

ESTUDIOS

SOBRE LA ESTETICA DE ARISTOTELES

JOSE M.^a VALVERDE
Universidad de Barcelona

Cabe estudiar la dimensión estética del pensamiento de ARISTÓTELES en general, sin reducirse a la consideración de su *Poética*. Algunos pasajes de la *Metafísica* reflejan la inicial unidad de lo estético y lo intelectual. Se señalan algunas relaciones con lo gnoseológico y lo moral, especialmente a través de las ideas de hábito y de placer. En otros textos, ARISTÓTELES estudia la estructura real de la experiencia estética y su contenido, apuntando a las condiciones formales del hecho estético. Este tema encuentra más amplio desarrollo en la *Poética*.

A la luz de estas anotaciones, la *Poética* aparece conteniendo una gran variedad de temas estéticos, clasificables en tres planos: el puramente formal, el imitativo o representativo y el moral-sentimental. El primero se centra en las cuestiones del ritmo y del tamaño absoluto; el segundo, en la debatida cuestión de la $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$; y el último, en el famoso problema de la $\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\sigma\iota\varsigma$, que ha sobrevivido bajo las más diversas interpretaciones hasta hoy, en que la purificación trágica es presentada como relativa tanto al alma como al cuerpo, de acuerdo con las concepciones de la Antropología actual.

Los resultados obtenidos en esta investigación son los siguientes: la integración de lo estético en lo filosófico, como uno de sus «momentos», sobre todo en el arranque; su nítida distinción respecto a lo moral, reconociendo sus elementos formales irreductibles; la interpretación realista y concreta de la experiencia estética, individualizada tanto en el sujeto como en el objeto; y, por último, la significación de lo estético dentro de la Filosofía como uno de sus «momentos» terminales.

Apart from his *Poetics*, it is possible to find an aesthetic side of ARISTOTLE'S thought in general. Some passages of his *Metaphysics* imply an initial unity of aesthetic and intellectual facts. Thus, connections with knowledge and morals can be pointed out, especially in the ideas of habit and pleasure. In other texts ARISTOTLE devotes his attention to the real structure of aesthetic experience and of its content, pointing to the formal conditions of aesthetic facts, a topic widely developed in his *Poetics*.

Placed in such a context, that work appears to deal with three different kinds of aesthetic problems: the purely formal, the imitative or representative, and the moral-emotional. The first of these is dealt with in the study of rhythm and absolute size, the second by means of the widely debated question of $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$, and the last one produce the famous problem of $\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\sigma\iota\varsigma$. This topic has survived through different interpretations up to the present day, when tragic purification is thought to apply both to body and soul, according to the contemporary anthropological views.

As a final result, the following points can be emphasized: (1) an integration of aesthetics with general philosophy, as one of its initial components; (2) a clear-cut distinction between aesthetic and moral phenomena, because of their irreducible formal elements; (3) a realistic and concrete interpretation of aesthetic experience, as founded in the individuality of its subject and object; and (4) the status of aesthetics as a final component of philosophy.

*

Ohne dass man sich auf die *Poetik* beschränkt, kann man im gesamten Denken von ARISTOTELES eine ästhetische Seite finden. Manche Stellen seiner *Metaphysik* zeigen eine ursprüngliche Einheit des Aesthetischen und des Geistigen auf. Si ist es möglich, auf die Verbindung des Erkenntnistheoretischen mit dem Sittlichen hinzuweisen, insbesondere in den Begriffen der Gewohnheit und des Vergnügens. An anderen Stellen richtet ARISTOTELES seine Aufmerksamkeit auf die wirkliche Struktur der ästhetischen Erfahrung und ihres Gehalts, um die formalen Bedingungen der ästhetischen Tatsache zu bestimmen. Die Frage wird in seiner *Poetik* ausführlicher behandelt.

Die unter den genannten Gesichtspunkten betrachtete *Poetik* umfasst drei Arten von ästhetischen Problemen: Auf der rein formalen Ebene, auf derjenigen der Nachahmung oder Vorstellung, und auf derjenigen des Sittlich-Gefühlmässigen. Zur ersten Gruppe gehören die Fragen nach dem Rythmus und nach der absoluten Grösse. Die Frage nach der $\mu\mu\tau\tau\iota\varsigma$ gehört zur zweiten Gruppe. Und die letzte Gruppe liegt dem berühmten Problem der $\nu\acute{\alpha}\theta\eta\sigma\iota\varsigma$ zugrunde. Dieses Thema ist unter verschiedenen Auslegungen bis heute gültig geblieben. Die heutige Deutung weist die tragische Reinigung zugleich Leib und Seele zu, übereinstimmend mit der Anthropologie unserer Zeit.

Als sich daraus ergebende Synthese kann man folgendes hervorheben: 1. Die Einreihung der Aesthetik in die gesamte Philosophie, als eines ihrer anfänglichen Momente. 2. Den deutlichen Unterschied zwischen ästhetischen und sittlichen Erscheinungen, deren formale Elemente unvererlinbar sind. 3. Eine realistische und konkrete Erwägung der ästhetischen Erfahrung, die sich auf die Individualität ihres Subjekts und ihres Objekts gründet. 4. Die Bedeutung der Aesthetik als Endbestandteil der Philosophie.

*

Dedico este trabajo a la memoria de mi ilustre antecesor en la Cátedra de Estética de la Universidad de Barcelona, Dr. Francisco MIRABENT, pensando que rindo mejor tributo a su magisterio con una «lección», concreta y modesta, que con cualquier posible panegirico laudatorio.

En el mundo entero, actualmente, es visible la tendencia a sentar en nuevas y más amplias bases la consideración de la estética de ARISTÓTELES, sin limitarse a la fragmentaria monografía que es la *Poética* y buscando una plenitud de concepción en que las observaciones concretas sobre la tragedia se enlacen con un sentido general filosófico, que tenga su raíz última incluso en los mismos libros de la *Metafísica*.

Estas notas pretenden sintetizar las ideas fundamentales que han de servir de base en semejante intento, que me parece vital para el futuro del pensamiento estético. Pero no es ocioso advertir, al empezar esta aportación personal, que la mencionada tendencia hacia la planificación de la Estética aristotélica no está solamente iniciada dentro de la línea filosófica que habitualmente se llama *escolástica*, sino también en sectores bien alejados de la tradición medieval y cristiana. Por ejemplo — para ir entrando suavemente en materia con un preámbulo de curiosidades bibliográficas —, indicaré que en Estados Unidos se han visto recientemente, entre otros, dos síntomas importantes de esta nueva visión: por un lado, en el campo de la historia general de la Estética, la *History of Aesthetics*, de Katherine Everett GILBERT y Helmut KUHN, basa el capítulo dedicado a ARISTÓTELES en un ambicioso intento, tan plausible como malogrado, de dar pleno sentido filosófico a sus ideas estéticas, mediante un paralelo de los grados del saber con respectivos elementos estéticos: el elemento simple del conocer, la pura sensación directa, se equipara a la primera combinación estética (simples armonías o metáforas); después, el conocimiento empírico, fruto de la memoria, se equipara al *reconocimiento* estético — reconocimiento en la pintura o inmediata respuesta del alma al tono anímico, en la música —; y, por fin, lo que se llama en este libro «lógica de la ciencia» se parangona al organismo completo de la tragedia, que centra su sistema también en torno a un establecimiento de causa, del *por qué* del destino humano. Evidentemente, a pesar de una innegable agudeza de ingenio, adolecen estas ideas de la falta de hondura filosófica que desvirtúa la primera mitad de esta obra.

