

MATERIAL DOCENTE

Pablo Alzola Cerero

TEORÍA DEL ARTE Y DE LAS IDEAS ESTÉTICAS DE PLATÓN A NIETZSCHE

ISBN: 978-84-09-47967-2

TEORÍA DEL ARTE Y DE LAS IDEAS ESTÉTICAS
DE PLATÓN A NIETZSCHE

Pablo Alzola Cerero



Edita: Servicio de Publicaciones de la URJC
ISBN: 978-84-09-47967-2

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.1. LA ESTÉTICA COMO DISCIPLINA FILOSÓFICA

1.1.1. Estética y realidad: una parte de la filosofía primera

1.1.2. Estética y experiencia: el punto de partida

1.1.3. La estética frente a otras disciplinas limítrofes

1.2. LA CONTEMPLACIÓN DE LA BELLEZA

1.2.1. Una sencilla intuición de la verdad

1.2.2. El encuentro con la belleza nos hiere

1.3. EL ARTE Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA

1.3.1. La inutilidad de la creación artística

1.3.2. El arte, ¿producción o creación?

CAPÍTULO 2. ORÍGENES DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO GRIEGO

2.1. LA POESÍA LÍRICA

2.2. EL PITAGORISMO

2.3. EL SOFISMO

CAPÍTULO 3. PLATÓN

3.1. LA TEORÍA DE LAS IDEAS

3.1.1. Ontología

3.1.2. Gnoseología

3.2. EL ENCUENTRO CON LA BELLEZA

3.2.1. Platón y los pitagóricos frente a Sócrates y los sofistas

- 3.2.2. La belleza como participación
- 3.2.3. La belleza como reminiscencia
- 3.2.4. Belleza y tiempo
- 3.3. EL ARTE COMO ILUSIÓN
 - 3.3.1. El valor divino de la poesía
 - 3.3.2. Arte e imitación
 - 3.3.3. La moralidad del arte: justedad y utilidad

CAPÍTULO 4. ARISTÓTELES

- 4.1. LA BELLEZA TEÓRICA
 - 4.1.1. La belleza, distinta del bien moral
 - 4.1.2. Contemplación, intelección e inmortalidad
 - 4.1.3. El giro de Aristóteles
- 4.2. LA BELLEZA POÉTICA
 - 4.2.1. La imitación como punto de partida
 - 4.2.2. La imitación como fuente de conocimiento
 - 4.2.3. Los argumentos universales
 - 4.2.4. Imitación de acciones humanas
 - 4.2.5. La vida como trama de sentido
 - 4.2.6. La función catártica de la obra poética

CAPÍTULO 5. ORÍGENES DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO MEDIEVAL

- 5.1. PLOTINO Y EL NEOPLATONISMO
 - 5.1.1. La belleza como revelación del espíritu en la materia
 - 5.1.2. Relación directa entre arte y belleza

5.2. EL CRISTIANISMO

5.2.1. El “Dios desconocido”: san Pablo en el Areópago

5.2.2. El Dios de la fe y el Dios de los filósofos

5.2.3. La Encarnación: Dios revela su rostro

CAPÍTULO 6. AGUSTÍN DE HIPONA

6.1. VIDA Y OBRAS DE AGUSTÍN DE HIPONA

6.2. LA BELLEZA SEGÚN AGUSTÍN

6.2.1. La objetividad de la belleza

6.2.2. La belleza como armonía

6.2.3. Sobre las nociones de ritmo y contraste

6.2.4. La idea de fealdad

6.3. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

6.3.1. Dos elementos de la experiencia: sensible e intelectual

6.3.2. Simpatía con la belleza

6.3.3. Belleza e interioridad en el Libro X de las *Confesiones*

6.4. LA CONCEPCIÓN AGUSTINIANA DEL ARTE

CAPÍTULO 7. PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA

7.1. UNA DIFÍCIL CONCILIACIÓN DE CRISTIANISMO Y NEOPLATONISMO

7.2. LA BELLEZA ENTENDIDA COMO ABSOLUTO

7.3. LA VÍA NEGATIVA O TINIEBLA LUMINOSA

CAPÍTULO 8. LA ESTÉTICA ESCOLÁSTICA Y TOMÁS DE AQUINO

8.1. BREVE CONTEXTUALIZACIÓN DE LA ESTÉTICA ESCOLÁSTICA

8.2. LA DEFINICIÓN DE LO BELLO

8.3. LA OBJETIVIDAD DE LO BELLO

8.3.1. La noción de forma: punto de unión de la metafísica con la estética

8.3.2. Integridad, proporción y claridad

8.4. LA SUBJETIVIDAD DE LO BELLO

8.4.1. La idea de visión

8.4.2. Conocimiento de formas: lo bello y la razón de causa formal

8.5. ¿ES LA BELLEZA UN TRASCENDENTAL?

CAPÍTULO 9. ORÍGENES DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO MODERNO

9.1. EL GIRO GNOSEOLÓGICO

9.2. LUTERO Y EL ADVENIMIENTO DEL INDIVIDUO

9.3. LA ESTÉTICA MODERNA, ENTRE EL EMPIRISMO Y EL RACIONALISMO

9.3.1. El empirismo inglés: Hume y Burke

9.3.2. El racionalismo continental: Baumgarten

CAPÍTULO 10. LA ESTÉTICA DE KANT

10.1. ALGUNAS IDEAS QUE PRECEDEN A LA *CRÍTICA DEL JUICIO* DE KANT

10.2. EL PAPEL DE LA ESTÉTICA DENTRO DE LA FILOSOFÍA CRÍTICA

10.2.1. Un sistema del espíritu

10.2.2. El papel de la tercera crítica en el contexto de las dos anteriores

10.3. EL JUICIO DE GUSTO

10.3.1. El juicio de gusto como juicio reflexionante

10.3.2. El principio regulador del juicio reflexionante: la finalidad

10.3.3. El principio regulador del juicio de gusto: una finalidad puramente formal

10.3.4. El libre juego de facultades y la “feliz casualidad”

10.4. LA IDEA DE GENIO

CAPÍTULO 11. FRIEDRICH NIETZSCHE, LO ROMÁNTICO Y *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

11.1. DIAGNÓSTICO DE LA CULTURA SOCRÁTICA

11.2. FILOSOFÍA Y MÚSICA: CAMINOS PARA UN RENACER DEL ESPÍRITU TRÁGICO

11.2.1. La filosofía de Kant y Schopenhauer: fenómeno y cosa en sí, mundo y voluntad

11.2.2. La música de Wagner: la vivencia mítica

11.3. NACIMIENTO Y RENACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

11.3.1. Lo apolíneo y lo dionisiaco

11.3.2. Ingenuidad homérica y sabiduría trágica

11.3.3. El dinamismo de la tragedia griega

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.1. LA ESTÉTICA COMO DISCIPLINA FILOSÓFICA

La estética es quizá la disciplina filosófica que más ha fluctuado a lo largo de la historia del pensamiento. Todavía falta una reflexión estricta y articulada sobre la naturaleza, el objeto y el método de esta disciplina. En ocasiones ha sido arrinconada –por científicismos o intelectualismos– como una disciplina secundaria, por debajo de otras disciplinas filosóficas como la ontología, la teoría del conocimiento, la lógica o la antropología filosófica.

