentido moral y la justicia, para que hubiera entre los ciudadanos vínculos acordes de amistad, el político que Platón dibuja, mediante su analogía con el arte de tejer (tevcnh iJmatiourgikhv), es el que sabe entretejer adecuadamente la trama y urdimbre de la comunidad política para lograr el más armonioso y bello de los tejidos. Al menos, así queda patente en la conclusión del diálogo entre el joven Sócrates y el extranjero, cuyas palabras finales son las siguientes: "éste es el fin del tejido de la actividad política: la articulación en una trama bien armada del carácter de los hombres valientes con el de los sensatos, cuando el arte real los haya reunido por la concordia y el amor en una vida común y haya confeccionado el más espléndido y sublime de todos los tejidos y, abrazando a todos los hombres de la ciudad, tanto esclavos como libres y, en la medida en que una ciudad puede ser feliz, la gobierne y la dirija, sin eludir nada que sirva a este fin"[21].

Pero este arte de saber entretejer y armonizar los intereses y los caracteres de los ciudadanos exige otro arte, que es también descrito en el *Político*, pero que constituye el núcleo del *Protágoras*: el arte de la medida (tevcnh metrhtikhv)[22]. Este arte de la medida tiene una dimensión práctica, moral y política incuestionable. El verdadero político, como lo es Sócrates, según su propia confesión en el *Gorgias*[23], ha de encontrar la justa medida, que evite el exceso y el defecto, no sólo en sus decisiones y acciones personales, sino en la búsqueda de la armonía de los ciudadanos, porque sólo en ese rumbo orientado de la actividad política se logra librar a la nave de la ciudad del infortunio y la injusticia. Creo que las propias palabras de Sócrates en el *Protágoras* son la mejor expresión de cómo el arte de la medida es la única que pude eliminar el conflicto práctico y la negativa influencia del destino en la vida humana. Dice así: "¿No hemos visto que el poder de las apariencias nos extravía y sume en la confusión, de modo que, en nuestras acciones y decisiones en torno a lo grande y lo pequeño, estamos continuamente aceptando y rechazando las mismas cosas, cuando el arte de la medida eliminaría el efecto de las apariencias y, mostrándonos los auténtico, lograría que el alma se mantuviera serena permaneciendo en la verdad y así pondría a salvo nuestra existencia? Ante estas consideraciones reconocerían los seres humanos que es el arte de la medida el que nos salva"[24].

21 Platón, *Político* 311 c-d.

22 Platón, *Político* 283 c-287 b. Además de este amplio análisis sobre este arte de la medida, de clara raíz socrática, pueden verse también pasajes paralelos en los diálogos platónicos. Así, por ejemplo, *Protágoras* 356 d-357 b; *Filebo* 55 e y *Leyes* 817 e.

23 Recordemos las palabras que Platón pone en boca de su maestro: "Creo que soy uno de los pocos atenienses, por no decir el único, que se dedica al verdadero arte de la política y el único que la practica en estos tiempos" (*Gorgias* 521 d).

24 Platón, *Protágoras* 356 d-e.

Universidad Pontificia de Salamanca

Hay, por tanto, una consideración de la tevcnh en tanto actividad artística, que produce objetos bellos, cuya existencia adquiere autonomía y vida propia, una vez que han salido de las manos del artista. Pero Platón presenta también una dimensión moral y práctica de la tevcnh que nos libra de la funesta tuvch, proporcionándonos un remedio contra la adversidad, tanto en la vida privada, como en el ámbito de la sociedad. Este segundo modelo de arte práctico es la respuesta platónica al problema ético que plantea la tragedia griega: cómo cultivar la excelencia humana y mantener el bien y la felicidad invulnerable a la fortuna. La única salida es la aplicación del arte de la medida, de la prudencia, de la moderación y el justo medio que Sócrates propone insistentemente en los diálogos platónicos.

Sin embargo, el texto en el que Platón muestra con mayor claridad su concepción de la tevcnh es el *Timeo*. En este tardío diálogo platónico se describe con detalle la actividad creadora del demiurgo del cosmos. Platón lo denomina generalmente con esa palabra griega "dhmiourgov"", que comprendía, ya desde el vocabulario del propio Homero, tanto a los artesanos como a los constructores, médicos, productores y creadores de obras manuales, intelectuales o artísticas. Pero, junto a este término, Platón también llama arquitecto (oJ tektainovmeno")[25] al ordenador del cosmos, elevando así el significado de la actividad técnica y artística, desde al ámbito de lo humano a la esfera de lo divino. La actividad de este arquitecto del cosmos consiste en ordenar la materia caótica, a imitación del modelo eterno, hasta convertirla en un ser animado y bello, que reproduce en la medida de lo posible el paradigma inteligible. Es la mejor descripción platónica de la obra de arte, como podemos comprobar en este pasaje: "Cuando el artífice de algo, al construir su forma y cualidad, fija constantemente su mirada en el ser inmutable y se sirve de él como modelo, el resultado de su obra es necesariamente bello"[26].

Éstos son, a grandes rasgos, los antecedentes del significado de tevcnh, desde los versos homéricos hasta los diálogos platónicos. El término, como ya dijimos, adquiere una nueva dimensión en los textos aristotélicos, que exige un riguroso análisis, pues en los textos aristotélicos descubrimos la síntesis de su significado dentro de la larga tradición artística griega.

## EL CONCEPTO ARISTOTÉLICO DE ARTE

25 Platón, *Timeo* 28 c 6.
26 Platón, *Timeo* 28 b.
27 Aristóteles, *Metafísica* 980 a-982 a.

Universidad Pontificia de Salamanca

Hay dos textos fundamentales en los que Aristóteles expone su concepto de la tevcnh. El primero es el comienzo de la *Metafísica*[27], en cuyas páginas iniciales encontramos los grados de conocimiento que conducen al hombre, desde la sensación hasta la ciencia primera, cuyo nombre se busca, pues ella constituye el supremo fin de ese deseo natural que todos los hombres tienen por el saber. El segundo texto corresponde al capítulo cuarto del libro VI de la *Ética a Nicómaco*[28], que es quizás el texto más relevante para comprender el sentido del arte en Aristóteles[29].

En el primer texto, el de la *Metafísica*, Aristóteles presenta al arte (tevcnh) como un cierto grado de saber muy próximo a la ciencia (ejpisthvmh), de la que apenas se distingue en esta primera presentación aristotélica. Señala Aristóteles, en las palabras iniciales de la *Metafísica*, que "por naturaleza tienen todos los hombres deseo de saber" y este saber (eijdevnai) no es un saber cualquiera, sino un saber en el que alcanzamos la verdad de las cosas. Y existen cinco grados de conocimiento: sensación (ai[sqhsiç), memoria (mnhvmh), experiencia (ejmpeiriva), arte (tevcnh) y ciencia (ejpisthvmh). Los tres primeros son conocimientos de lo particular, es decir, saberes en los que las impresiones fugitivas de las cosas conocidas por medio de la sensación, son retenidas en la memoria, para que no escapen como un ejército en desbandada, y de este modo adquieren un orden en lo que Aristóteles llama experiencia, que constituye el núcleo de todo conocimiento. Estos tres grados comprenden el ámbito del saber de lo particular, que el hombre comparte con los animales. El hombre, sin embargo, tiene otros dos modos de saber exclusivos suyos. Dos modos de saber que son de distinta índole, pero que están apoyados en la experiencia: son el arte y la ciencia, la tevcnh y la ejpisthvmh.

Como saber, nos dice Aristóteles, el saber de la tevcnh es muy superior al de la experiencia, al de la ejmpeiriva. "La experiencia, dice Aristóteles, parece algo semejante a la ciencia y al arte, pues lo cierto es que, para la hombres, la ciencia y el arte resultan de la experiencia, ya que, como dice Polo, y dice bien, la experiencia da lugar al arte y la inexperiencia al azar. El arte, por su parte, se genera cuando a partir de múltiples percepciones de la experiencia resulta una única idea general acerca de los casos semejantes"[30].