Pero si pasamos a un campo más limitado que el de la Estética general, o sea, al de la teoría literaria, también encontramos en Estados Unidos un sorprendente ejemplo de actualización de la Estética aristotélica: la última escuela de crítica literaria, la llamada *Chicago School* — que, naturalmente, no tiene nada que ver con la homónima escuela poética que floreció hacia 1920 —, y que funda su oposición al *New Criticism*, del que se desgajó, en la referencia a ARISTÓTELES, conocido a través de Santo TOMÁS DE AQUINO, y gracias a los filósofos Mortimer S. ADLER y Richard McKEON, pero abandonando luego el enlace con la tradición del catolicismo para propugnar un aristotelismo extrañamente dogmático.

No vamos a contar aquí cómo apareció esta novísima escuela en 1942 bajo la égida de Ronald S. CRANE, que durante los diez años anteriores había pertenecido a la mencionada *nueva crítica* orientada por T. S. ELIOT, sólo nos interesa llamar la atención sobre esta aplicación, en medio de la cultura más vanguardista y de última hora, de conceptos rigurosamente aristotélicos, como el de *género literario*, y sobre el férreo dogmatismo ultraaristotélico de esta joven escuela americana.

En este caso vamos a partir desde una actitud filosófica, o mejor dicho, desde un entendimiento general del pensamiento aristotélico, en que adquiere sentido la pretensión de deducir una verdadera *estética aristotélica*, que no estaba del todo explícita en el Estagirita: encontrándonos dentro de la Filosofía, no de la Filología, ARISTÓTELES es, para nosotros, más que una realidad histórica, una actitud que abrió el camino de la posibilidad de la verdadera Filosofía y que no se agotó en sus afirmaciones y resultados explícitos, como bien lo demostró el injerto a la teología cristiana en la obra tomista.

En los últimos cien años, los filólogos han insistido demasiado en la herencia platónica de ARISTÓTELES y en cómo no siempre logra la concreción realista y científica que se propuso frente a su maestro. Pero con ello se dejan a un lado los dos factores esenciales en la Filosofía aristotélica: su designio — más o menos logrado, esto no nos interesa tanto — de realismo y concreción, antiplatónicamente, y, luego, su entrada a la suprema abstracción del pensamiento, manejando conceptos que, respecto a toda la especulación griega anterior, asumen un carácter de radical novedad. Aunque, siguiendo a ZUBIRI, opinemos que no se puede afirmar con seguridad que ARISTÓTELES llegara a pensar de veras en el ser en cuanto ser, el horizonte de ideas que maneja abre el camino en que la Filosofía adquirirá la dimensión puramente ontológica (baste recordar la polémica, sobre la que luego hemos de volver, por sus consecuencias para la Estética, en torno a la negación del ser como género supremo, frente a PLATÓN).

Esta es la doble virtualidad del pensamiento aristotélico, que permite el designio de explorar la profunda unidad de partes aparentemente periféricas, como la estética, y que le hace aún algo presente el fondo inevitable de todo problema filosófico que hoy nos planteemos. Por lo que toca a la Estética, y recordando la peculiar situación de la Estética esco-

lástica (por partir del pensamiento de Santo TOMÁS, quien sólo de pasada habló de temas estéticos, dejando en la incógnita sus nexos y raíces últimas metafísicas), me parece que en ella está la más viva posibilidad de este aprovechamiento aristotélico en orden a la Estética; es decir, que tal vez el camino para aclarar los *contextos* y puntos en suspenso de una estética neotomista, puede consistir en retrotraerse a ARISTÓTELES — naturalmente, al ARISTÓTELES más metafísico — en una suerte de *reculer pour mieux sauter*, o, como Anteo, volviendo al contacto con la tierra, con lo primigenio, para recorrer las fuerzas que menguan.

En una síntesis inicial, diremos que lo que significa ARISTÓTELES en la historia de la Estética es — en orden implícito — haber puesto las bases de su dignificación metafísica y — en un orden algo más explícito, consecuencia de lo anterior — haber abierto la brecha que permitirá su adecuada consideración intelectual, más allá de un moralismo interesado y de un mimetismo puramente reproductivo. Pero si digo sólo «en un orden algo más explícito», es porque no debemos hacernos tampoco demasiadas ilusiones: ARISTÓTELES, explícitamente, no da nunca al adjetivo *bello* — *καλός* — un sentido que podemos asegurar que no se incluye en el *bueno* — *ἀγαθός* —, y cuando habla de *arte* — *τέχνη* — piensa en la producción de objetos útiles, sin distinguir el caso de los objetos que hoy llamamos *artísticos*, y que quedan absorbidos en aquellos, por cierto, con consecuencias prácticas bastante saludables, como nos ha enseñado a ver JOHN RUSKIN.

Hay un famoso texto de la *Retórica* (1366a, 33-35), que se cita a veces como el descubrimiento del valor independiente de la belleza — lo que MENÉNDEZ PELAYO llamaba *el arte por el arte*, que, naturalmente, significaba algo bien distinto en su boca que en la de sus contemporáneos WALTER PATER y OSCAR WILDE —: «Es bello lo que, siendo preferible por sí mismo, es laudable: o lo que, siendo bueno, es agradable por ser bueno». Pero basta seguir leyendo el contexto, sin limitarnos a la cita sacada con pinzas, para que cambie la perspectiva. Pues dice así: «Si eso es lo bello, es necesario que la virtud sea bella, pues siendo buena, es laudable».

No hay, pues, el reconocimiento de que lo bello pueda ser un principio formalmente diverso de lo bueno, como distinguirá siglos más tarde Santo TOMÁS DE AQUINO: «...sed ratione differunt».

Vamos, pues, a sumergirnos en lo más hondo del pensamiento aristotélico para indicar unos cuantos puntos que, si bien de modo un tanto implícito, sientan las bases que harán posible la dignificación filosófica de la Estética, centrándonos en media docena de problemas, elegidos con un cierto margen de arbitrariedad, para luego pasar a una consideración de la *Poética* a la luz de lo previamente dicho.

Ante todo, entiendo que en el arranque mismo del filosofar hay, según ARISTÓTELES, una unión del aspecto estético con el filosófico, en la vida mental. Esa unidad psíquica inicial puede ser posteriormente bifurcada, según se persiga el *por qué* del saber o se prefiera la demora en el *aspecto*, en lo *eidético* de las cosas, pero no se borra nunca su íntima colaboración: en el placer estético es necesario el *momento* del reconocimiento, del *qué es*, y a su vez no hay saber filosófico si no empieza por haber *imagen* — *phantasma* —. Recordemos, ante todo, el primer párrafo del libro A de la *Metafísica*, que yo vertería así al español:

«Todos los hombres, por naturaleza, desean conocer (*αἰδέσθαι*, no digo *saber*, sino *conocer*). Señal de esto, el amor a las sensaciones, que son deseadas aun por sí mismas, prescindiendo de su uso; y mucho más que todas, la sensación por los ojos. Pues no sólo para actuar, sino aun no queriendo actuar, preferimos ver a cambio — por decirlo así — de todas las demás cosas. La causa es que esta sensación (o sentido) nos hace conocer más y nos manifiesta muchas diferencias».