El término “estética” viene del griego *aisthesis*, que significa “sensación” o “sensibilidad”. El primero en emplear este término es Alexander Gottlieb Baumgarten, filósofo alemán de la primera mitad del siglo XVIII: “estética” es como él llama a la “ciencia de la percepción y del sentimiento” (Tirado, 2013, p. 19). Baumgarten tiene una idea muy concreta de estética: es la disciplina relacionada con una facultad “inferior” – dice él– del ser humano: la sensibilidad; en este sentido, la estética es entendida como la “teoría del conocimiento inferior”. Así lo afirma en su tesis doctoral, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*: “Ya los filósofos griegos y los Padres de la Iglesia distinguieron siempre cuidadosamente entre cosas percibidas (*aisthetá*) y cosas conocidas (*noetá*) y bien claro aparece que con la denominación de cosas percibidas (*aisthetá*) no hacían equivalentes tan solo a las cosas sensibles, sino que también honraban con ese nombre a las cosas separadas de los sentidos, como, por ejemplo, las imágenes. Por tanto, las cosas conocidas (*noetá*) lo son por una facultad superior como objeto de la lógica, en

tanto que las cosas percibidas lo han de ser por una facultad inferior como su objeto, *aisthetá epistemes aisthetés*, o estética” (Citado por Tirado, 2013, p. 19).

Immanuel Kant sigue esta línea y emplea la palabra estética –en la *Crítica de la razón pura* (1781) habla de “estética trascendental”– para denominar el estudio de los principios *a priori* de la sensibilidad, que son el espacio y el tiempo. Años más tarde, en la *Crítica del Juicio* (1790), Kant –como otros pensadores de su tiempo– desarrolla una teoría del “gusto”, que le permite hacer un análisis de la experiencia de lo bello.

En resumen, Baumgarten y Kant –a quienes estudiaremos más adelante– emplean el término “estética” para referirse principalmente a la “percepción sensible”. Pero el concepto de estética no se limita a estos autores ni a este ámbito: si bien incluye el estudio de la percepción sensible, el concepto de estética es mucho más amplio. Dice Víctor Manuel Tirado que la estética “se propone reflexionar sobre todos los aspectos que conciernen al problema de la belleza y el arte en el marco de la vida humana” (Tirado, 2013, p. 20). En este sentido, la estética es muy anterior al pensamiento de estos dos filósofos alemanes.

1.1.1. Estética y realidad: una parte de la filosofía primera

Desde el pensamiento clásico se percibe que la pregunta por la belleza es inseparable de otras preguntas de gran calado, ya sean de tipo ontológico, ético, antropológico o incluso teológico. Por este motivo, algunos autores clásicos –especialmente Platón y la tradición platónica– sitúan a la estética a la altura de la ontología (la filosofía que trata sobre los principios constitutivos de todo lo que es) poniendo el acento en la realidad y su

consistencia. En el pensamiento moderno, en cambio, se estudia la estética poniendo el acento en el sujeto: un enfoque más subjetivista, más antropológico. En cualquier caso, la pregunta por la belleza conecta con cuestiones filosóficas fundamentales. En la medida de lo posible, el objetivo de esta asignatura es plantear una idea de estética en el sentido “fuerte” del término: es decir, como disciplina filosófica de primer orden.

Para entender este planteamiento es preciso retroceder un poco en el pasado. Decía Aristóteles –en *De Anima*– que hay tres tipos de alma: 1) El alma vegetativa (cuyas funciones son nacer, crecer, alimentarse, reproducirse y morir), 2) el alma sensitiva (funciones: tener sensaciones, retenerlas en la memoria y percibir formas concretas) y 3) el alma racional (cuyas facultades son el entendimiento y la voluntad). En el caso del hombre, las actividades que parten del alma sensitiva son “actividades productivas o transeúntes” o *poiesis*: no tienen su fin en ellas mismas, sino fuera de ellas. En cambio, las actividades basadas en el alma racional tienen su fin en ellas mismas y son específicamente humanas: conocer y querer. Lo más propio de estas facultades –aquello a lo que aspiran– es conocer la realidad (alcanzar la verdad) y querer lo real, lo que es (alcanzar el bien).

En otras palabras, el alma racional –esto es, el alma humana– es capaz de “vérselas” directamente con la realidad: conociéndola y queriéndola. El ser humano no se contenta con un conocimiento superficial de las cosas: su alma tiende hacia lo primero, es decir, hacia “lo radical, originario y fundamental” (Tirado, 2013, p. 26). Esto no quiere decir que la realidad necesite de nuestro entendimiento o nuestra voluntad para ser: está ya ahí, y nosotros estamos ya “instalados” en la realidad antes de darnos cuenta. Sin embargo, deseamos “pararnos” y conocer esa realidad en profundidad. Así lo dice Aristóteles en el

comienzo de su *Metafísica*: “Todos los hombres desean por naturaleza saber” (*Metafísica* I,1). La reflexión teórica, la reflexión ética... también la reflexión estética, arrancan siempre de nuestra experiencia de lo que ya está ahí: la realidad.

Aspiramos, dice Aristóteles, no solo a dar con la realidad, sino a dar con aquello que es fundamento de la realidad: lo más universal, que late en la médula de los entes. Buscamos dar con la causa primera de la realidad, su *arché*, lo más primordial. Este es el objetivo de la filosofía primera: descubrir lo más sustancial, lo que hace que la realidad (los entes) sean: el ser. Y no solo eso, sino saber qué es lo que le corresponde al ser en cuanto tal, sus propiedades. La tradición escolástica (medieval) ha llamado a esas propiedades “trascendentales”.

“El ente se dice de varios modos”, según las propiedades que le corresponden, dice Aristóteles (*Metafísica* 1003 b5). Así, el ente se puede decir como “uno”, como “verdadero”, como “bueno”. Decimos que el ente es “verdadero” o “bueno” en relación con las facultades del alma racional: entendimiento y voluntad; potencia cognoscitiva y apetitiva, como señala Tomás de Aquino: “La conveniencia del ente respecto del apetito viene expresada con el nombre de ‘bueno’, pues como dice Aristóteles, al comienzo de su *Ética*: ‘bueno es lo que todas las cosas apetecen’. Mientras que la conveniencia del ente respecto del intelecto se expresa con el nombre de verdadero. Todo conocimiento, en efecto, se verifica por la asimilación del cognoscente respecto a la cosa conocida” (*De Veritate*, q. 1, a. 1., resp.).