Según este hermoso texto, la superioridad de la tevcnh sobre la experiencia tiene tres características:

28 Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1140 a 1-22.

29 Un preciso comentario de estos dos textos se halla en X. Zubiri, *Cinco lecciones de filosofía*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1970, pp. 17-35. Seguiremos de cerca sus acertadas palabras sobre la concepción aristotélica del arte.

30 Aristóteles, *Metafísica* 981 a.

Universidad Pontificia de Salamanca

a. En primer lugar, el que tiene tevcnh, el tecnivthç, el que domina un arte, sabe mejor las cosas que el que sólo tiene experiencia. El empírico sabe que Sócrates o Calias está enfermo y que suministrándole tal fármaco se curará. En cambio, el que domina el arte de la medicina conoce, no sólo el efecto, sino también la causa, es decir, sabe por qué se cura. Los dos tal vez saben lo mismo, pero el médico lo sabe mejor. Saber el porqué es lo propio de un saber universal como la tevcnh. Es un saber con conocimiento de causa, ya que mediante el arte se sabe el porqué (diovti) y no sólo el qué (ti), como en el conocimiento que proporciona la experiencia. Así lo asegura Aristóteles: "Pensamos que el saber y el conocer se dan más bien en el arte que en la experiencia y tenemos por más sabios a los hombres de arte que a los de experiencia, pues la sabiduría acompaña a cada uno en mayor grado según su saber. Y esto es porque unos conocen la causa y los otros no"[31].

b. En segundo lugar, la tevcnh no sólo es un conocimiento mejor que la experiencia, sino que por medio del arte se conoce más, se saben más cosas que a través de la experiencia. Porque por experiencia alcanzamos un saber acerca de muchos enfermos, pero por la tevcnh alcanzamos un saber superior, por ejemplo, acerca de todos los biliosos. La razón de esta superioridad y excelencia reside en que el saber de la experiencia es particular, mientras que el del arte y la ciencia es un saber universal, que se alcanza tras la acumulación de una gran experiencia de casos concretos.

c. Finalmente, por esto mismo, el que tiene la tevcnh es el que mejor sabe comunicar y enseñar a los demás su saber. O, dicho con otras palabras, lo sabido mediante la tevcnh es enseñable. Así lo leemos en el mismo texto aristotélico: "En definitiva, lo que distingue al sabio del ignorante es el poder enseñar y, por esta razón, consideramos que el arte es más ciencia que la experiencia, pues aquéllos pueden enseñar y éstos no"[32]. Y, como puntualiza Aristóteles al comentar las ideas que tenemos acerca del sabio, que es quien sabe más y sabe lo más difícil, con más exactitud y con más facilidad para enseñar, el arte es una de las grandes conquistas del saber humano, por lo que los primeros descubridores de las artes fueron considerados extraordinarios benefactores de la humanidad y sabios eminentes. "Es, pues, verosímil, dice Aristóteles, que en un principio el descubridor de cualquier arte, más allá de los conocimientos sensibles comúnmente adquiridos, fuera admirado por la humanidad, no ya porque alguno de sus descubrimientos resultara útil, sino como hombre sabio que destacaba sobre los demás y que, una vez descubiertas numerosas artes, orientadas unas a enfrentarse a las necesidades y otras a alcanzar una vida placentera, fueran siempre

31 *Ibidem*.
32 Aristóteles, *Metafísica* 981 b.
33 *Ibidem*.

Universidad Pontificia de Salamanca

considerados más sabios estos últimos que aquéllos, ya que sus conocimientos no estaban orientados a la utilidad"[33].

Podemos concluir, por tanto, que en este texto, que presenta la jerarquía de los grados del conocimiento, el arte aparece como un tipo de saber que supera la experiencia y le permite al hombre alcanzar un conjunto de principios que constituyen el fundamento para transformar la naturaleza y para producir aquello que ésta no le ha dado. En consecuencia, Aristóteles considera la tevcnh como algo más que una destreza o capacidad manual o intelectual, tal como hemos visto que fue entendida desde Homero a Platón, pues es, para él, un saber, un sistema de principios racionales que ensanchan el horizonte natural y biológico del hombre al proporcionarle la posibilidad de producir libremente aquello que la naturaleza no le concedió. Por la técnica y el arte, así entendidos, el hombre ejerce su libertad y se convierte en demiurgo de cuanto necesita para la excelencia de su propia vida. Así lo recoge el lúcido texto del poeta trágico Antifonte, citado por el mismo Aristóteles: "por la técnica y el arte dominamos aquello en lo que la naturaleza nos vence"[34].

Hay, por tanto, en este primer texto aristotélico una cierta superación del concepto de tevcnh de la tradición clásica. Aristóteles no sólo advierte en el arte una dimensión de saber de principios y causas, sino un aspecto nuevo, que incluye en la actividad artística el ejercicio soberano de la libertad del hombre. Y ese ejercicio conduce a la construcción de artefactos, de nuevos objetos que la naturaleza por sí misma es incapaz de crear. Y, en esta nueva perspectiva original y profundamente sugestiva, se percibe un punto de contacto entre los territorios de la ética y la estética, entendidas como campos de actuación de la libertad. El hombre es demiurgo de su propio carácter, cuando tras la deliberación, elige los medios adecuados para alcanzar la excelencia de su vida, pero es también demiurgo de obras de arte que le proporcionan un conocimiento y un placer necesarios para su existencia como ser racional.

El segundo texto, el que pertenece al libro VI de la *Ética a Nicómaco*, recoge la definición clásica de la tevcnh. Antes, en el primer capítulo de este libro[35], establece Aristóteles una división de la parte racional del alma, que anticipa en cierto modo la moderna distinción de la razón en razón pura y razón práctica. Dice que hay dos partes del alma racional: una, científica, otra, deliberativa. La científica se ocupa de aquello que es necesario, que no puede ser de otra manera, que es el objeto de la ciencia. La deliberativa, en cambio, tiene como objeto lo contingente, lo que puede ser de otra manera. Las dos partes son

34 Aristóteles, *Mecánica* 1, 847 a 20.
35 Aristóteles, *Ética a Nicómaco* VI, 1, 1139 a.

Universidad Pontificia de Salamanca

capaces de alcanzar la verdad, pero la primera lo hace de manera teórica y la segunda práctica.

Tras la división de estas dos partes del alma racional, enumera Aristóteles las virtudes que corresponden a cada una de ellas. Después de haber dedicado un amplio recorrido por la naturaleza y características de las virtudes éticas, sobre las que reflexiona en los primeros libros de la *Ética*, en el mencionado libro sexto, Aristóteles enumera y analiza cada una de las virtudes dianoéticas, es decir, las disposiciones del alma racional en su búsqueda de la excelencia, tanto en el ámbito del saber teórico, como en el práctico y productivo. Y allí señala Aristóteles que las disposiciones según las cuales cada parte del alma alcanza la verdad son cinco, es decir, que hay cinco virtudes del alma racional, tres pertenecientes a la parte científica y dos a la deliberativa. A la primera pertenecen la ciencia (ejpisthvmh), la inteligencia (nou`") y la sabiduría (sofiva) y, a la segunda, el arte (tevcnh) y la prudencia (frovnhsi").