Que ARISTÓTELES considere aquí el conocimiento en bloque, o sea, como algo integral, concreto, realista, sin que el posterior hallazgo de causas y conceptos signifique el abandono de lo sensible, nos lo confirma un precioso texto del *De anima*, que, inexplicablemente, no se ve citado en ninguna historia de la Estética: «El alma nunca conoce sin imagen», οὐδέποτε νοεῖ ἄνευ φαντάσματος ἢ ψυχῆ (*De anima*, III, 7; 431a 14). Esta afirmación, que tanto nos recuerda la teoría del pensamiento figurativo de Eugenio D'ORS, no limita, por supuesto, los vuelos de la especulación abstracta, sino que pone en su punto de partida una base de sensibilidad, de *estética*, que da plenitud real al principio de la vida filosófica: en el arranque del *εἶρος* filosófico, en el *asombro* original y primario, se funden íntimamente el momento estético con el racional; sólo después, como dice William D. Ross en su *Aristotle*, la Filosofía va hacia la «abolición del asombro», mientras el vivir

estético permanece en su inagotabilidad (en la unidad espiritual humana los dos sentidos siguen ligados: su distinción es formal, en cuanto «actividades» que no pretenden agotar separadamente el orbe de lo humano).

Para más insistencia en este aspecto de concreción *estética* del vivir psíquico — y también con nuevo recuerdo orsiano —, en el capítulo anterior del *De anima* se ha aludido al hecho de que el pensamiento humano no tenga una naturaleza absoluta, sino que se desarrolle en el continuo sucesivo del tiempo y por palabras sucesivas: observación ésta que no veremos plenamente recogida hasta la filosofía lingüística de HUMBOLDT. Más claramente lo dice ARISTÓTELES en otro lugar (*De memoria*, 1, 450a, 7-9): «¿Por qué razón no es posible pensar nada con un pensamiento puro y sin el continuo (o sea, la extensión) y tampoco pensar sin el tiempo realidades que no están en el tiempo? Esto es otro asunto». Pero en ninguna parte habla ARISTÓTELES de ese *otro asunto*, ἄλλος λόγος.

Esta encarnación concreta, *estética*, del pensamiento humano en ARISTÓTELES, no se pierde tampoco en la marcha posterior del filosofar, aunque de otro modo: sin necesidad de invocar una vez más el naturalismo y el biologismo del Filósofo — en que se ha llegado a la exageración subrayando incluso el hecho de que su padre era médico, con olvido de la circunstancia de que murió cuando ARISTÓTELES era niño —, me parece evidente que uno de los significados del realismo aristotélico frente al idealismo platónico consiste en dar la batalla esencial de toda *estética*, una batalla que todavía continúa: si la belleza, en las cosas, es su alusión a algo ideal o si está en su propia naturaleza individual, donde tienen su existencia y residencia todas las determinaciones abstractas. El platonismo, dígame lo que se diga, era esencialmente antiestético y antiartístico, por entender la experiencia artística sólo como evasión: el esfuerzo de ARISTÓTELES inaugura la posibilidad, aun no del todo lograda, de una consideración *estética real*. O sea, no sólo hay un momento estético en el arranque del ἔργον filosófico, sino también en la consideración de la οὐσία, la substancia, en cuanto existe individualmente y es cognoscible a través del εἶδος, del aspecto. No nos preocupa aquí la aporía planteada por Léon ROBIN, es decir, que el conocimiento, para obtener el concepto que yace en una presencia individual — a través de la memoria y la repetición y asociación de impresiones —, o bien debe *reconocer* — en

ἀνάμνησις platónica — o bien debe aportar — en forma más o menos iluminista o idealista-subjetiva — su propio repertorio de ideas. Para nosotros, en el terreno de la reflexión estética, lo que cuenta es la orientación dada por ARISTÓTELES: la preconización de la primacía de lo real concreto y el carácter *incorporado* de lo abstracto. En el hecho singular, como ocurre por antonomasia en el arte, se sintetizan lo *dado* y lo *aportado*: y, así, en el conocimiento se reúnen los dos intelectos, *patético* y *poético*, este último, como nos dice explícitamente ARISTÓTELES, «en razón de arte». Pero conviene evitar un equívoco habitual: al traducir νοῦς ποιητικός por *entendimiento agente* parece que se presenta como algo creativo, o activo por lo menos, frente a la *tabula rasa* del entendimiento pasivo. La realidad, sin embargo, es que ARISTÓTELES — dentro del desesperante laconismo del capítulo 5 del libro tercero del *De anima* — matiza el sentido de este elemento causal y activo (τὸ αἰτίον καὶ ποιητικόν): dice que es como la luz, ese *tertium quid* iluminador, ya presente en PLATÓN, que introduce la virtualidad de que sean las cosas ante nosotros, sin añadirles nada (al menos eso se creía antes de la física contemporánea). Lo cual interesa para la idea de creación en el arte, un poco exagerada por algunos modernos neoescolásticos, por analogía con la creación divina *ex nihilo*: el arte es más iluminación que absoluta producción, como se ve mejor en la poesía. «Lo que preexiste en el espíritu», leemos en *Metaphisica*, VII, 7-8 (1032b), «es sólo la forma», τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ.

Pero todavía añade algo más ARISTÓTELES en el breve y aludido capítulo del *De anima*: el νοῦς ποιητικός, cuya naturaleza actualizadora, de ἐνέργεια, es más luz que creación, tiene precisamente caracteres de *función*, y más aun, de *hábito*, ἔξις. Me parece que aquí tocamos un punto de capital importancia para la Estética, que sólo la mala traducción de ἔξις por *habitus* ha podido obscurecer: esta ἔξις va a ser el concepto que reúna en una sola perspectiva analógica la dualidad potencia-acto, el proceso cognoscitivo y la actividad artística. Empezando por esta última, es sabido que la tradición aristotélica medieval ha insistido en que el arte, en cuanto facultad humana, es un hábito — como se define en la *Etica a Nicómaco*: ἔξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητικὴ ὧν ἡ ἀρχὴ ἐστὶν ἐν τῷ ποιοῦντι, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ ποιουμένῳ — cuyo principio está en el que crea, no en lo creado. Y por ser un hábito, es una disposición entitativa que facilita la actividad práctica en un de-

terminado sentido, y que está adquirida mediante la repetición, la insistencia. Pues bien: ARISTÓTELES había dicho (430a, 15) que el intelecto es igualmente una $\xi\eta\varsigma$, un hábito, si se entiende bien el vocablo; dispone virtualmente la mente al conocimiento, también en contacto con esta humilde cosa que es la repetición, no sólo — en el $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ $\pi\alpha\iota\eta\tau\iota\kappa\omicron\varsigma$ — como repetición del ejercicio, sino — en el $\pi\alpha\theta\eta\tau\iota\kappa\omicron\varsigma$ — como repetición de las impresiones, cuya insistencia en la memoria — ya se habló de esto antes — es base para la percepción de las cosas genéricamente. Y — de este modo se entenderá mejor — también en la dualidad potencia-acto, tomada en su más amplio sentido, se encuentra el concepto de $\xi\eta\varsigma$, como de ese hábito entitativo que en cierto modo media entre la nuda potencialidad *remota* y la potencia *próxima*: de una materia informe caben infinitas actualizaciones, si éstas han de pensarse sólo en razón de no-imposibilidad, pero, de hecho, hay una disponibilidad más reducida y cercana. Esto resulta más claro en el plano humano, como ha indicado ZUBIRI con un eficaz ejemplo: el hombre siempre ha tenido la potencia de remontarse por los aires en máquinas de su construcción, pero en el siglo XVIII esta potencia era incluso ignorada por él mismo, porque, en efecto, no había llegado a ser aún una virtualidad efectiva; sólo a través de un desarrollo progresivo de esa $\xi\eta\varsigma$ ha llegado a haber en todos nosotros la potencia efectiva de volar por propios artificios.