Unidad, verdad, bien: son los tres trascendentales clásicos. ¿Y la belleza? ¿Hay una facultad (potencia) del alma racional (humana) que muestre el ente en cuanto bello? En

otras palabras, ¿es la belleza un trascendental? Dice Víctor Manuel Tirado: “Lo cierto es que la belleza es una propiedad ontológica lo suficientemente relevante y primigenia como para reclamar para sí un lugar propio. Si el ser es uno, verdadero y bueno, es también, desde el punto de vista trascendental, bello: toda realidad puede dar lugar a una experiencia, no solo de verdad y de bondad, sino también de agrado o complacencia estética” (Tirado, 2013, p. 33). En este sentido, podemos afirmar que la estética sí forma parte de la filosofía primera, pues estudia una propiedad trascendental del ente.

La tradición platónica –Platón, Plotino, san Agustín y Dionisio Areopagita, entre otros– así lo ha considerado: lo veremos cuando estudiemos el diálogo *Fedro*, por ejemplo. En cambio, la tradición escolástica –otra gran tradición de pensamiento– no lo tiene tan claro, pues considera que la belleza deriva del bien, es un tipo de bien. Así lo dice Tomás de Aquino: “Lo bello es lo mismo que el bien con la sola diferencia de razón. En efecto, siendo el bien lo que apetecen todas las cosas, es de la razón del bien que en él descansa el apetito; pero pertenece a la razón de lo bello que con su vista o conocimiento se aquiete el apetito. Por eso se refieren principalmente a lo bello aquellos sentidos que son más cognoscitivos, como la vista y el oído al servicio de la razón, pues hablamos de bellas vistas y bellos sonidos. En cambio, con respecto a los sensibles de los otros sentidos no empleamos el nombre de belleza, pues no decimos bellos sabores o bellos olores. Y así queda claro que la belleza añade al bien cierto orden a la facultad cognoscitiva, de manera que se llama bien a lo que agrada en absoluto al apetito, y bello a aquello cuya sola aprehensión agrada” (*S.Th.* I-II, q. 27, a. 1, ad. 3). Por consiguiente, Tomás de Aquino considera la belleza como una dimensión secundaria del ente, no primordial (Tirado, 2013, p. 32).

1.1.2. Estética y experiencia: el punto de partida

El acento en la realidad (el ente) no nos debe desviar la atención del sujeto: el otro polo fundamental. La experiencia del sujeto es fundamental; a la hora de estudiar la estética, debemos situarnos “allí donde accedemos a la belleza y allí donde vivimos el arte y lo estético en general; es decir, la estética debe necesariamente partir de la *experiencia estética* (de la vida estética)”, y someter esta experiencia “a la mirada atenta y crítica de la teoría” (Tirado, 2013, pp. 42-43).

Por eso la estética se articula a partir de estos dos polos: la realidad y aquel que la percibe (el sujeto). El segundo polo es tan importante como el primero: “es preciso un sujeto capaz de vivir evidencias referidas a verdades estéticas” (Tirado, 2013, p. 45), es decir, capaz de percibir lo bello como tal. Este sujeto es el ser humano; en este sentido, dice Jaime Nubiola que “la belleza nos hace sentir en nuestra verdadera casa. [...] La hermosura nos recuerda que somos seres humanos” (Nubiola, 2017, p. 193).

La experiencia estética –la contemplación, de la que vamos a hablar a continuación– no es solo algo teórico, un frío distanciamiento: es lo que podríamos llamar una “experiencia vivencial íntegra” (*Erlebnis*, en alemán), que nos implica por entero. Esta experiencia nos funde con lo contemplado, “las dimensiones volitiva, sentimental e intelectual se dan compactamente” (Tirado, 2013, p. 45, nota 29).

1.1.3. La estética frente a otras disciplinas limítrofes

Por último, es muy importante no confundir la estética con otras disciplinas (no filosóficas) limítrofes: 1) La neurociencia estudia las bases neuronales de la percepción, de los procesos cognitivos, pero es una observación “desde fuera”, desde los procesos neurológicos bioquímicos de nuestro cerebro. En cambio, la vivencia estética es “vida de conciencia” (Tirado, 2013, p. 48); 2) La psicología parte siempre de un modelo teórico concreto: la estética no; 3) La historia del arte es en cierto modo una historia de la vida estética de la humanidad; pero consiste más bien en un registro detallado, no tanto en una búsqueda de lo esencial.

1.2. LA CONTEMPLACIÓN DE LA BELLEZA

“La mayor felicidad brota del demorarse contemplativo en la belleza [...]. Ni la virtud ni la sabiduría, solo la entrega contemplativa a la verdad acerca al hombre a los dioses” (Han, 2015, p. 125). El mismo origen de la palabra ‘contemplar’ apunta a la relación del hombre con lo divino: viene del latín *contemplari*, es decir, mirar atentamente un espacio delimitado. La palabra está compuesta por la preposición *cum-* (compañía o acción conjunta) y por *templum*, lugar delimitado donde los augures de la Antigua Roma miraban el vuelo de los pájaros durante los augurios, para determinar la consagración de un santuario o lugar sagrado. También Platón, al hablar de la contemplación en el *Fedro*, dice que el que contempla la belleza está “entusiasmado” (249d); etimológicamente, estar entusiasmado significa “estar poseído por alguna divinidad”.

Muchas veces pensamos en la contemplación como en algo opuesto a la vida activa. Frente al trabajo frenético, la contemplación se entiende como pasividad, como una práctica de ‘relajación’ o de ‘desconexión’ (Cfr. Han, 2015, p. 132). Es una idea equivocada, pues esa supuesta contemplación quedaría también integrada –en el largo plazo– dentro de la rutina laboral: no sería más que una pausa para recuperar la capacidad de volver al trabajo. En cambio, la verdadera contemplación es actividad –es “acto”, dicho con propiedad– para las facultades específicamente humanas: el entendimiento y la voluntad. Como afirma María Antonia Labrada, la contemplación “supone una intensa actividad intelectual, un espíritu despierto y penetrante” (Labrada, 1998, pp. 54-55).