Con la claridad y precisión que le caracteriza, Aristóteles desgrana una a una sus profundas explicaciones de cada uno de estos modos de excelencia racional. La ciencia, como admirablemente traduce Zubiri, es la habitud de la demostración, el saber riguroso que demuestra la interna estructura de las cosas, su necesidad de ser como son. Este hábito demostrativo tiene su forma de expresión más adecuada en el silogismo, un conjunto de proposiciones, en las que de unas primeras se deduce rigurosamente una conclusión que muestra la interna conexión de la verdad. Como dice de forma concisa Aristóteles, "cuando uno está convencido de algo y le son conocidos sus principios, entonces posee la ciencia"[36]. Sin duda, como reiteradamente ha destacado Zubiri, esta idea de la ciencia como demostración lógica y rigurosa de la verdad de las cosas es una de las grandes aportaciones de Aristóteles a la cultura occidental.

La inteligencia es la capacidad también habitual de ver los primeros principios indemostrables de la ciencia, porque no todo lo necesario es demostrable. Hay principios básicos en los que se sustenta la demostración científica que no pueden ser demostrados, pero sí conocidos por intuición. Esta intuición es el modo de alcanzar la verdad mediante el nou`" o la inteligencia intuitiva, como afirma Aristóteles, "puesto que la ciencia es conocimiento de lo universal y de las cosas necesarias, y hay unos principios de lo demostrable y de toda ciencia, el principio de lo científico no puede ser ni ciencia, ni arte, ni prudencia, porque lo científico es demostrable, mientras que el arte y la prudencia versan sobre cosas que pueden ser de otra manera. Tampoco hay sabiduría de estos principios, pues

36 Aristóteles, *Ética a Nicómaco* VI, 3, 1139 b.
37 Aristóteles, *Ética a Nicómaco* VI, 6, 1140 b-1141 a.

Universidad Pontificia de Salamanca

es propio del sabio aportar demostraciones... Luego sólo nos queda la inteligencia como disposición de estos principios"[37].

Y, la síntesis de ciencia e inteligencia, es el supremo modo de poseer la verdad: la sabiduría. Es el modo de saber que consiste en la visión de los principios y de la necesidad con que de ellos deriva la ciencia apodíctica. Es la unidad interna de nou`" y ejpisthvmh en el saber, pues "el sabio no sólo debe conocer lo que se sigue de los principios, sino también poseer la verdad sobre los principios. De manera que la sabiduría será inteligencia y ciencia, una especie de ciencia capital de los objetos más honorables"[38]. Pero este modo de conocimiento perfecto y permanente de lo necesario es más propio de Dios que del hombre, que no siempre alcanza la verdad, aunque tiende a ella por naturaleza y la desea con todas sus fuerzas. "Por eso, Anaxágoras y Tales, dice Aristóteles, y otros como ellos, que se ve que desconocen su propia conveniencia, son llamados sabios, no prudentes, porque saben cosas grandes, admirables, difíciles y divinas, pero inútiles, porque no buscan los bienes humanos"[39].

El ámbito del saber propiamente humano, la filosofía de las cosas humanas, como le gusta llamarla a Aristóteles, es el ámbito tanto de la razón práctica, como de la razón poética o productiva, en los que el saber conduce a alcanzar tan sólo un precario equilibrio de la vida humana. Éste es el ámbito del saber prudencial de la ética y del saber productivo de la técnica y del arte. La ética y la estética se hallan muy próximas en esta visión aristotélica del mundo humano, porque ambas comparten ese territorio inestable donde no reina la exactitud ni la precisión de lo necesario, sino que se mueven en el fascinante mundo de lo cambiante, de lo que puede ser de otra manera. "Entre lo que puede ser de otra manera, dice Aristóteles, está el objeto producido y la acción que lo produce. La producción (poivhsi") es distinta de la acción (pra`xi")... de modo que también el modo de ser racional práctico es distinto del modo de ser racional productivo. Por ello, ambas se excluyen mutuamente, porque ni la acción es producción, ni la producción es acción"[40].

La distinción entre ética y estética es, sin embargo, evidente. La ética tiene como fin el bien propio de las acciones humanas, cuya adquisición convierte al hombre en constructor de sí mismo, en artista que modela su propia figura, como bellamente expresaron siempre los platónicos. La acción ética reside en la búsqueda de la propia felicidad del hombre, mientras que el arte persigue la belleza de su propia obra, pretende convertir al hombre en creador de su mundo, de su entorno, de su cosmos artificial. El principio del arte se halla en el agente,

38 Aristóteles, *Ética a Nicómaco* VI, 7, 1141 a.
39 Aristóteles, *Ética a Nicómaco* VI, 7, 1141 b.
40 Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1140 a 1-5.

Universidad Pontificia de Salamanca

pero su fin se dirige a la perfección y belleza de su obra. Así, establece con claridad Aristóteles que hacer y obrar son disposiciones racionales distintas, aunque ambas pertenecen a la misma parte deliberativa del alma.

Por eso, a pesar de su diferencia hay un territorio común de la ética y la estética, es el mundo de lo que puede ser de otra manera. Es el reino de los fines, en el que el hombre tiene la posibilidad artística y la responsabilidad ética de elegir los medios. Es el mundo de la libertad que se halla entre la necesidad científica, la espontaneidad de la fuvsi" y el imprevisible azar. Por tanto, en la presentación aristotélica de las disposiciones de la parte deliberativa del alma la ética y la estética tienen un territorio humano común: el de la deliberación que conduce a la acción y a la producción más excelentes, es decir, el marco de la libertad. No es casual que el segundo vocablo de *la Ética a Nicómaco* sea la palabra tevcnh. Pues las acciones libres de la ética y la actividad productiva del arte se hacen por un fin y exigen la acertada elección de los medios que conducen a sus respectivos bienes y al fin último de la vida humana que es el bien vivir, la eujdaimoniva.

El objeto de la ética es el prattei`n, es decir, el obrar o el hacer intencional; mientras que el de la tevcnh es el poiei`n, es decir, hacer algo, producir algo, traer algo a la existencia, de manera análoga a como la naturaleza genera los seres naturales. La diferencia entre la acción ética y la producción artística reside en que el fin de la acción, del obrar, es la construcción interior del hj`qo" del hombre, la invención de su verdadera naturaleza humana, mientras que el fin del arte no es obrar, sino hacer o producir algo cuyo bien y cuya belleza, aunque provienen de la mente del artista, se hallan fuera de él. Aunque, como veremos, el arte es también un modo de saber que perfecciona al propio hombre, no sólo como artista, sino como contemplador y conocedor de su propia vida en la obra de arte.

La definición aristotélica de la tevcnh es la siguiente: "El arte, pues, como queda dicho, es un modo de ser productivo acompañado de razón verdadera y la falta de arte, por el contrario, un modo de ser productivo acompañado de razón falsa, referidas ambas a lo que puede ser de otra manera"[41].

Debemos destacar, en primer lugar, que el arte es para Aristóteles, en los dos textos comentados, un modo de saber. Un saber hacer. Pero no es actividad, ni acción (pra`xi"), sino una disposición adquirida, un hábito o una habitud como lo traduce Zubiri (e{xi"). Pero un hábito intelectual, de acuerdo con un razonamiento verdadero, una virtud o excelencia dianoética, una disposición de la parte deliberativa del alma cuyo ejercicio es la poivhsi". Y es una disposición produc-

41 Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1140 a 19-22.

Universidad Pontificia de Salamanca

tiva, es decir, es el hábito de producir o de hacer algo conforme a un razonamiento verdadero, que es, en este ámbito, el equivalente al silogismo en el campo científico. El arte es, por tanto, un saber racional que supone acierto en la reflexión, que es el principio del arte, tras la cual es necesario encontrar los medios técnicos adecuados para realizar la obra artística, que supondrá una verdadera generación de un ser no natural, sino hecho con arte, un producto del saber humano, un artefacto.

Así lo corrobora Aristóteles en un texto que explica la definición anterior: "Todo arte versa sobre la génesis y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido. En efecto, no hay arte de cosas que son o llegan a ser por necesidad, ni de cosas que se producen de acuerdo con la naturaleza, pues éstas tienen su principio en sí mismas. Dado que la producción y la acción son diferentes necesariamente el arte tiene que referirse a la producción (poivhsi") y no a la acción (pra`xi"). Y, en cierto sentido, ambos, el azar y el arte, tienen el mismo objeto como dice Agatón: El arte ama al azar y el azar al arte"[42].