Es evidente la gran importancia filosófica que el concepto de $\xi\eta\varsigma$ (determinado en *Metaphisica*, 995a) reviste para el arte: frente a las concepciones románticas del artista como genio inspirado, más o menos patológico, y fenómeno natural repentino, el arte se nos presenta como modo de ser adquirido, como $\xi\eta\varsigma$, conectándose con el conocimiento humano y aun con la más íntima manera de ser de todo lo real, en esa forma de despliegue de las disponibilidades a través de un ejercicio de repetición. Sería demasiado largo sacar todas las consecuencias estéticas, entre las cuales una de las más importantes es la del carácter de tradición, con una base enseñable y transmitible, propio del arte, y que, por el aludido paralelismo analógico, resultaría análogo al modo mismo de ser de la realidad, que — como lo vemos claramente en el caso de la naturaleza — tiene un carácter progresivo, de tanteo y hábito, en formación insistente de las estructuras típicas del mundo, sin saltos: lo cual vendría a confluir con otra



idea aristotélica: la de la operación de la naturaleza en razón de arte. Como dice Léon ROBIN, es antiaristotélico distinguir, como luego lo hará KANT, la teleología de la naturaleza de la productiva humana: la teleología natural vendría a ser una suerte de *arte* incorporado dentro de la realidad misma, orientando su brote y crecimiento, como el artefacto crece en manos del artífice en vista de un resultado, de su *idea*, de su *causa final*. Esto hace que, hasta la Edad Media, *arte* signifique cualquier actividad productiva, no la que nosotros distinguimos como *arte*.

Dos puntos más se derivan de lo dicho, y aludiremos a ellos con rapidez: la cercanía a la Estética de la concepción hylemórfica, y el carácter entitativo — no *hedonístico*, en el sentido habitual de la palabra, hoy día — de la *ἡδονή*, del placer estético. En el primer punto, ha sido HEIDEGGER quien ha tocado la cuestión (págs. 16 y 17 de *El origen de la obra de arte*, en *Holzwege*): rechaza allí la validez de la dualidad materia-forma, para aplicarla a la investigación de la cosa como comienzo de la obra de arte, por pensar que se trata de una idea sacada precisamente de un modo estético de considerar. Pero — como ya tuve ocasión de observar en un estudio sobre este ensayo heideggeriano — es este filósofo el que menos debería objetar en este punto, en primer lugar porque él ha sido el que mejor ha defendido la utilidad de los «círculos viciosos» como formas de trabajo del pensamiento, pero, sobre todo, porque esto no sería ningún inconveniente tanto para la fecundidad estética de estos conceptos cuanto para su misma validez metafísica. Pues si la dualidad materia-forma alcanza tan hondo sentido metafísico en ARISTÓTELES, el hecho de que luego tengan estos conceptos una raíz estética, ¿no significará precisamente que hay una conexión íntima entre Estética y Metafísica, y más aun, que la Estética puede servir de terreno de tanteo a la Metafísica, un terreno donde la realidad adquiere una peculiar evidencia, no distinta de su manera general de ser, sino más pura y luminosa, por liberada de toda suerte de intereses? Por lo menos, éste me parece ser el sentido central y más fecundo de la estética de HEIDEGGER, el del arte como *patencia*, ἀλήθεια.

Valdría la pena dedicar un estudio monográfico a la investigación de las ideas de *ὕλη* y *μορφή* en ARISTÓTELES, para rastrear su emparentamiento con la Estética; indicaré tan sólo dos puntos: uno, que en ARISTÓTELES la materia y la forma

se presentan de hecho como grados relativos (sólo hay un pasaje en que parece aludirse a una pura «materia prima», y, en cambio, la materia próxima se considera como cierto tipo de forma); y, segundo y más importante, que la *μορφή* es también *εἶδος*, o sea, estructura y aspecto, *Gestalt*, en cuanto considerada desde la perspectiva de su *ideal*, de su final, de ejemplarismo teleológico (aunque no respecto a cada tipo de objeto, que eso es el llamado *παράδειγμα*).

Ahora bien, volviendo a la cuestión que habíamos dejado anunciada: la dignificación del placer estético como algo substanciado con la actualización de la propia naturaleza del sujeto. Claro está, ARISTÓTELES no trata del placer estético en forma especial, sino — en la parte ética de su obra — como placer en general; pero es que no hay ninguna razón para hacer de él un tipo aparte de placer, que no se pueda analizar con las mismas ideas que sirven para el placer en general, porque entonces estaríamos dando un sentido equívoco a la misma palabra. Es más, para ARISTÓTELES el placer no se separa de la actualización misma, no es un subproducto, un resultado aparte: es cabalmente la plenitud de la facultad, como el ver lo es del ojo, el acto no impedido, la *ἐνέργεια ἀνεμπόδιστος*. Evidentemente, no faltan dificultades: ARISTÓTELES dice que no es una *ἕξις* inmanente, sino un fin sobreañadido — *ἐπιγενόμενον τέλος* —, pero así no se distingue bien de la pura actualización: tanta dignidad y carácter entitativo ha dado ARISTÓTELES al placer, que luego es difícil separarlo del bien mismo, y así no nos responde ARISTÓTELES a la obvia aporía de por qué el placer no es el supremo Bien.

A continuación, ya podemos ir acercándonos a lo que es explícitamente estético en el pensamiento de ARISTÓTELES para desembocar en una exposición de la *Poética*. Pero, ante todo, hemos de hacer una especie de paréntesis con una cuestión histórica: hay un punto en la *Metafísica* de ARISTÓTELES que, sin referirse explícitamente a nada estético, sienta las bases de lo que luego ha llegado a ser la pregunta máxima en la metafísica de lo bello: lo bello, ¿puede considerarse como una propiedad general del ente, o sea, como lo que la Filosofía medieval llamará un *trascendental*? En un artículo para la «Revista de Ideas Estéticas» expuse sintéticamente cuál es el estado de la cuestión, sugiriendo la conveniencia de retrotraernos a ARISTÓTELES para ver qué sentido metafísico tienen los trascendentales en orden al problema de la inclusión —

o no -- del *pulchrum*: en ARISTÓTELES, criticando la idea platónica del Ser como género supremo (*Metaphisica*, 998b) surgen algunos de los atributos máximos del ente, que luego se llamarán trascendentales, pero sin que él los considere verdaderamente tales, y, sobre todo, sin que los defina en ningún caso desde el punto de vista de la adecuación del ser al alma humana. Por tanto, aunque esta idea tenga una base aristotélica, entiendo que, en la mente aristotélica, no habría razón para distinguir el *pulchrum* como otro trascendental aparte, pues no existe siquiera la perspectiva de la adecuación anímica, que introducirá la Filosofía medieval. Pero estas son cuestiones póstumas, y será mejor volver a lo que explícitamente se halla en la obra de ARISTÓTELES.