1.2.1. Una sencilla intuición de la verdad

Tomás de Aquino profundiza en la naturaleza de la actividad contemplativa en la cuestión 180 de la Parte II-II de su *Suma Teológica*, dedicada a lo que él llama “la vida contemplativa”. Es importante matizar que el horizonte de sus reflexiones es la contemplación de Dios, en quien se funden verdad, bien y belleza, según Aquino. Este autor sostiene que la contemplación es la forma más alta de conocimiento a la que el ser humano puede aspirar, gracias a su alma racional. ¿En qué consiste la contemplación? En expresión de Aquino, consiste en una sencilla intuición de la verdad que termina en un movimiento afectivo (*S. Th.* II-II, q. 180, a. 3, ad. 1 y ad. 3). En otras palabras, en la actividad contemplativa interviene primero el entendimiento, que capta el ser como verdadero (sencilla intuición de la verdad), y termina con un acto de la voluntad, que se complace ante la misma verdad como bien (Cfr. Labrada, 2013). Es importante reparar en esto último: para Tomás de Aquino, el objeto de la contemplación es un bien que

complace, que agrada. Por lo tanto, parece que Aquino entiende la belleza como derivada del bien: como un tipo particular de bien.

En cualquier caso, este pensador sí que sostiene que, en la contemplación, el sujeto queda implicado con sus facultades más específicamente humanas, entendimiento y voluntad: “Esta es la perfección última de la vida contemplativa: que no solo se ve [se conoce] sino que también se ama la verdad”, dice Aquino (*S. Th.* II-II, q. 180, a. 7, ad. 1). Algo similar había dicho Platón: “Solo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante [conocimiento] y lo más amable [voluntad]” (*Fedro* 250d). También san Agustín, influido por el pensamiento neoplatónico, afirma en sus *Confesiones* que en la contemplación de la belleza –cuya mayor expresión se encuentra en Dios mismo, según afirma– confluyen conocimiento y amor: “¡Tarde te amé, belleza tan antigua y tan nueva, tarde te amé! Y he aquí que tú estabas dentro de mí y yo fuera, y por fuera te buscaba” (*Confesiones*, X, 27). En definitiva, el sujeto que contempla queda doblemente implicado: conocimiento y voluntad, amor.

Pero ¿qué es lo que se contempla? Al emplear el término “verdad”, Aquino está refiriéndose a lo que hace que las cosas sean, lo más sustancial: el ser. Para Aquino, el ser por excelencia es Dios (*S. Th.* I, q. 13, a. 11): Dios es “el que es” (*Qui est*), el “mismo ser subsistente” (*Ipsum esse subsistens*). Platón habla de lo más sustancial como “esa esencia cuyo ser es realmente ser” (*ousía óntos oúsa*) (*Fedro* 247c).

Aunque la contemplación nunca se da de modo pleno en esta vida: contemplamos un cierto resplandor del ser en las realidades que nos rodean, pero nunca alcanzamos a conocer del todo ese nivel superior de realidad. No podemos “ver” el ser mismo: sería

demasiado fuerte para nosotros. “Ahora vemos como en un espejo, confusamente”, dice san Pablo (1 Corintios 13, 12), en un tono casi neoplatónico. De todos modos, lo contemplado (la belleza) sí abre un resquicio hacia esa plenitud: “su ser es, pues, fronterizo, su realidad inmanente y, en cierto sentido, trascendente; nos ata a la ‘visión’ del instante, y nos traspasa también hacia ese deseo, que tensa el amor en un tiempo más pleno” (García Gual, Martínez Hernández y Lledó Íñigo, 2008, p. 354, nota 71).

Finalmente, podemos decir que, con su definición de contemplación como “sencilla intuición de la verdad que termina en un movimiento afectivo”, Tomás de Aquino está planteando un problema que recorre toda la historia del pensamiento estético: ¿de qué modo participan el entendimiento y la voluntad en la contemplación de lo bello? Y, ¿se da la participación de alguna otra facultad del hombre en dicha contemplación? Son preguntas de crucial importancia: trataremos de responderlas a lo largo de este curso, a través de las respuestas que han dado diferentes autores.

1.2.2. El encuentro con la belleza nos hiera

Por otra parte, la contemplación nos supone una implicación tan grande que, al final, quedamos transformados. Como dice Viktor Frankl, esta transformación duele, nos hiera: “Esa luminosidad menguante contrastaba de forma hiriente con el gris desolador de los barracones, especialmente cuando los charcos del suelo fangoso reflejaban el esplendor de aquel cielo tan bello” (2004, p. 68). La contemplación produce una herida en el alma del que contempla. Así lo expresa también el *Libro del Génesis* (32, 23-33) con una bella metáfora, cuando narra el misterioso encuentro de Jacob con Dios, bajo la forma de un extraño, en medio de la noche. “He visto a Dios cara a cara y conservo la vida” (Génesis

32, 31), se dice Jacob, después de haber luchado con el extraño (Dios) hasta rayar el alba; pero Dios le ha dejado dislocada la articulación del muslo, como signo imborrable de ese prodigioso encuentro.

También Platón alude en el *Fedro* al dolor que produce la contemplación, unido al gozo: “Aguijoneada al alma toda y por todas partes, se revuelve de dolor” (251d), dice el filósofo al hablar de cómo las alas que le vuelven a crecer al alma producen “sentimientos encontrados” (251d): un inmenso dolor en ella que, no obstante, va unido al “placer más dulce” (251e). Así lo explica un comentarista de este texto: “Platón considera el encuentro con la belleza como esa conmoción emotiva saludable que hace que el hombre salga de sí mismo, lo ‘entusiasma’ atrayéndolo hacia otra cosa que no es él mismo. El hombre – así dice Platón–, ha perdido la perfección del origen concebida para él. Y ahora está buscando continuamente la forma primigenia, que le ha de sanar. Recuerdo y nostalgia lo inducen a la búsqueda, y la belleza lo arranca del acomodamiento a lo cotidiano. Le hace sufrir. Podemos decir, en sentido platónico, que el hacha de la nostalgia golpea al hombre, lo hiere y, precisamente de ese modo, le pone alas, lo levanta hacia lo alto” (Ratzinger, 2002).

1.3. EL ARTE Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA

El arte y la creación artística son como la otra cara de la moneda; contemplar y crear son dos acciones que remiten, en cierto modo, a un mismo objeto, pero desde perspectivas diferentes. De forma análoga a la actividad contemplativa, la creación artística es una forma de expresión específicamente humana, que se sitúa por encima de la simple satisfacción de las necesidades vitales, comunes a todos los seres vivos. La creación

artística es una manifestación sensible de la singularidad del ser humano: de su riqueza interior y su libertad.