Texto revelador que muestra la analogía del arte con la naturaleza y con la praxis humana, delimitando un espacio entre ambas. La tevcnh es génesis, es decir, el arte produce seres nuevos, porque es creación, composición de partes preexistentes, pero generación de un nuevo todo anteriormente inexistente como unidad. La analogía entre la génesis natural y la poivhsi" artística es innegable. Lo que es la generación en el ámbito de la fuvsi" es la producción, la poivhsi", en el mundo humano. Pero, a pesar de la analogía, hay algunas notables diferencias. La fuvsi" hace brotar de sí misma todos los seres que la integran siendo ella su causa eficiente, material y formal. Más aún, dado el concepto teleológico de la física aristotélica la fuvsi", como repite una y otra vez Aristóteles, es fin. "Pues la naturaleza es fin, aquello a lo que llega una cosa una vez terminada su generación"[43], eso es su fin, como el fin del hombre es, por naturaleza, su ser político, su pertenencia a la ciudad.

Así la fuvsi", tal como la entiende Aristóteles e interpreta que la han entendido todos sus predecesores, es un círculo eterno, un eterno retorno de la sustancia que permanece sin fin. Generación y corrupción son el punto de salida y de llegada del devenir incesante de los seres del cosmos, según entiende el mismo Aristóteles el nacer y el volver de todas las cosas al a[peiron de Anaxi-

42 Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1140 a 10-18.
43 Aristóteles, *Política*, I, 1252 b.
44 Anaximandro, DK 12 B 1.

Universidad Pontificia de Salamanca

mandro: "Allí de donde las cosas surgen al nacer, allí vuelven al morir según la necesidad"[44].

La naturaleza es entendida así como un incesante poema, una obra de arte, cuyas partes se renuevan cíclicamente, como los días y las estaciones, cuyo artista es ella misma. Por analogía, la tevcnh es la producción de todas las cosas no naturales, es la capacidad de invención y creación del hombre que, por su facultad de pensar e idear (qewreiv n) y por la destreza de sus manos (tov tecnavzein), su capacidad técnica, produce libremente lo que la naturaleza no le ha dado.

Frente a la generación espontánea y necesaria de los seres naturales y a la imprevisión del azar, la producción artística, la poivhsi", es una generación racional y libre, llevada a cabo tras un razonamiento verdadero, que conduce a la acertada elección de los medios técnicos que permiten plasmar las ideas, el modelo inteligible y ejemplar, en una composición estética, del mismo modo que el demiurgo platónico ordenó y embelleció el cosmos.

La poivhsi" es, pues, la actividad de la tevcnh y, uniendo los dos textos aristotélicos, podemos concluir lo siguiente:

Primero, la tevcnh no es ejpisthvmh, no es ciencia, no pertenece al ámbito del saber especulativo ni de la razón pura, porque no versa sobre lo necesario, lo que no puede ser de otra manera, sino sobre lo que puede ser moldeado y configurado de acuerdo con la decisión libre y racional de la parte deliberativa del alma.

Segundo, la tevcnh tampoco es experiencia, aunque se asienta en ella. Pues el arte sin la experiencia es un saber sin fundamento y la experiencia sin el arte es un conocimiento de lo particular que no puede compartirse por carecer de ese sistema de principios universales y del conocimiento de las causas que caracterizan el saber reflexivo y racional que supera la inmediatez de la experiencia.

Tercero, la tevcnh, como disposición adquirida, frente a la concepción platónica de la misma, no es algo natural, ni heredado, no es talento ni inspiración, sino una cierta destreza reflexiva y técnica que el hombre ha de adquirir por la práctica como toda virtud. El arte es una capacidad, una potencia activa, una duvnami", como la llama repetidamente Aristóteles. Y, puesto que es una excelencia (avrethv), es una disposición adquirida que lleva al hombre a producir rectamente, es decir, a producir tan sólo uno de los opuestos. El arte de producir bien, como la arquitectura, dice Aristóteles, es el arte de producir buenas casas. Un arte que se perfecciona con el ejercicio, como toda excelencia humana.

Cuarto, Aristóteles nos advierte también, al final del libro VI de la *Ética a Nicómaco*, del peligro y el riesgo que entraña la tevcnh, entendida como mera habilidad, pues puede conducir a un enorme progreso técnico, pero, desprovisto

Universidad Pontificia de Salamanca

del sentido moral, encierra uno de los grandes peligros de la invención humana. Es la misma ambivalencia del progreso técnico que expresa el conocido primer estásimo de la *Antígona* de Sófocles, que dice: "Muchas cosas asombrosas (deinav) existen, pero ninguna más asombrosa y terrible que el hombre. Él se dirige al otro lado del blanco mar con la ayuda del tempestuoso viento Sur, avanzando bajo las rugientes olas, y a la más poderosa de las diosas, a la imperecedera e infatigable Tierra, trabaja sin descanso, haciendo girar los arados año tras año, al ararla con mulos. El hombre que es hábil da caza, envolviéndolos con lazos en sus redes, a la especie de los aturdidos pájaros y a los rebaños de agrestes fieras y a la familia de los seres marinos. Por sus mañas se apodera del animal del campo que va a través de los montes y unce al yugo que rodea la cerviz al caballo de espesas crines, así como al incansable toro montaraz... Poseyendo una habilidad superior a lo que uno se puede imaginar, la destreza para ingeniar recursos la encamina unas veces al mal, otras veces al bien"[45].

Aristóteles conoce muy bien la tragedia de Sófocles y, en particular, este pasaje hermoso, en el que el coro describe ese pasmo del hombre ante lo trágico. Lo deinovn es ese asombro que incluye admiración y terror aún tiempo, pues no siempre la capacidad técnica e inventiva del hombre le ha conducido a cultivar la convivencia y a buscar la felicidad de todos. Eso es lo que canta el coro de *Antígona*, una melancólica reflexión sobre la ambivalencia de lo humano, pues el hombre es terrible porque rompe la armonía natural con su técnica y luego se transforma a sí mismo con la invención de la nave de la ciudad. Cruza el mar, fabrica barcos y arados, que ya serán utilizados después como metáforas de la ciudad y de la capacidad reproductora del hombre, pero lo más importante es que ha creado la ciudad, dando forma a sus pensamientos y al lenguaje, y ha alcanzado remedios para todas las enfermedades, excepto para la muerte, a la que ha obligado a retroceder. Tiene recursos para todo y no parece que una criatura tan habilidosa no pueda encontrar salida a cualquier situación por difícil que sea. Sin embargo cada uno de sus inventos tiene algún aspecto inquietante. El barco, por ejemplo, nos recuerda la nave de Creonte, Tebas, a la que los dioses han estremecido con una gran tempestad, una invención vulnerable, porque, a pesar de buscar refugio en ella, el ciudadano a veces tendrá que elegir entre el progreso y la piedad, entre el bienestar y la seguridad. Ni el legislador más sabio puede evitar los conflictos que se darán en su seno. Lo mismo sucede con la Tierra, la diosa más antigua, herida por el arado, es decir, el progreso de nuevo en conflicto con la piedad. El progreso con frecuencia nos lleva a quebrar algún valor natural, como la belleza o la armonía del entorno. Hasta el gran invento de la ciudad puede llevar al extremo de la airada actitud de Creonte que quiere suprimir en ella toda diferencia y llega al empobrecimiento de su visión unilate-

45 Sófocles, *Antígona,* vv. 332-369.

Universidad Pontificia de Salamanca

ral. Es una ley no escrita que "nada extraordinario acontece en la vida de los mortales sin la desgracia".