Al principio anunciaba que no hay en ARISTÓTELES una verdadera distinción del atributo *bello* respecto a *bueno*; esto no impide que encontremos definidas las condiciones formales de la belleza sensible, en forma que tendrá gran eco medieval y renacentista, y que distinga lo bello de lo bueno en orden al movimiento, en forma que a primera vista puede parecer que da la preferencia a lo bello (luego se verá que no es así). En efecto, de modo incidental, dentro de la *Metafisica* (1078a 30), hablando de los seres geométricos, hace un inciso que conviene que traduzcamos: «Como lo bueno y lo bello son diversos (pues aquello siempre está en la acción y lo bello, en cambio, también en las cosas inmóviles), los que dicen que la matemática no habla de lo bello o lo bueno, mienten... (y aquí una frase de insólita agresividad, que salto). Las determinaciones (εἶδη) principales de lo bello son τάξις, συμμετρία y τὸ ὀρισμένον, que me parece oportuno interpretar siguiendo a Ross: τάξις, el «arreglo espacial de las partes»; συμμετρία, el «tamaño proporcional de las partes»; y τὸ ὀρισμένον, la «limitación en tamaño del conjunto», o proporción extrínseca, respecto al tamaño del hombre. Este último concepto, no atendiendo ya a su carácter compuesto, sino sólo a su aspecto cuantitativo, lo veremos reaparecer en la definición de la tragedia, como μέγεθος, grandeza; rasgo esencial, pues sintomatiza las prerrogativas del aspecto puramente material del objeto ante la sensibilidad. Pero es evidente que esta aparente definición de lo bello está expresada sólo en términos de aplicación espacial, plástica; en las artes dramáticas y musicales encontramos términos análogos, pero no tan precisos, con lo que se ve que habría que elevarse en una suerte de inducción para

lograr una plena definición de la belleza según la mente aristotélica, con inclusión, por otra parte, de sus elementos no-estructurales, lo que luego comentaremos con el nombre de *μίμησις* y *κάθαρσις*, pero con plena atención al aspecto sensible y estructural de lo estético, presente en cada individuo concreto.

Por otra parte, falta en los elementos estructurales mencionados algo que los sintetice, la famosa *unidad en la variedad*, que es esencial en la propia mentalidad aristotélica, como nos confirma un texto de la *Política*: «Los grandes hombres se distinguen de los comunes como los bellos de los feos y como una pintura estimable se distingue de la realidad: en que armonizan en unidad lo disperso», τῷ συνέχθαι τὰ διεσπαρμένα εἰς ἓν (III,11; 1281,5).

En el tránsito de la consideración *objetiva* de lo estético a las consideraciones *representativa* y *subjetiva*, hemos de señalar dos aspectos analíticos del pensamiento aristotélico: la atención al proceso psicológico de la percepción estética, y su consideración ética de la actividad artística — cuya dignidad metafísica ya habíamos dejado indicada, en torno al concepto de *ἕξις* —. Por lo que respecta al primer punto, así como — según hemos visto antes — ARISTÓTELES ponía la *imagen*, el *φάντασμα*, como elemento con que siempre hay que contar para el conocimiento, también se preocupa por si toda impresión estética ha de contar con algunos sentidos humanos, los que son capaces de dar composición de partes, o como se dirá medievalmente, los *maxime cognoscitivi*; o como se hubiera dicho hace años, los que nos presentan una *Gestalt*; o, finalmente, en términos recientes de GOTSHALK, los «sentidos de la distancia»: a saber, la vista y el oído. En los *Problemas*, ARISTÓTELES se pregunta sobre el carácter, instrumental o esencial, de la intervención de estos sentidos, al mismo tiempo que los separa, formando dos hemisferios estéticos: en un pasaje (919b, 26) se pregunta *διὰ τί τὸ ἀκουστόν μόνον ἔχει ἔθος τῶν αἰσθητῶν. ἴPor qué sólo lo audible entre los sentidos — ἔχει ἔθος — tiene expresividad o carácter? (como dice BOSANQUET, la traducción que demos de estas palabras compromete y revela toda nuestra ideología estética). En otro pasaje se responde a la pregunta: porque «las sensaciones audibles son movimientos, y, por tanto, aluden a acciones, y pueden tener ἔθος. mientras que lo visual no lo tiene, ni más ni menos que el gusto y el olfato». Donde se ve ahora que cuando antes atribuía ARISTÓTELES la bondad a las acciones y la belleza también a objetos*

innóviles, no por esto daba una ventaja a lo bello: en efecto, en la mente aristotélica, si se tiene en cuenta la Física y, en general, su sentido naturalista, el movimiento es siempre una excelencia: incluso Dios es motor.

La falta de $\alpha\theta\omicron\varsigma$ no impide, sin embargo, a la vista ser un sentido receptor de la belleza: y así se resuelve rotundamente en otro lugar, en los *Topica*, VI, 7, 146: «Es bello lo que place por medio de la vista y del oído».

En cuanto a la dignificación ética del arte, que complementa la dignificación metafísica implícita en los conceptos que expusimos, hay que advertir que se refiere en general a la productividad humana, no al arte como creación de belleza; pero, si hemos leído a John RUSKIN, no hay necesidad de hacer tal distinción. En el libro VI de la *Ética*, ARISTOTELES clasifica la $\tau\acute{\epsilon}\lambda\eta\eta$ como virtud «dianoética»; es decir — como luego comentarán los escolásticos medievales —, resulta una virtud de mayor predominio intelectual que la misma prudencia, porque el *hacer* respecto al *actuar* supone el conocimiento de una $\text{id}\acute{\epsilon}\zeta$, en vista de la cual se mueve y crea el artista, mientras que la prudencia discurre entre la oportunidad concreta, entre lo *cairoológico*.

Esto facilita la nueva dignificación aristotélica de la poesía, bien diversa de la condenación platónica: anticipándonos ya a entrar en la *Poética* para citar dos puntos, recordemos que (en 1451b, 1) la poesía es algo «más filosófico y profundo ($\phi\iota\lambda\omicron\sigma\omicron\phi\acute{\omicron}\tau\epsilon\rho\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\ \sigma\pi\omicron\nu\delta\iota\kappa\acute{\omicron}\tau\epsilon\rho\omicron\nu$) que la historia», no porque copie un original abstracto, sino porque presenta actos que derivan del carácter mismo de los personajes, en vez de los actos, a veces meramente azarosos, que recoge la historia; de este modo, me parece, a juzgar por lo que sigue inmediatamente, hay que entender la frase de que «la poesía habla más bien de lo universal — $\kappa\alpha\theta\acute{\omicron}\lambda\omicron\nu$ —, mientras que la historia habla según lo particular — $\acute{\epsilon}\kappa\alpha\sigma\tau\omicron\nu$ —».