1.3.1. La inutilidad de la creación artística

La creación artística no responde a la satisfacción de las necesidades vitales: esto implica que el arte, no tiene una finalidad práctica. Así lo explica el filósofo Juan Cruz: “La naturaleza no hace un árbol solo para ser contemplado por los caminantes, sino también para cobijar, para dar frutos, para asegurar el terreno con sus raíces, para dar madera y para otras cosas más. [...] En cambio, el pintor pinta el árbol solo para ser contemplado estéticamente en su belleza artística, belleza producida por el artista mismo. De ese árbol pintado no podemos evidentemente obtener frutos, ni beneficios ornitológicos ni geodinámicos, ni consecuencias morales ni científicas. El acto de pintar es un acto de creación pura, sin miramientos prácticos ni científicos: hace que algo que antes no existía acabe existiendo solo para causarnos el placer contemplativo de gozarnos con su vista. Y solo para eso” (Cruz, 2000, p. 175).

El valor de una obra arte no está en su capacidad para satisfacer esta necesidad o aquella otra, sino que esta es valiosa en sí misma. Podría decirse que su inutilidad revela su valor intrínseco: el arte “es probablemente lo que tiene menos razón de ser”, sostiene un filósofo español (Inciarte, 2012, p. 125). Algunos filósofos, especialmente durante el periodo romántico, han destacado en la creación artística “su condición de juego libre, desinteresado, inútil, de la imaginación” (Inciarte, 2012, p. 124). Se trata, a fin de cuentas, de una paradoja: la pobreza del arte –su inutilidad– resulta ser su mayor riqueza. Esta idea queda muy bien plasmada por el cuento de Isak Dinesen, *El festín de Babette*:

– Entonces, ahora será pobre toda su vida, Babette.

– ¿Pobre? –dijo Babette. Sonrió como para sí–. No, nunca seré pobre. Ya les he dicho que soy una gran artista. Una gran artista, *Mesdames*, jamás es pobre. Tenemos algo, *Mesdames*, sobre lo que los demás no saben nada (Dinesen, cap. XII, 2009).

1.3.2. El arte, ¿producción o creación?

La reflexión de los filósofos sobre el arte y la creación artística es más bien tardía. El pensamiento clásico y medieval refería la contemplación principalmente a la naturaleza, en tanto que esta era un reflejo del mundo de las ideas (Platón) o del Dios creador (Edad Media). En cambio, la creación artística se entendía principalmente como producción (*poiesis*): una actividad inferior –artesanal– cuyo fin está fuera de ella misma. Además, Platón consideraba a los poetas como “falsos educadores”, argumentando que su tarea se basaba en la “imitación” (*Fedro* 248e) y, por consiguiente, en el engaño; por este motivo, los poetas quedan expulsados de la República platónica.

Immanuel Kant es uno de los que fundamentan filosóficamente el valor de la creación artística, entendiendo esta como creación original y no como mera imitación. En la *Crítica del Juicio*, Kant profundiza en la naturaleza de la creación artística, especialmente con su teoría sobre el “genio”. Este “genio” –podría traducirse también como “inspiración”– es una cualidad extraordinaria que posee el verdadero artista: “Para el *juicio* de objetos bellos como tales se exige gusto; pero para el arte bello, es decir, para la *creación* de tales objetos, se exige *genio*” (Kant, Ak, V, 311).

Gracias al “genio” el artista es capaz de hacer un uso libre de su imaginación –“facultad de conocer productiva”, según Kant (Ak, V, 314)– que va más allá de las limitaciones del entendimiento. El entendimiento está sujeto a conceptos, y conoce siempre según conceptos; en cambio, la imaginación del artista supera esas barreras: logra un tipo de expresión (la “idea estética”) que no se puede recoger en un concepto ya dado, porque lo supera; logra un nuevo concepto que expresa lo inefable en una cierta representación. En otras palabras, el artista logra una “proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender” (Kant, Ak, V, 317).

La obra de arte muestra una proporción (perfección) que parece haber sido dada por la misma naturaleza: se presenta como necesaria, como si necesariamente tuviera que ser así. Y en parte así es, pues Kant dice que “genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte” (Kant, Ak, V, 307). Así, el “genio” es un talento –un don– recibido por el sujeto, según el cual no imita la naturaleza –como dirían los filósofos griegos– sino que crea un concepto (idea estética) tan radicalmente original que presenta la misma necesidad que observamos en la naturaleza. Esta capacidad del genio queda bien reflejada en una carta escrita por el compositor Franz Schubert a un amigo suyo: “estoy componiendo como un Dios, como si tuviera que ser así” (Citado por Inciarte, 2012, p. 113).

En conclusión, Kant y los filósofos románticos posteriores desarrollan un rico pensamiento en torno a la naturaleza del arte y de la creación artística. Tal y como apunta Rüdiger Safranski, es en el Romanticismo cuando “el yo creador que despierta una audaz conciencia de sí mismo” (Safranski, 2009, p. 55). Detrás de las obras de los pensadores

románticos subyacen preguntas como estas: ¿Qué facultades del ser humano participan en la creación artística? ¿Qué distingue un proceso de producción de un proceso de creación? ¿Qué tipo de entidad tiene la obra de arte?

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 1

Agustín de Hipona (2008). *Las confesiones* (Trad. A. Custodio Vega, O.S.A.). Madrid: Treviana.

Aristóteles (1994). *Metafísica* (Trad. T. Calvo Martínez). Madrid: Gredos.

— (1985). *Acerca del Alma* (Trad. T. Calvo Martínez). Madrid: Gredos.

Cruz, J. (2000). La estimación estética. EN P. Pérez-Ilzarbe y R. Lázaro (Eds.), *Verdad, bien y belleza. Cuando los filósofos hablan de valores* (pp. 169-184). Pamplona: Cuadernos de Anuario Filosófico.

Dinesen, I. (2009). *El festín de Babette*. Madrid: Nórdica Libros.

Frankl, V. (2004). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.

García Gual, C., Martínez Hernández, M., y Lledó Íñigo, E. (2008). Notas al *Fedro* de Platón, EN *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.

Han, B-Ch. (2015). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* (Trad. P. Kuffer). Barcelona: Herder.

Inciarte, F. (2012). *La imaginación trascendental. En la vida, en el arte y en la filosofía* (Ed. María Antonia Labrada). Pamplona: Eunsa.

Kant, I. *Kritik der Urtheilskraft von Immanuel Kant, Kant's gesamelte Schriften*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 1902 ss., V. Berlin [Trad. M. García Morente (2011). Madrid: Tecnos].

Kant, I. *Kritik der reinen Vernunft*, Kant's gesammelte Schriften, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin, 1902 ss. [Trad. M. García Morente (2002). Madrid: Tecnos].

Labrada, M.A. (2013). Apuntes del curso *El pensamiento estético en la filosofía moderna* (no publicados). Pamplona: Universidad de Navarra.