También para Aristóteles la destreza y la habilidad técnica pueden encerrar ese riesgo que significa la palabra griega deinovth" de que habla Aristóteles, en diversos pasajes de su *Ética a Nicómaco,* pero especialmente en relación con la prudencia, cuando afirma que "hay una facultad que llamamos destreza (deinovth") y ésta es de tal índole que es capaz de realizar los actos que conducen al bien propuesto y alcanzarlo. Si el blanco es bueno, la facultad es laudable; si es malo, es astucia; por eso, también de los prudentes decimos que son diestros y astutos. La prudencia no es esa facultad, pero no existe sin ella, y esta disposición se produce por medio de este ojo del alma"[46]. Esta deinovth" es una destreza técnica que, aun pudiendo ser algo maravilloso y creativo, tiene algo de terrible, si no va acompañada de un razonamiento verdadero.

## LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

En la *Poética*, Aristóteles nos ofrece su teoría de la tevcnh, entendida no como técnica, sino poivhsi", en el sentido restringido y técnico que adquirió la palabra en los diálogos platónicos, es decir, no como una producción de cualquier cosa, sino como capacidad de crear obras literarias y artísticas, dentro del contexto de una teoría del arte.

El texto de esta obra aristotélica nos ha llegado en forma fragmentaria, no sólo por pertenecer al grupo de las denominadas obras acroamáticas del autor, sino por las peripecias de su conservación y transmisión a la posteridad, que nos han relatado tanto Estrabón como Plutarco[47]. Los veintiséis capítulos que conservamos pertenecen al libro primero, aunque es discutible que escribiera Aristóteles alguno más. Lo cierto es que el texto conservado consta de una introducción, un estudio de la tragedia y de la epopeya, y una comparación de ambos géneros. No cumple por completo el programa establecido al principio del capítulo primero, donde el autor asegura que va a tratar de todas las artes poéticas, ni tampoco contiene el estudio de la comedia prometido al comienzo del capítulo sexto, ni incluye el tratamiento de los "geloia" a que se refiere en un pasaje de la *Retórica*[48]*,* donde dice que tal asunto puede verse en la *Poética*. Y, lo que es

46 Aristóteles, *Ética a Nicómaco* VI, 12, 1144 a.

47 V. García Yebra, en su amplia Introducción a su edición trilingüe de la *Poética de Aristóteles*, (Madrid, Gredos, 1992, p. 9), nos transcribe el relato que el padre Feijoo hizo de esta historia de la transmisión del texto de la *Poética*. Un relato ciertamente preciso de acuerdo con el testimonio de Estrabón y Plutarco.

48 Aristóteles, *Retórica*, 1371 b 36.

Universidad Pontificia de Salamanca

más importante, el texto termina con una partícula de enlace con el tema que debía continuar, por lo que la obra conservada parece truncada. La opinión común es que el texto conocido de la *Poética* no contiene más que el libro primero de esta obra, la cual en un segundo libro dedicaría a la comedia aproximadamente la misma atención que en el primero concede a la tragedia. Esta suposición le sirve a Eco para basar en la copia de ese libro sobre la comedia gran parte de la trama de *El nombre de la rosa*. Aunque tampoco faltan quienes admiten que tal segundo libro nunca fue escrito, a pesar de que la frase final parece indicar que Aristóteles pensaba continuar.

En conclusión, el texto conservado nos muestra que Aristóteles se propuso tratar del arte poética y de sus géneros y de cómo se han de componer las fábulas para que la obra artística resulte hermosa y de cuántas y cuáles han de ser sus partes.

A juicio de Ricoeur[49], la *Poética* de Aristóteles se asienta en tres vértices: poíesis, mímesis y kátharsis. No me parece inexacta esta observación, siempre que se tenga en cuenta que dentro de la creación poética ha de incluirse como núcleo esencial el de la trama o mu`qo". Comencemos por el primero y más controvertido: la mímesis.

El concepto de mímesis se halla ya en los presocráticos, especialmente en Heráclito y en Demócrito. Aristóteles cita un texto de Heráclito, en el que éste afirma que: "La tevcnh, al imitar a la fuvsi", parece hacer esto mismo: la pintura mezcla en un cuadro las naturalezas del color blanco y del negro, del amarillo y del rojo, y produce así la semejanza con el original; la música mezcla tonos agudos y graves, largos y breves, y con distintas voces crea una armonía única; el arte de escribir mezcla vocales y consonantes y reproduce todo el arte"[50]. Lo que viene a decirnos Heráclito es que todas las bellas artes imitan a la naturaleza, pues de la mezcla de contrarios producen la más bella armonía. Y así la mímesis se entiende como imitación estricta, es decir, el arte hace lo mismo que la naturaleza.

Demócrito afirma que el hombre ha aprendido sus artes de la observación de los animales. En este sentido dice: "Los hombres son en las cosas más importantes discípulos de los animales, de la araña en el tejer y el zurcir, de la golondrina en la construcción de las casas, y de las aves cantoras, del cisne y del ruiseñor, por medio de la imitación"[51]. La mímesis es igualmente entendida, en este texto, como mera imitación de la actividad de los seres naturales.

49 Ricoeur, P., *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa, p. 20.
50 Pseudo Aristóteles, *De mundo* 5, 396 b 7 ss.
51 Demócrito DK 68 B 154.

Universidad Pontificia de Salamanca

Fue sin duda Platón quien dejó una huella más profunda en la fijación de la mímesis artística como imitación, copia y reproducción de imágenes, que carecen de verdad. Platón considera que el arte y, especialmente la poesía, o es inspiración, desprovista de saber, o es un puro juego de imitación. Él recoge esta herencia de la tradición de los poetas griegos y muestra sus aciertos y sus insuficiencias. Ya en la *Apología* reconoce Platón, por boca de Sócrates, que los poetas escriben sus poemas "por ciertas dotes naturales (fuvsei) e inhabitación de lo divino (ejnqousiavzonte"), como los adivinos de los dioses y los vaticinadores; pues éstos también dicen muchas cosas hermosas"[52]. Acepta, pues, que la poesía es inspiración y posesión divina, e incluso reconoce que es una cierta locura que hace brotar de su lengua el dulce canto, pues "el poeta, asegura el divino Platón, cuando se sienta en el trípode de las Musas, ya no está en su sano juicio y, como fuente, deja fluir libremente cuanto se le ocurre"[53].

Pero, para comprender plenamente la naturaleza del acto poético, hemos de acudir al *Ión*, donde con mayor plasticidad adquiere forma su concepción de la poesía como inspiración. En el conocido pasaje en que aparece el gran símil de la inspiración poética, como la fuerza del imán que se transmite de anillo en anillo, Sócrates recoge en unas líneas toda la tradición poética griega. Dice así: "No es una técnica (tevcnh) lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero… una fuerza divina (qeiva duvnami") es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética… Esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos que penden unos de otros. A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra. Así también la Musa crea inspirados y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos"[54]. Y lo mismo les sucede a los poetas líricos que "hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco… Son ellos, por cierto, los poetas, quienes nos hablan de que, como las abejas, liban los cantos que nos ofrecen de las fuentes melifluas que hay en ciertos jardines y sotos de las musas y que revolotean también como ellas"[55].