Los poetas, ahora, ya no se clasifican al nivel de los esclavos y obreros, sino casi a la par de los sabios, y entre sí se dividen (*Poética*, 1455a, 31), según predomine la inspiración o el talento: por su naturaleza y pasiones son lo mismo que los demás hombres, pero su capacidad de persuasión puede venir «de dentro a fuera» o «de fuera a dentro», según penetren inteligentemente en la pasión de la situación y los personajes de sus obras, o bien sean poseídos órficamente, como en el *Ion* platónico, por el espíritu divino.

La fisiología hipocrática y aristotélica, sin embargo, aceptando la radical identidad del poeta con los demás hombres, apuntará una diferenciación caracterológica que luego ha de tener un éxito incluso excesivo: según la teoría de los cuatro humores, en el poeta habrá un predominio de la *atrabilis*, el humor negro, con lo que nos parece estar oyendo al melancólico BAUDELAIRE. Y ya que hablamos de poetas, recordaremos de paso lo que dice ARISTÓTELES sobre la metáfora (*Retórica* 1459a, 6-8): «Esto es lo único que no se puede aprender de otros, y es también un signo de genio, puesto que una buena metáfora implica una percepción intuitiva de la semejanza de lo desemejante».

La *Poética* no es sino un breve fragmento de un tratado sobre la tragedia, que ha influido más que ninguna otra obra en la historia del pensamiento estético, llegándose a pensar incluso — hasta NIETZSCHE y SCHOPENHAUER — que la tragedia fuera la forma máxima y antonomásica de la creación artística, sin ver que la intención de ARISTÓTELES era seguramente más sencilla: el análisis estructural y teórico de un fenómeno artístico de su tiempo, al que pretendía defender frente a su creciente pasar de moda en beneficio de otros géneros poéticos. El haberlo hecho con aplicación de su talento especulativo y el haberse perdido el resto de la obra — pues sobre la comedia apenas nos queda alguna anticipación fragmentaria —, ha sido la causa de que la tragedia griega se haya revestido de un carácter intocable, llegando a creerse que es para el arte lo que el pensamiento de ARISTÓTELES es para la Filosofía, en un paralelismo inaceptable.

Hay en la *Poética* estos tres planos estéticos diferentes, que son indispensables en toda consideración crítica: ante todo, las condiciones materiales, sensibles, que en su aplicación a las artes plásticas habíamos hallado cuando en la *Metafísica* se habló de los entes geométricos y que aquí podríamos reunir (pues andan un poco desperdigados, sin que ARISTÓTELES los viera como tales, frente a los demás) bajo los términos de *ritmo*, *armonía* y *extensión*; después, la dimensión representativa (y expresiva) concretada en la *μίμησις*, que en ARISTÓTELES se extiende a los afectos anímicos; y, finalmente, la dimensión de trascendencia moral visible en torno al problema de la *κάθαρσις*.

En el primero de estos estratos hay que separar, por un lado, la consideración del ritmo y la melodía — presentada por

el aspecto musical de la tragedia —, del problema puramente literario de la extensión. En cuanto al ritmo y la melodía conviene advertir que algunas veces se presentan de dos maneras: en su valor estructural o material y en su valor de imitación, o sea, entrando ya al segundo de los tres planos antes indicados, al representativo. Pero si esto se advierte en el párrafo 29 del capítulo 19 de los *Problemas*, en cambio, nueve párrafos más allá se separan las dos cosas: el ritmo pertenece al plano natural, mientras que la melodía es algo de valor imitativo, mimético: «¿por qué todos los hombres se deleitan generalmente en ritmo, armonía y acordes? ¿Es porque nos deleitamos naturalmente en los movimientos naturales? Esto parece, porque los niños se deleitan en tales sonidos en cuanto nacen. Nos deleitamos en los diversos tipos de melodías porque expresan disposiciones anímicas, pero en el ritmo porque contiene un número (esto es, una medida) regular y reconocible, y se mueve en modo regular. Pues el movimiento regular nos es más con-natural que el irregular».

En la *Poética* se dice rápidamente que el instinto de la melodía y el ritmo — en otros lugares se separará la melodía por su valor mimético — nos es natural, y — cito textualmente — «que los mejor dotados desde el principio fueron haciendo progresos lentamente y la poesía se formó de sus improvisaciones». Pero no todos los comentaristas reconocen que esta sea una de las dos causas naturales de la poesía, junto con la *μίμησις*, porque no se dice así hasta el final de un párrafo (1448b, 4-20), que se ha hecho célebre por su anfibología sintáctica: puede parecer que la segunda causa que se empieza anunciando sea el placer intelectual del reconocimiento en la *μίμησις* y no el sentido rítmico, como sería lógico. Pero luego hemos de citar más este pasaje.

Por ahora vamos a pasar al aspecto estético material, estructural, en el terreno puramente literario, que no incluye sólo la extensión — *μέγεθος* —, incluida en la definición de la tragedia, sino que en ulterior comentario (1450b, 35) comprende también la *τάξις*, la disposición espacial de las partes, con lo que sólo faltaría la *συμμετρία*, para volver a hallar las tres condiciones formales de la belleza encontradas cuando se habló de la belleza de los cuerpos geométricos; pero ahora este puesto lo ocuparía el ritmo, que es en el tiempo lo que la simetría en el espacio.

Pero veamos el pasaje aludido. Después de indicar la importancia de elegir bien el punto de arranque de la fábula dramática, dice ARISTÓTELES (la traducción es mía): «Además, como lo bello, sea viviente o sea una cosa cualquiera compuesta de partes, no sólo supone que tenga ordenada tales partes, sino también un tamaño que no debe ser casual (τυχόν), pues lo bello está en el tamaño y en el orden, y por eso un animal bello no puede ser ni muy pequeño (pues la vista es confusa cuando no dura más que un instante imperceptible) ni muy grande (pues entonces no lo percibe la vista, sino que la unidad y la integridad de la visión escapan a los que miran — ¡qué sería un animal de diez mil estadios! —), entonces se deduce que también en los cuerpos y en los animales debe haber tal tamaño que se pueda contemplar a la vez, lo mismo que en los relatos — μῦθοι — debe haber tal extensión que se puedan ir recordando».

Es éste uno de los pasajes aristotélicos de más jugo estético, por reflejar su sentido de la concreción sensible y de la adecuación al funcionamiento efectivo de la sensibilidad, que en las artes del oído se centra en la memoria: en la memoria se va recomponiendo gradualmente la unidad de la obra, presenciada, leída u oída. ¡Cuánto más fecunda esta idea que las arbitrarias interpretaciones de las tres unidades, que, como es sabido, no existen como tales en la *Poética*! Pues incluso la unidad de acción se limita a la indicación de que no se pueden escenificar simultáneamente dos hechos que hayan ocurrido separadamente. Pero vamos ya a pasar al plano de lo *figurativo*, es decir, a la μίμησις, que, como veremos, toma en ARISTÓTELES también el carácter de expresión afectiva.