— (1998). *Estética*. Pamplona: Eunsa.

Nubiola, J. (2017). *Vivir, pensar, soñar*. Madrid: Rialp.

Platón (2008). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro* (Trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo). Madrid: Gredos.

Ratzinger, J. (2002). *El sentimiento de las cosas, la contemplación de la belleza*.

Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (Trad. R. Gabás). Barcelona: Tusquets Editores.

Tirado, V.M. (2013). *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles. La idea de la estética*. Madrid: Ediciones Universidad San Dámaso.

Tomás de Aquino. *Suma Teológica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

—. *Acerca de la Verdad*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

CAPÍTULO 2. ORÍGENES DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO GRIEGO

Explica Juan Plazaola, en su *Introducción a la Estética*, cómo “antes que los razonamientos fueron los mitos, y antes que los filósofos, los poetas. La poesía moldeó el alma y el pensamiento de Grecia, y los poemas homéricos jugaron en la educación del pueblo heleno un papel tan importante, que justamente se ha comparado al de la Biblia en la primera era cristiana” (Plazaola, 2007, p. 23).

2.1. LA POESÍA LÍRICA

Es en los poemas homéricos donde se puede rastrear la semilla de un incipiente pensamiento estético. Por un lado, en estos poemas el adjetivo “bello” (*kalón*) aparece vinculado con ideas de perfección, fuerza o potencia: así, este adjetivo se aplica fundamentalmente a dioses y héroes; se trata de una belleza sensible que se concreta muchas veces en detalles físicos, descritos por dichos poemas. Por otro lado, en estas mismas obras la belleza tiene también un sentido moral: lo “bueno” (*agathón*) se le une como su lógica consecuencia. Señala Plazaola cómo “el cobarde Paris es repugnante a los ojos de Héctor por la desarmonía entre sus belleza física y su conducta” (Plazaola, 2007, p. 23; ver *Iliada* III, 43-45).

En cambio, la poesía lírica del siglo V, con poetas como Píndaro, empieza a distinguir entre belleza y bondad, así como entre lo bello visible y lo bello invisible. Por una parte, está la belleza sensible, exterior, ligada al hedonismo; y por otra parte está la belleza interior, donde radicaría el valor del ser humano. Comienza a dibujarse un dualismo –

entre el mundo sensible y el mundo inteligible— que va a ser desarrollado especialmente por los pitagóricos y por Platón.

2.2. EL PITAGORISMO

Podría decirse, de forma resumida, que las dos primeras grandes escuelas filosóficas griegas son la llamada “escuela jónica” o “escuela de Mileto” y la “escuela pitagórica”. Ambas escuelas comparten la búsqueda de un principio primero de todo, un origen: el *arché*. Entre los pensadores jónicos encontramos quienes dicen que el *arché* es el agua (Tales), el aire (Anaxímenes) o la materia indeterminada o *ápeiron* (Anaximandro); en cualquier caso, para los jónicos el *arché* siempre es algo material. En cambio, la escuela pitagórica afirma que el *arché* ha de ser un principio inmaterial.

Se ha discutido mucho sobre si Pitágoras realmente existió o no, aunque es aceptado comúnmente que de hecho existió: vivió del 582 al 507 a.C., aproximadamente. Provenía de la isla de Samos, pero tras hacer varios viajes, se asentó en Crotona, al sur de Italia, lugar donde comenzaría a extenderse el pitagorismo. Curiosamente, el pitagorismo es una doctrina que ha repercutido mucho hasta nuestros días: es el germen de todo el racionalismo filosófico posterior.

El pitagorismo sostiene que el *arché* de todo es el número: el número es el principio de la realidad, la estructura constituyente de todo lo real. Como hemos señalado, esta idea supone un salto con respecto a la escuela jónica, pues el *arché* ya no es material: ya no es algo táctil, palpable, sino que es una estructura formal. El número permite conciliar la multiplicidad y la unidad, algo que resulta problemático con los tipos *arché* materiales:

las cosas se diferencian entre sí y, al mismo tiempo, forman conjuntos unitarios al haber un principio (el número) que las relaciona. Por ejemplo: cuando pensamos en el número 2 o el número 3, afirmamos la unidad –el 2 es una unidad, el 3 también–, pero es la unidad de la multiplicidad: la relación numérica de lo múltiple entre sí hace que, en el fondo, haya siempre una unidad. Así, en función del aumento cuantitativo, surgen diferencias formales o cualitativas (2, 3, 4, etc.); pero el fundamento se mantiene: el número.

El cielo, la tierra y el ser humano están sometidos a la misma ley: la ley del número. No es que estas realidades imiten a los números, sino que participan de los números; esta idea de participación es importante, pues la hereda más tarde Platón. Son en cierto modo, números. Cada realidad es un número viviente, decía Pitágoras. Cada realidad participa del mismo principio numérico, pero se puede diferenciar de las demás por su forma: 2, 3, 4, etc.

Si cada realidad es un número, y todos los números se relacionan entre sí, el universo ha de ser un todo numérico y ordenado: *cosmos*. “Pitágoras fue el primero que aplicó al universo el nombre de *cosmos*, y su doctrina se resume en el testimonio de Aecio: ‘Según Pitágoras, los principios de las formas son los números, en cuanto determinan simetrías (conmensuraciones), que llamamos *armonías*’” (Plazaola, 2007, p. 24). Aparece aquí un concepto clave en el pitagorismo: la *armonía*. La armonía es “el principio necesario que conecta y concilia los principios contrarios que entran en la constitución de todos los entes: ella es lo que unifica los elementos múltiples y mezclados que los forman; es la concordancia de los elementos en discordia, la ley absoluta y necesaria en el mundo físico y en el mundo moral, tanto en los individuos como en el todo” (Cfr. Tirado, 2013, p. 55).

Si la realidad es numérica en su constitución, ha de haber una proporción (*symmetria*) numérica que conecta todas las realidades, una concordancia: esta es la *armonía*.

En el pitagorismo armonía y belleza van de la mano. Son bellas aquellas cosas que contienen alguna proporción numérica, una armonía. Por el contrario, aquello que no está constituido según una proporción numérica (armonía) se mostrará al alma humana como feo. Es en la música donde los pitagóricos ven que se cumple su doctrina de modo claro. Se dice que Pitágoras descubrió la armonía en la música al escuchar a varios herreros martillar con mazas más o menos pesadas y brazos más o menos largos: al golpear el metal con sus mazas, los herreros reproducían una escala musical. “Lo cierto es que a la estructura sonora, es decir, sensible, de la música, subyace una relación numérica” (Tirado, 2013, p. 56).