Tomando las palabras de los propios poetas, Platón reconoce la fuerza divina que se transmite desde las Musas hasta los oyentes por medio de la palabra mágica y persuasiva del poeta. La inspiración es una posesión divina, no una

52 Platón, *Apología* 22 b-c.
53 Platón, *Leyes* 719.
54 Platón, *Ión* 533 d-e.
55 Platón, *Ión* 534 a-b.

Universidad Pontificia de Salamanca

tevcnh, que llena al poeta hasta tal punto que desplaza y hace salir de él el mismo nou`". Así lo afirma: "Es una cosa leve, alada y sagrada el poeta y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia"[56]. Ese endiosamiento produce un éxtasis, un vuelo del nou`" que, como las abejas, se dirige a los prados de las musas para libar la miel de las flores poéticas. Hay una pérdida de la conciencia y de la sofiva, una ausencia de la inteligencia y de la swfrosuvnh en el lenguaje poético. Pero parece que hay también una cierta actividad artesanal del propio poeta que, además de ser intérprete de las musas, realiza una función ordenadora de los cantos y las palabras que ellas le infunden. Sin embargo, lo que destaca en esta visión del *Ión*, como ya aparece en la *Apología*[57], es que, precisamente por esa posesión divina que le llena y le priva de su sano juicio, el poeta entra en un trance parecido al de las Bacantes y al delirio de los adivinos que profieren enigmáticos oráculos, pronuncia aladas palabras, pero desconoce su significado. El poeta carece de saber, de ejpisthvmh, de verdadera sofiva. Pues, "la divinidad les priva de razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos para que nosotros, que lo oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla"[58].

Sin embargo, su canto es tan seductor que nos hechiza y encanta, nos persuade y llegamos a creer que nos educa y nos hace mejores. Pero no es así. Precisamente en el libro X de la *República*, Platón que sigue siendo sensible al atractivo de la poesía, expulsa a los poetas de su ciudad perfecta e ideal, porque ellos no cultivan la verdadera paideiva; sus palabras, a pesar de penetrar en el río de la armonía y del ritmo, carecen del saber del nou`", no contienen ejpisthvmh, sino sólo una seductora atracción que fascina el ánimo, como la persuasiva retórica de Gorgias, que conmueve y encanta, pero no conduce al alma a la verdadera ajrethv, no es cultivo de la inteligencia, cuidado del alma, sino búsqueda del placer estético o del triunfo, el éxito y la fama en el ámbito de la polis. "Los mejores de nosotros –reconoce Sócrates en la *República*– cuando escuchamos a Homero y a cualquier otro de los autores trágicos representar a un héroe que se encuentra en situación dolorosa y se explaya largamente lamentándose, nos complacemos, nos entregamos y le seguimos, compartiendo sus emociones"[59]. Éste es el peligro de la poesía imitativa (mivmhsi"), especialmente de Homero y la tragedia, expresión suprema de la poivhsi" según Aristóteles, que nos presenta modelos carentes de swfrosuvnh, modelos que suscitan en nosotros emociones

56 Platón, *Ión* 534 b.
57 Platón, *Apología* 22 b-c.
58 Platón, *Ión* 534 c-d.
59 Platón, *República* 605 d.

Universidad Pontificia de Salamanca

excesivas, como los héroes personificados en el muvqo" trágico. Y, como el alma se vuelve semejante a lo contemplado, es decir, semejante a los modelos de que se alimenta, especialmente en la infancia, cuando es más tierna, por ello, Platón, siguiendo la crítica de los dioses homéricos iniciada por el poeta y filósofo Jenófanes, considera como éste, que los dioses violentos, envidiosos y que buscan el infortunio de los hombres no son modelos adecuados para la paideiva que se ha de inculcar en el alma de los futuros guardianes y gobernantes de la ciudad que Sócrates pretende fundar con sus persuasivas palabras en el alma del ciudadano[60]. La crítica platónica de la mímesis poética y retórica, aunque tiene a Homero como primer destinatario, se dirige fundamentalmente al arte de engaño e ilusión que encierra la retórica y la literatura sofística que, como heredera de la poesía, pretende convertirse en la nueva paideiva, sin olvidar la representación e imitación de la vida humana que el espectador contempla en la tragedia.

Frente a esta visión negativa que Platón presenta de la poivhsi" como mera imitación de imágenes, carentes por ello de verdad e incapaces de servir como fundamento de la verdadera educación del ciudadano de la nueva pólis que Sócrates pretende fundar, Aristóteles amplía el campo semántico del término poivhsi" y, aunque generalmente se traduce por imitación a las lenguas modernas, podemos decir que para él la mímesis alcanza un significado mucho más amplio, porque no lo concibe como una estática e inmóvil pintura de una realidad carente de vida, sino como una creación dinámica y fluida de la vida humana, en lo que constituye su misma esencia: la acción. Por eso, Aristóteles concibe la tragedia, suprema expresión de la creación poética, como la libre representación de la vida humana en acción[61]. Es decir, la esencia de la obra de arte, de toda poivhsi" es que es mímesis, pero no mera copia, sino recreación libre de la capacidad expresiva del artista[62]. Así lo señala, desde el comienzo de

60 La crítica de Jenófanes aparece en varios de sus poemas satíricos. Véase especialmente la crítica de la mitología y de la paideiva de Homero y Hesíodo en: DK 21 B 1; DK 21 B 10 -16.

61 Una sugerente y seria reflexión sobre los significados de imitación y representación en la *Poética* de Aristóteles, se halla en E. S. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on plot and emotion*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992. Una completa visión del contenido de la *Poética*, analizada por especialistas, que desentrañan los diversos temas de la misma puede consultarse en A. O. Rorty, *Aristotle's Poetics*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992. También son recomendables algunos comentarios sobre la *Poética*, como, por ejemplo, los de Halliwell, S., *Aristotle's Poetics*, Chicago, University of Chigaco Press, 1986 y N. Heath, *Aristotle's Poetics*, London, Penguin, 1996.

62 El estudio ya clásico sobre la mímesis griega, que termina con una análisis de este término en Aristóteles es el de G. Sörbom, *Mimesis and art: studies in the origin and development of anaesthetic vocabulary*, Stockholm : Svenska Bokförlaget, 1966. Desde una perspectiva más general, resulta muy ilustrativo el libro de A. Gefen, *La mimèsis*, Paris, Flammarion, 2003. Un exhaustivo análisis de todos los aspectos de la mímesis aristotélica se presenta en P. Woodruff, "Aristotle on *Mimesis*", en A. O. Rorty, *Aristotle's Poetics*, op. cit., pp. 73-95.

Universidad Pontificia de Salamanca

su Poética: "la epopeya y la poesía trágica y también la comedia y la ditirámbica y, en su mayor parte, la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, representaciones (mimhvsei")"[63]. Todas las artes son representaciones y "se diferencian entre sí por tres cosas: o por representar con medios diversos, o por representar objetos diversos, o por representarlos diversamente y no del mismo modo"[64].

Procede después Aristóteles a diferenciar estos géneros poéticos por los medios con que hacen la representación. La tragedia se halla entre las artes que usan simultáneamente los tres medios de representación, a saber, ritmo, canto y verso. Entiende, por tanto, Aristóteles que la tragedia es la obra de arte total por usar todos los medios estéticos disponibles. En cuanto a los objetos representados en la obra de arte, también la tragedia resulta ser la representación más perfecta, puesto que presenta al espectador hombres mejores que nosotros frente a la comedia que los presenta inferiores. La representación escénica se parece a la pintura, y lo mismo que los pintores, unos presentan a los hombres más fuertes y bellos de lo que son, como Polignoto, otros, peores, como Pausón y otros, tal como son, como Dionisio, así también la tragedia los presenta mejores y la comedia peores[65].

En cuanto al modo de representación, unos presentan a los hombres esforzados, o bien por narración como Homero, o bien actuando como Sófocles. Pero éste pertenece a la misma categoría que Aristófanes, en cuanto ambos presentan a los hombres que actúan y obran. En consecuencia, la tragedia representa para Aristóteles la expresión máxima de la poivhsi", puesto que es la obra de arte total, ya que utiliza todos los medios artísticos, y, en este sentido, es superior a la danza y a todas las artes musicales, porque ella, además de la música y de la danza, incluye también la poesía lírica del coro y la interpretación de los actores. La tragedia es superior a la comedia porque, aunque ambas son representaciones de hombres en acción, que es lo que en griego significa la palabra drama[66], la tragedia presenta al espectador modelos de acción o de vida, mientras que la comedia se limita a ridiculizar a sus personajes[67]. Y finalmente, aunque la tragedia comparte con la epopeya la representación de hombres esforza-

63 Aristóteles, *Poética* 1447 a.

64 *Ibidem*. Una profunda reflexión sobre la relación de la mímesis, el arte y la creación poética, desde los presupuestos de la ontología aristotélica, puede verse en M. Husain, *Ontology and the art of tragedy*, Albany, NY, State University of New York Press, 2002, especialmente pp. 17-28.