En principio, sin embargo, ARISTÓTELES toma el término tal como venía circulando en la tradición griega, en mero significado de *imitación*, y es de temer que en el fondo su manera de entenderlo no rebasa del todo esta limitación, pues, como dice William Ross (que, como buen inglés, es muy aficionado al *common sense* y a lo perogrullesco): «Si se hubiera liberado completamente del influjo de la palabra *imitación*, habría elegido otra palabra».

Pero hay que reconocer que, ya antes de ARISTÓTELES, la palabra μίμησις empezaba a expresar algo más que una copia imitativa: el *Sócrates* de JENOFONTE dice que los pintores pueden imitar los afectos íntimos a través de la fisonomía humana, es decir, que el gesto es μίμησις del alma. Sin que creamos

que es lícito aprovechar la idea, por lo demás ingeniosa, de K. E. GILBERT en la mencionada *Historia de la Estética*, sobre una unión de ritmo y *μίμησις* en cuanto ésta supone comprensión inteligente y, por tanto, descubrimiento de la estructura esencial, «rítmica», de las cosas, vamos aquí a subrayar dos aspectos de la *μίμησις*: su carácter de reconocimiento esencial y su presencia en la música como *μίμησις* de lo que recientemente se ha llamado la *Stimmung*, la disposición anímica. El instinto de la *μίμησις* — ya lo vimos — es una de las dos causas naturales de la poesía (1448b): «Imitar es natural al hombre desde niño (y se distingue de los demás animales en que es el más capaz de imitar y que por medio de imitación crea sus primeras nociones) con lo que todos los hombres se complacen en las imitaciones». Síntoma de su función intelectual es ya este hecho: «Lo que vemos con disgusto, nos place verlo en imágenes realizado con la mayor exactitud, como las formas de los más repugnantes animales y de los cadáveres». BOILEAU, en su *Art poétique*, vertió así esta idea:

«Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux».

Pero no se resuelven aquí los problemas verdaderamente estéticos de la imitación, sino que se tiende sólo a señalar su base intelectual: «La razón (de este placer) es que aprender es muy agradable para todos los hombres... Gusta ver las imágenes porque se aprende viéndolas, y se deduce lo que representa cada cosa... Si no se ha visto antes lo imitado, la obra no place como imitación, sino por la ejecución, el color u otra causa semejante».

Como se ve, ARISTÓTELES deja abierta la puerta a un placer estético no-imitativo, al mismo tiempo que la idea de *μίμησις* queda un poco superficial: hay que ir a la *Retórica* para ahondar su sentido intelectual, por connaturalidad y similitud (1371b).

Pero ya hemos indicado antes que la imitación reside también en la música — en cuanto melodía —; y así lo confirma el pasaje de la *Política* (1340a), donde se lee: «En los ritmos y melodías es donde, en relación a la naturaleza verdadera, reside en el más alto grado el hecho de la imitación, trátase de la cólera o de la mansedumbre, o incluso de la valentía, de la prudencia, como igual de todos los estados opuestos a éstos..., como lo demuestra el que nuestros sentimien-

tos se modifiquen cuando escuchamos tales composiciones musicales». Más adelante se precisa que, a diferencia de las imitaciones visuales del escultor y el pintor, «hay en las melodías en sí mismas una imitación de los caracteres, pues la naturaleza de sus tonalidades está separada por diferencias esenciales, de modo que quienes las escuchan se ponen en disposiciones de ánimo correspondientes».

Ahora bien, al entrar en el ámbito de la *μίμησις* ya se nos presentan los problemas morales del arte, que culminarán en torno a la cuestión de la *κάθαρσις*; es decir — siguiendo el esquema que proponíamos —, no podemos entrar en el segundo plano estético, el *figurativo*, sin tocar el tercero, el de la *trascendencia moral*. En efecto, la *μίμησις* musical puede, como en el pensamiento platónico, asumir un valor de *παιδεία*, de gimnasia espiritual educativa, amansando y enderezando los afectos; en tanto que la *μίμησις* dramática y épica tiene también un valor moral directo, por representar acciones, y, por tanto, asume igualmente una función educativa.

Vemos así que hay dos tipos de clasificación literaria: según un criterio técnico — separación de drama y épica, por escenificarse o no — o según un criterio moral, que divide a la tragedia de la comedia (en la comedia, recordémoslo, se trata de lo ridículo, parte inocua de lo feo, que, por tanto, entra ya en el ámbito estético). Aun deberíamos señalar la mayor complicación de la clasificación técnica según los modos de *μίμησις* por las diversas combinaciones de elementos, *ritmo, lenguaje y melodía*; por ejemplo: ritmo solo, en la danza; ritmo más melodía, en la música instrumental; ritmo, más lenguaje, más melodía, en la lírica, tragedia, comedia, etc. Pero para esto es mejor remitir a cualquier manual retórico: aquí tocamos la parte más muerta y preceptiva de la tradición aristotélica, la idea «clasificativa» de los géneros como divisiones fijas *a priori*, y no como — en el gusto actual, después de la crítica de CROCE — cauces de evolución viva de la homogeneidad estructural.

Entrando en la problemática moral, empecemos por señalar cómo los criterios morales se mezclan con los técnicos, revelando que a ARISTÓTELES no le interesó separarlos en estamento aparte: como decíamos al principio, se prepara aquí la superación del estrecho moralismo helénico, pero no se realiza explícitamente. Así, en la famosa definición de la trage-

dia (1449b, 25), al lado del perenne acierto de la primacía del *μῦθος*, se alternan ideas estéticas e ideas morales: «Es imitación de una acción noble y completa, de extensión determinada, en lenguaje adecuado conforme a la apariencia de cada parte, por medio de actores y no por relato, que por la lástima y el terror obra la purgación de semejantes afectos». Sin entrar demasiado en la cuestión del carácter noble y aristocrático de los personajes y su condición moral elevada — con lo que, como alguien ha señalado, se olvidan casos de personajes malvados como la misma Clitemnestra, para no aludir al teatro shakespeariano y moderno —, vamos a saltar el análisis de las seis partes constitutivas de la tragedia, para entrar en la espinosa cuestión de la *κάθαρσις*, donde, sin una verdadera intención de originalidad, ARISTÓTELES — a mi juicio — opone al férreo moralismo platónico la coartada justificativa del arte: como en el valor de *παιδεία* de la música y el dibujo, la aparente aceptación por parte de ARISTÓTELES de las ideas de curso vulgar le sirve para reivindicar eficazmente el valor del arte, enfrentando al platonismo sus mismos conceptos: bajo capa del valor pedagógico y catártico se desliza la justificación de la autonomía del arte.

Es sabido que sobre el sentido de la *κάθαρσις* en ARISTÓTELES se ha escrito una verdadera montaña de libros: nos limitaremos a hacer aquí una breve alusión a sus modos de interpretación, que creo pueden resumirse en tres: interpretación religioso-moral, interpretación médica e interpretación integral y sintética.

Desde el Renacimiento hasta el siglo XIX domina la primera, unas veces insistiendo en el aspecto psicológico, otras en el moral. En el tránsito de la primera a la segunda — la médica —, encontramos la autorizada opinión de John MILTON, en el prólogo a su poema *Samson Agonistes*: «La tragedia se consideraba... como el más grave, moral y provechoso de los poemas; por esto ARISTÓTELES le atribuía, gracias a la excitación de la lástima y el terror, el poder de purificar el ánimo de estas pasiones y otras semejantes; esto es, el poder de templarlas o reducir las a la justa medida con un género de placer provocado por la lectura o por el espectáculo de la buena imitación de esas pasiones. Y la misma naturaleza no deja de confirmar con sus efectos esta aserción, porque también en medicina cosas de color y calidad melancólicas son usadas con-

tra la melancolía: el ácido se usa contra el ácido, la sal se emplea para eliminar humores salados».