Hablábamos hace unos días de dos formas de entender la belleza y la experiencia estética: como algo que tiene su centro en la realidad (el objeto) o como algo que tiene su centro en la experiencia (el sujeto). El pitagorismo es un caso muy claro de lo primero, pues consideran que el fundamento de que algo sea bello no es el sujeto que lo percibe, sino la realidad en sí misma: en concreto, la armonía (numérica) que contiene esa realidad¹. Así lo señala Víctor Manuel Tirado: “La belleza es una dimensión de la realidad que reside en la armonía, y la armonía es una relación que concierne a las cosas mismas” (Tirado, 2013, p. 58).

¹ Plutarco recoge en *De Musica* (c. 37) esta idea: “Pitágoras había rechazado el juicio del oído en lo que concierne a la música; en su opinión no es siguiendo al oído, sino al espíritu, como se revela la virtud de este arte. Por consiguiente, no sería por las impresiones del oído por las que él las juzgaría, sino únicamente por la armonía proporcional de los intervalos, que solo la razón comprende” (Citado por Tirado, 2013, p. 57).

No obstante, los mismos pitagóricos añaden que el alma humana tiene la singular capacidad de captar la armonía. En este sentido, la experiencia estética es entendida como un encuentro: el encuentro entre el alma y la ley del cosmos. Al producirse este encuentro, el alma “re-conoce” la ley o principio universal que late no solo en las cosas, sino en ella misma. La belleza no es absoluta novedad, sino un reconocimiento por parte del alma de la ley cósmica: el alma ya estaba familiarizada con esa ley –pues es connatural a ella– pero la había olvidado.

El encuentro con lo bello (armónico) es para los pitagóricos algo no solamente especulativo: es algo místico, religioso. ¿Por qué? Al reconocer la armonía, el alma queda de nuevo conectada (vinculada) con la ley divina que organiza el cosmos (Valverde, 2011, p. 18). “Cuando lo bello se me da, una especie de satisfacción y armonía interior llena mi espíritu” (Tirado, 2013, p. 58): es como si mi alma se reordenara, de nuevo, de acuerdo con esa ley universal.

En este contexto, la música juega un papel fundamental: al captar la música (su armonía), el alma es transportada, devuelta, a su origen. Así lo explica José María Valverde en su *Breve historia y antología de la estética*: “El alma humana, procedente de quién sabe qué regiones celestes, y caída, quién sabe por qué faltas, en la cárcel del cuerpo material [en el griego se da una conexión entre la palabra *soma*, cuerpo, y *sema*, cárcel], al percibir la armonía musical se sentiría confusamente transportada a su feliz origen” (Valverde, 2011, p. 18). La “Oda a Francisco de Salinas” de Fray Luis de León –aunque escrita en el siglo XVI– condensa muy bien la doctrina pitagórica en forma de versos. Leamos una estrofa:

A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.

Los pitagóricos diferenciaban entre dos tipos de música: por un lado, aquella que produce éxtasis y embriaguez (que “entusiasma”), propia del culto dionisiaco, las bacanales, ritos de paso, etc.; por otro, aquella que produce paz y serenidad, ligada al culto apolíneo. Siglos después, Friedrich Nietzsche va a abundar en este contraste en *El nacimiento de la tragedia*, donde afirma que en todo arte predomina un principio apolíneo o uno dionisiaco².

En ambos casos (dionisiaco y apolíneo), la música es una medicina para el alma: produce una catarsis (*kátharsis*), esto es, una purificación. Se da una “simpatía imitativa” del alma con la música, por la que la primera engendra dentro de sí –gracias al contacto con lo musical– “sentimientos de armonía, de orden, de bondad” (Plazaola, 2007, p. 25), o simplemente de liberación del cuerpo. Por este motivo, la belleza tiene para los

² “Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso” (Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, 2012, p. 49). También Ratzinger destaca la relevancia de esta distinción: “Lo que Platón y Aristóteles escribieron sobre la música pone de manifiesto que el mundo griego de su tiempo tenía que elegir entre dos tipos de imagen de Dios y del hombre y, más concretamente, plantearse la elección entre dos tipos fundamentalmente distintos de música. Por un lado, está la música que Platón atribuye mitológicamente a Apolo, el dios de la luz y la razón, una música que atrae a los sentidos al interior del espíritu y que, de esta forma, conduce al hombre a la plenitud; una música que no anula los sentidos, sino que, más bien, los introduce en la unidad de la criatura humana [...]. Existe, por otro lado, la música que Platón atribuye a Marsyas y que, nosotros, desde un punto de vista de la historia de la cultura, podríamos definir como ‘dionisiaca’. Es la que arrastra al hombre a la ebriedad de los sentidos, pisotea la racionalidad y somete al espíritu a los sentidos. [...] Esta alternativa, en cuanto tal, es la que se hace presente a lo largo de toda la historia religiosa y aún hoy aparece ante nosotros de una forma completamente real” (Ratzinger, 2001, p. 191).

pitagóricos una dimensión ética ineludible: hace bien al alma. Así, belleza y bien están vinculados: *kalós kai agathós*. El hombre llega a su perfección cuando es hermoso y al mismo tiempo bueno.

2.3. EL SOFISMO

En el siglo V a.C. nace la crítica literaria. Sofistas como Gorgias de Leontinos o Protágoras de Abdera trataron de ver en el arte un valor autónomo: “Dejando el criterio moralista-terapéutico de los pitagóricos [...], los sofistas se esforzaron por entender el texto poético analizándolo, procurando descubrir lo que hoy llamaríamos la intención del autor, confirmando así una actitud que veía en la poesía un valor autónomo y fundamental” (Plazaola, 2007, pp. 25-26).

En otras palabras, los sofistas buscan separar el arte de la moral. La belleza cambia de lugar: ahora es el sujeto el que determina si algo es bello o no lo es, no la realidad. En consecuencia, el aparecer –es decir, cómo la realidad se presenta ante el sujeto– va a tener el mismo valor que el ser. El sofismo trae consigo un “giro antropológico”: “el hombre es la medida de todas las cosas” (*ánthrōpos métron*), como afirma Protágoras. Aunque no todas las formas de sofismo son equiparables. Protágoras defiende un sofismo moderado: al decir eso de que “el hombre es la medida de todas las cosas”, no está afirmando que no hay medida; más bien, dice que la medida ya no proviene de la realidad, sino del hombre. En cambio, Gorgias sí que encarna un sofismo radical: para él, todo es relativo, no hay medida.

En el caso del arte, su belleza no radica en su bondad, sino en la oportunidad psicológica, en la coherencia y perfección de su forma, así como en su capacidad para persuadir: estos son los tres ejes sobre los que gira la estética de los sofistas. Nos movemos en el nivel de la apariencia: pero aquí la apariencia no es vista como algo negativo, sino positivo. El mejor arte es aquel que –gracias a su encanto, es decir, a su apariencia– llega a producir una “dulce enfermedad en la mirada” o incluso un “engaño poético”: es capaz de persuadir y de emocionar.