65 Aristóteles, *Poética* 1148 a.

66 Sobre el concepto de la tragedia como imitación de una acción, véase A. Kosman, "Acting: *Drama* as the *Mimesis* of *Praxis*, en A. O. Rorty, *Aristotle's Poetics*, op. cit., pp. 51– 72.

67 Interesante resulta la perspectiva que ofrece la obra de L. Golden, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta, Scholars Press, 1992.

Universidad Pontificia de Salamanca

dos y nobles, la tragedia es superior a la epopeya porque nos presenta a los hombres en acción, mientras el poeta épico se limita a narrarnos en tercera persona sus hazañas, que el espectador no puede contemplar. Por todo ello, la tragedia es la obra de arte total.

Aunque Aristóteles afirma, en algunos pasajes, que el arte imita a la naturaleza[68], esta afirmación no ha de ser entendida como si la mimesis artística o la obra de arte fuera una mera copia de los seres naturales, tal como entendieron la mímesis los presocráticos y el mismo Platón. La mímesis de la tragedia, más que imitación, es, sobre todo y primariamente, representación, concepto nacido del mimo y de la danza griega, que por medio del movimiento, de la música y de la palabra unidas, pone ante los ojos, representa la vida humana en acción, idea alejada del concepto fotográfico y mimético. El drama trágico es una obra de arte, una obra bella, porque es imitación de una acción que tiene cierto orden y magnitud, como un animal bello, porque, como reiteradamente señala Aristóteles, "lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, y así no puede ser hermoso un animal demasiado pequeño… ni demasiado grande… de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en su conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente"[69]. Por ello, la trama de la tragedia, cuya armonía se expresa en la estructura equilibrada de principio, medio y fin, ha de ser vista y comprendida por el espectador de un solo golpe de vista, en una visión de conjunto (eujsuvnopton), una completa y sintética representación de la vida humana llevada al teatro, es decir, al lugar donde se contempla la vida humana con total libertad expresiva para el creador del mu`qo" o argumento o trama de la obra.

El origen de la tragedia es muy discutido, pero la causa de la mímesis la encuentra Aristóteles en la misma naturaleza humana, ya que, a su juicio, "parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas y ambas naturales. La mímesis, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez y se diferencia de los animales en que es muy inclinado a ella y por ella adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de representación… Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél,

68 Aristóteles, *Física* 199 a.
69 Aristóteles, *Poética* 1450 b.

Universidad Pontificia de Salamanca

pero, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como representación, sino por el color o por alguna causa semejante.

Siéndonos, pues, natural la mímesis, así como la armonía y el ritmo... desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones"[70].

Este texto nos hace ver dos rasgos fundamentales de la mímesis aristotélica. Según él, la mímesis, es consustancial al hombre, hasta el punto de que Aristóteles situó en ella tanto la posibilidad de aprender como la de disfrutar, llegando al extremo de suponer que el horror propio de la tragedia produce placer a los espectadores, pues aprenden del dolor humano el sentido de la vida y disfrutan también del espectáculo.

Además, este hermoso texto nos permite comprobar que no hay una visión meramente intelectualista de la obra de arte, sino que Aristóteles encuentra en ella no sólo un aspecto cognoscitivo, en tanto es un modo de aprender, sino un goce estético que acompaña a la contemplación del espectador. En realidad, la poesía nació de esa improvisación natural, pero el primer gran creador, imitador de la vida, poeta por antonomasia, fue Homero, el cual con la epopeya inventó el modelo de la representación dramática, siendo su *Margites* ejemplar de lo cómico y la *Ilíada* y la *Odisea* el modelo de lo trágico. Las palabras de Aristóteles no pueden ser más elogiosas: "En el género noble fue Homero el poeta máximo, pues él solo compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen imitaciones dramáticas"[71]. Luego, la comedia y la tragedia, al nacer como géneros, se repartieron los despojos de la antigua epopeya. Y la tragedia evolucionó hasta alcanzar la plenitud de los poetas trágicos griegos. Pero, Homero fue el gran fabulador, el hacedor, como lo llama Borges, que supo crear dos poemas en los que no contó cuanto sucedió a sus héroes, sino que los ordenó en torno a una acción única, convirtiéndose por ello, según el juicio de Aristóteles, en "el gran maestro de los demás poetas en decir cosas falsas como es debido"[72], pues la poesía no es servil imitación o reproducción de los hechos, sino invención y libre representación de las acciones.

Seguramente la definición aristotélica de la tragedia es el texto que mejor define el género poético, sin olvidar ninguno de sus elementos. Aristóteles afirma que la tragedia "es la representación de una acción grave, completa, de

70 Aristóteles, *Poética* 1448 b.

71 *Ibidem*.

72 Aristóteles, *Poética* 1460 a.

73 Aristóteles, *Poética* 1449 b. Además de los comentarios anteriormente citados, considero relevantes para la definición aristotélica de la tragedia los siguientes estudios: Golden, L., "Aristotle and the Audience for Tragedy", en *Mnemosyne* 29 (1976), pp. 351 –359 y Golden, L., "Towards a Definition of Tragedy", en *Classical Journal* 72 (1976), pp. 21-33.

Universidad Pontificia de Salamanca

cierta medida, expresada en lenguaje elegante y deleitoso, distribuidos los ornamentos en sus diversas partes; en forma de acción y drama y no de narración, sirviéndose del terror y de la compasión para purificar estas pasiones"[73]. Aquí aparecen todos los ingredientes de la tragedia: representación de acciones graves, unidad de argumento, que comprende principio, medio y desenlace, de extensión limitada, para que pueda ser fácilmente comprendido y recordado por el espectador, sirviéndose de un lenguaje poético, alejado de las expresiones vulgares y prosaicas, desarrollado en forma dramática y cuyo fin, tal vez el tema más controvertido, es la purgación de las pasiones de terror y compasión.

Después de señalar las seis partes de la tragedia, destaca Aristóteles que la parte principal de ella es el mu`qo", generalmente traducido por fábula, y que podríamos traducir mejor por argumento o trama. También en este punto hace Aristóteles una extraordinaria aportación[74].

Si el mito fue inicialmente entre los griegos la palabra sagrada que encerraba de manera inefable y misteriosa el origen de los dioses, del mundo y de las instituciones, tal como aparece en Hesíodo e incluso en los primeros filósofos, como el mismo Parménides, es evidente que Aristóteles seculariza su significado, al entenderlo como argumento o trama de la tragedia. Y este argumento es el principio y como el alma de la tragedia, porque encierra la acción que es el fin de la tragedia y el fin es lo principal en todas las cosas, pues, como afirma Aristóteles, sin acción no hay tragedia. Por ello, el argumento, el mu`qo" tiene sobre las demás partes de ella la misma prioridad y excelencia que tiene el dibujo sobre el colorido en la pintura.

El núcleo de la consideración de la tragedia es, por este motivo, el mu`qo" al que dedica Aristóteles la mayor parte de su obra. Y, como la belleza de todo compuesto exige un cierto orden de partes y un cierta extensión, la fábula ha de ser tal que pueda fácilmente recordarse y debe tener la suficiente amplitud para que el espectador pueda abarcar la totalidad de los sucesos necesarios y naturales, que hagan pasar al protagonista de la felicidad al infortunio o al contrario.