Esta interpretación «homeopática», a pesar de otras ideas, como las de LESSING y GOETHE, va a predominar, como era lógico, en la época del positivismo: hay, por una parte, mayor perspectiva histórica para apreciar que la *κάθαρσις* es algo enraizado en la forma griega de vivir la religión, pero, por otra parte, se ha caído en la cuenta de dos pasajes de la *Política* aristotélica que iluminan el sentido terapéutico de la *κάθαρσις*. En uno (1341a 21-25) se habla de un tipo de música orgiástica o entusiástica, contraponiéndolo a otro tipo ético o práctico, en cuanto no miran a la instrucción ni al recreo, sino a la *κάθαρσις*.

Y en el otro pasaje (1342a) se alude al uso religioso de las melodías excitantes, que producen un efecto consecuente al éxtasis frenético igual que si fuera una «curación y purificación» (*ιατρεία καὶ κάθαρσις*).

Lo hipocrático de la terminología y la compulsación de las primeras interpretaciones antiguas, hicieron ineludible el reconocimiento del aspecto médico de la *κάθαρσις* como — en la versión de BOSANQUET — *alleviating discharge*.

No había manera, para la mentalidad positivista, de conciliar el plano patológico y el religioso, y por esto escribe BERNAYS, en 1880, en sus célebres *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas*: «tomada concretamente la palabra *κάθαρσις*, significa en griego una de estas dos cosas: o bien la expiación de una culpa por obra de ciertas ceremonias sacerdotales — una lustración —; o bien la supresión y el alivio de una enfermedad, merced a un remedio médico exonerativo».

Veremos la suerte posterior de la interpretación médica de la *κάθαρσις*, pero antes vamos a tomar algunas etapas de la evolución de este concepto en otro plano más psicológico, cultural y estético: ante todo recordemos que ZELLER, en 1897, eleva la interpretación médica a una suerte de purificación por la universalidad, aplicando la teoría de *universalia sunt in re* (con lo que inicia, por otra parte, el movimiento de dignificación metafísica de la Estética aristotélica) para eliminar lo que en los hechos haya de azaroso, dejando resplandecer su condición íntima de universalidad: «El arte — dice — nos libra de tales emociones en cuanto morbosas y opresivas, excitándolas en cuanto subordinadas a su ley, dirigiéndolas, no

hacia lo meramente personal, sino hacia lo que es universal en el hombre; controlando su marcha sobre un principio fijo...». Pero, como se ha señalado, hay aquí el peligro de hacer de la emoción estética algo heterogéneo diverso de la emoción en general, como luego pasará en la interpretación de BUTCHER.

La cronología nos manda recordar, antes que BUTCHER, la suerte del concepto de *κάθαρσις* en la obra de BYWATER, *Aristotle on the Art of Poetry*. Meritoriamente se busca la inserción de esta idea en el contexto de la vida griega en general, en cuyo marco debe explicarse la tragedia: entonces la intención aristotélica es hacer de la *κάθαρσις* simplemente la justificación moral y política del teatro, sin entrar en más honduras: la influencia del teatro no hacía verosímil una función corruptora de las costumbres, y, en cambio, a través de la reducción y ajuste de la emoción catártica, lo convierte en un instrumento en manos del legislador.

Más recientemente, BUTCHER, en 1932 (*Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*), se ciñe al terreno de la emoción y el placer, a base de la definición de emoción dada en la *Retórica*: la *κάθαρσις* es una «clarificación que impersonaliza las afecciones emotivas». Lo malo de esta interpretación es que introduce una fragmentación (como le objeta MILTON NAHM): los placeres «puros», resultantes de este modo, son inconmensurables con los placeres en el sentido moral corriente en el lenguaje, y corren peligro de «irrealizarse».

Mientras tanto, la línea médica de interpretación, después de pasar, como era lógico, por una fase psicoanalítica freudiana — ¿qué es el psicoanálisis sino una forma de *κάθαρσις*, de liberación por la expresión? —, ha dado paso a un modo sintético y completo de entendimiento; en efecto, ha sido en un estudio sobre la obra de FREUD donde LAÍN ENTRALGO ha dedicado un apartado especial al problema que nos ocupa, aparecido en 1943 bajo el título *La acción catártica de la tragedia, o sobre las relaciones entre la Poesía y la Medicina*. Este estudio, que me parece decisivo, se sitúa en el nuevo horizonte psicosomático de la Medicina, donde se concilia el viejo dilema de BERNAYS entre una interpretación religiosa y una interpretación terapéutica de la *κάθαρσις*: alma y cuerpo forman una unidad de plena intercomunicación, y, por tanto, ambos sentidos se reúnen en uno más amplio; la *κάθαρσις* es algo fisiológico, psicológico y religioso a la vez: el *aut-aut* de BERNAYS es reempla-

zado por una síntesis integral. Es decir, debemos entender que para ARISTÓTELES ningún sentido excluía a los demás; el efecto de la tragedia y del arte en general alcanzaba al hombre entero, manifestándose en sus diversos planos entitativos en formas paralelas. Tal regreso a la unidad humana y a lo concreto de la realidad me parece que tampoco supone un moralismo absorbente — ese moralismo que habíamos visto que se hizo posible reducir a partir de ideas implícitas en el mismo ARISTÓTELES —; si la obra de arte se reviste de un efecto moral — e incluso puede presentarlo como justificación y coartada frente a incomprensivos jueces —, esto no supone invadir su naturaleza peculiar, reduciéndola a una utilidad de *παιδεία*.

Con lo cual ha llegado el momento de poder dar conclusión a este ensayo, obteniendo en una rápida síntesis final las conclusiones que de la Estética aristotélica se pueden desprender para el beneficio de nuestra labor personal:

a) *Que la dignidad de la Estética había de ser lograda por su admisión en el rango propiamente filosófico: la unidad de la experiencia estética con el conocimiento, en la misma raíz psíquica, reflejaba la unidad del espíritu humano, donde todo ha de cobrar pleno sentido, incluso la Filosofía misma.*

b) *Que aun siendo necesario distinguir formalmente lo estético de lo moral, no convenía contraponer ambas cosas, puesto que se encuentran sintéticamente armonizadas en la unidad de la obra y del espíritu contemplador; y por eso no subraya ARISTÓTELES la novedad polémica de su actitud frente al moralismo platónico.*

c) *Que la Estética, como la Filosofía entera, tiene su camino auténtico en la consideración de la realidad individual y concreta, con los universales incorporados en los objetos, con los que de hecho nos relacionamos.*

d) *Que el filósofo — sea o no declaradamente esteta — debe enfrentarse con el hecho estético en una actitud analítica y concreta, dispuesto a reconocer su fisonomía estructural propia, en vez de rastrear sólo sus apelaciones a lo universal ideal. Este es el ejemplo de la *Poética* de ARISTÓTELES.*