Por tanto, la tragedia exige unidad de acción, que no se constituye por la unidad del personaje principal, como en la historia, sino por la trabazón de las peripecias en una acción única, íntegra y cuyas partes están enlazadas de tal manera que no se pueda alterar una sin menoscabo del conjunto, pues lo que puede existir en un todo o dejar de existir, no es parte integrante de este todo.

74 Al mu`qo" dedica Aristóteles especialmente los capítulos 6-10, es decir, de 1450 a hasta 1452 b. Sobre este asunto puede verse: C. A. Freeland, "Plot imitates Action: Aesthetic Evaluation and Moral Realism in Aristotle's *Poetics*", en A. O. Rorty, *Aristotle's Poetics*, op. cit., pp. 111–132. Igualmente resulta muy conveniente consultar la segunda del libro de Belfiore anteriormente citado, que se titula "Plot: the soul of tragedy", op. cit., pp. 41-176.

Universidad Pontificia de Salamanca

El mu`qo" o argumento es la expresión de la creatividad del artista. En él descubrimos a hombres mejores que nosotros y cuyas acciones nos revelan, nos hacen conocer el sentido del drama de nuestra propia existencia. Pero el argumento, además de unidad y orden en su trama, ha de presentar hombres, no dioses, capaces de cometer algún error que les lleve al dilema trágico, es decir, a tener que decidir entre los dos caminos de la encrucijada trágica, pues cualquiera de ellos conduce al dolor. El mu`qo" es esa trama, ese tejido, ese texto que arranca de la misma etimología de la tevcnh. Y es la palabra inefable y poética que hace que el espectador descubra, gracias a su poder evocador, el sentido mismo de su vida. Por eso es el alma de la tragedia, porque en su interior se halla el principio mismo de la acción y de la vida: la dificultad de encontrar la felicidad por medio de la acción. Porque el bien humano es frágil y hay que contar con el azar que acecha incluso al hombre mejor que nosotros.

Antes de entrar en el último punto, el de la kavqarsi", es preciso mencionar uno de los pasajes más comentados que es aquel[75] en que Aristóteles establece la relación de la poesía con la historia y que se halla también en la esencia del mito, en tanto que éste no relata la peripecia de un individuo, sino de un hombre paradigmático y que comparte con los espectadores la universalidad del dolor. La obra del poeta no consiste en decir las cosas tales como son, sino como han podido ser. No difiere del historiador por escribir en verso y éste en prosa, porque aunque pusiéramos en verso los escritos de Heródoto, no dejarían de ser historia. La diferencia de ambos géneros está en que el historiador cuenta las cosas que sucedieron y el poeta las que pudieron o debieron suceder, según la verosimilitud. Por ello, la poesía es más filosófica que la historia, porque expresa lo universal y la historia lo particular. Lo universal es lo que, según la naturaleza o la necesidad, hubiera hecho tal o cual individuo, dado su carácter: a la poesía toca ponerle nombre. Lo particular es lo que tal individuo ha hecho verdaderamente.

Así entendida, la tarea del poeta es crear la estructura de los hechos, la trama o el argumento verosímil de la tragedia, pues "el poeta debe ser artífice de fábulas (muvqwn) más que de versos"[76], es creador de mundos poéticos soñados, mediante la acuñación de una lenguaje en el que libremente se exprese una visión de la vida humana en acción.

75 Aristóteles, *Poética* 1451 a-1451 b.

76 Aristóteles, *Poética* 1451 b.

77 Por este motivo abundan los estudios sobre el tema. Me limitaré a dar una breve indicación bibliográfica. Sigue siendo fundamental el libro de W. W. Fortenbaugh, *Aristotle on Emotion*, London, Duckworth, 1975. Son igualmente relevantes: J. Lear, "Katharsis", en A. O. Rorty, *Aristotle's Poetics*, op. cit., pp. 315-340 y R. Janko, "From Catharsis to the Aristotelian Mean", en A. O. Rorty, *Aristotle's Poetics*, op. cit., pp. 341-358. Así como la cuarta, titulada "Katharsis", en E. S. Belfiore, *Tragic Pleasures*, op. cit., pp. 255-360.

Universidad Pontificia de Salamanca

En cuanto a la kavqarsi" o purificación, podemos decir que es uno de los puntos más controvertidos de la *Poética* aristotélica[77]. El texto aristotélico, sin embargo, parece claro. Dice así: "El temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que sucedería a quien oyese la fábula de Edipo… Pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la representación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos"[78].

La kavqarsi" es un término técnico del lenguaje de la medicina. Significa la purgación fisiológica que permite limpiar al cuerpo de cualquier obstáculo que impida el perfecto funcionamiento del organismo. Es evidente que Aristóteles no se refiere a este sentido con el uso de la palabra. Un segundo sentido, que se formó por analogía con el primero, fue el de purificación o expiación religiosa. Con esta significación fue utilizado por los órficos y sus seguidores, al hablar de la primitiva culpa del alma que debía expiar mediante la rueda de las reencarnaciones. Tampoco es este sentido religioso el que le atribuye Aristóteles en su teoría de la recepción de la tragedia. Ni siquiera puede decirse que Aristóteles se limite a aceptar el sentido ético o filosófico que adquirió, por evolución de la doctrina órfica, en autores como Empédocles o Platón, que consideran que el alma ha de purificarse llevando un modo de vida excelente o contemplando la armonía del universo.

Creo que el sentido de la purificación de las emociones del temor y de la compasión es mucho más coherente con el significado de la mivmhsi" y del mu`qo" que hemos comentado. La representación del mito trágico pone ante el espectador, para su contemplación, hombres nobles que actúan con dignidad y racionalidad, pero que, aun siendo mejores que nosotros, terminan siempre sufriendo la tragedia. En realidad, no son sino una recreación poética de nuestra propia existencia. Pues hay una doble mímesis en la representación teatral: los actores están en lugar de los personajes y éstos están en nuestro lugar, son nuestros guías para que contemplándolos, suframos con ellos, es decir, nos pongamos en su lugar y sintamos su dolor, pues el dolor es el mejor medio para aprender lo esencial de la vida. La kavqarsi", la purificación del espectador no es medicinal, ni religiosa, ni ética. Es una clarificación del sentido de la vida humana en acción, tal como es configurada reflexiva y libremente en el mu`qo" de la obra de arte.

78 Aristóteles, *Poética* 1453 b.

Universidad Pontificia de Salamanca

En conclusión, podemos decir que Aristóteles, como en tantos ámbitos de la filosofía, representa la culminación de la estética griega al concebir la obra de arte, la expresión poética de la tragedia, como la libre representación de la vida humana en acción, cuya contemplación nos permite entendernos mejor a nosotros mismos y nos ayuda a moldear con plena libertad y plasticidad el sendero de nuestra existencia.

Así debemos concluir que la *Poética* aristotélica es una reflexión literaria y filosófica sobre el arte y la poesía, especialmente fundidos en la tragedia, que analiza los rasgos estructurales de la misma y se detiene también en el análisis del efecto que produce en el espectador. Es un tratado estético que, a la tradicional visión estructural de la obra de arte, añade una original perspectiva de su influencia desde la óptica de la teoría de la recepción. Lo cual es índice de su notable modernidad. El placer estético que sentimos al contemplar la obra artística está lleno de saber y de fruición psicológica, sencillamente porque en ella contemplamos no ya lo que somos, sino lo que podríamos ser o lo que debemos prevenir, mediante una adecuada deliberación que conduzca a una acción humana reflexiva y libre.

En otras palabras, la libre representación de la vida humana en acción es un espejo y un mapa de navegación para construir con libertad responsable la obra de arte de nuestra existencia como seres racionales y libres.

PABLO GARCÍA CASTILLO

Universidad Pontificia de Salamanca