Por ejemplo, “la tragedia nos hace sentir el éxito y fracaso de sus héroes como si fueran nuestros propios sentimientos” (Plazaola, 2007, p. 26). Sirvan de explicación las siguientes palabras de Gorgias, recogidas por Plutarco en *De gloria Atheniensium*: “Espectáculo maravilloso el de la tragedia, provocando con mitos y pasiones un engaño de tal género, donde el que engaña es más justo que el que no engaña y el que es engañado es más sabio que el que no es engañado, pues el que engaña es más justo por haber hecho lo que prometía, y el que es engañado es más sabio, porque la mente que es sensible a las percepciones finas fácilmente es arrastrada por los deleites del lenguaje” (Citado por Plazaola, 2007, p. 26, nota 17). Los sofistas hacen algo muy interesante: dicen que el valor estético de la obra de arte no se reduce a su capacidad para comunicar una verdad teórica o un bien moral. La obra de arte, por sí misma, tiene un valor intrínseco, autónomo, que no se debe subordinar a la verdad o al bien.

En resumen, tal y como señala Valverde, el contraste entre pitagorismo y sofismo abre una serie de preguntas fundamentales para la reflexión estética: “¿puede, o incluso quizá debe haber siempre, en todo cuanto nos afecta como bello [...] cierto equilibrio en la formalización de su materia, que podría ser evidente y demostrable para los demás? Y

como consecuencia de la pregunta anterior: esa ordenación formal ¿hasta qué punto está ahí, medible y objetivamente, o la ponemos nosotros, conforme a nuestra cultura, regularizando significativamente lo que acaso era en sí mismo algo a medias informe?” (Valverde, 2011, p. 22).

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 2

Fray Luis de León, “Oda a Francisco de Salinas”.

Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (Trad. A. Sánchez Pascual). Madrid: Alianza Editorial.

Plazaola, J. (2007). *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*. Bilbao: Deusto.

Ratzinger, J. (2001). La música y la liturgia. EN *El espíritu de la liturgia. Una introducción* (pp. 176-197) (Trad. R. Canas). Madrid: Ediciones Cristiandad.

Tirado, V.M. (2013). *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles. La idea de la estética*. Madrid: Ediciones Universidad San Dámaso.

Valverde, J.M. (2011). *Breve historia y antología de la estética*. Madrid: Ariel.

CAPÍTULO 3. PLATÓN

Platón (427-347 a.C.) provenía de una familia aristocrática y en su juventud se dedicó a la literatura y a redactar poemas satíricos (epigramas). Con veinte años conoció a Sócrates, de quien será el discípulo más fiel, hasta el final. Sócrates fue condenado a muerte en el 399 a.C. al ser acusado de impiedad por sus conciudadanos atenienses. Su muerte marcó profundamente a Platón, quien abandona Atenas y realiza algunos viajes: al norte de África y a Siracusa (Sicilia), principalmente. En el 387 regresa a Atenas, donde funda la Academia, siguiendo el modo de enseñar de los pitagóricos.

Es el primer autor en la historia de la filosofía del que conservamos casi todos sus escritos. Hasta la Edad Media solo se tenía conocimiento en Occidente de *Timeo* y *Fedón*, pero las migraciones que vienen a Europa en el siglo XV procedentes de Turquía traerán más obras de Platón a Europa. Es a comienzos del siglo XVI (1513) cuando se editan conjuntamente las obras de Platón (*Editio princeps*) y a finales de este siglo (1578) Henricus Stephanus hace una edición en tres volúmenes (*Platonis opera quae extant omnia*) que es la que se utiliza hoy día como referencia para citar: por ejemplo, *Fedro* 227a.

Tanto en el caso de Sócrates como en el de Platón, su visión acerca de la palabra escrita frente a la palabra hablada nos hace pensar que los escritos que nos han llegado del segundo están, en cierto modo, incompletos. Esta es una cuestión que se discute con más detalle en la última parte del diálogo *Fedro*, donde Sócrates discute con Fedro acerca del escaso valor de la palabra escrita: “Porque es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante

nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras. [...] necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas” (*Fedro* 275d).

Para Platón, como para su maestro Sócrates, la búsqueda de la verdad –la filosofía– no es una actividad que pueda ser plasmada por la palabra escrita: esta búsqueda consiste en palabras vivas, que son eficaces en tanto que están vivas y en ellas se da esa tensión hacia la verdad; por ello, la palabra fijada –escrita– es como un saber calcificado, que no puede hacer justicia a dicha búsqueda. Aunque Platón sí que puso por escrito algunas enseñanzas: en este sentido, puede decirse que traicionó a su maestro. En realidad, fue una traición a medias: el único modo de hacer una cierta justicia a esas enseñanzas vivas era recogerlas a modo de diálogo, de tal modo que el lector pudiera sentirse como un interlocutor más de la conversación. De todos modos, estos diálogos nunca presentan una verdad conclusiva, cerrada: simplemente indican un “camino” (*odós*) o, más bien, un “método” (*méthodos*), esto es, un “camino a seguir” para el lector. La mayéutica socrática hace que sea el interlocutor –el lector en este caso– quien caiga por sí mismo en la cuenta de la verdad.

3.1. LA TEORÍA DE LAS IDEAS

Antes de ahondar en el pensamiento estético de Platón, es necesario que explicar la base sobre la que se construye este pensamiento: la ontología platónica –su teoría acerca de la realidad– y su gnoseología –su teoría acerca del conocimiento de dicha realidad–. Tal y como sostiene Tatarkiewicz en el primer volumen de su *Historia de la estética*, “las

cuestiones estéticas se entrelazan en su pensamiento [de Platón] con otras muchas, especialmente con las metafísicas y éticas. Sus teorías metafísicas y éticas imprimieron a su vez su huella sobre las estéticas: la teoría idealista de la existencia y la teoría apriorística del conocimiento influyeron sobre su concepto de la belleza” (Tatarkiewicz, 1987, p. 119). Así ocurre, por ejemplo, en el diálogo en el que nos detendremos más, el *Fedro*.

3.1.1. Ontología

Platón sostiene que existen varios grados o niveles de realidad, unos superiores a otros. En síntesis, son tres niveles: el primer principio (que Platón llama a veces “Unidad” y otras veces “Bien”: *to agathón*), las ideas –esas esencias “cuyo ser es realmente ser” (*ousía óntōs oûsa*), como dice Platón en *Fedro* (247d)– y las cosas sensibles –“siempre en movimiento, apareciendo y de nuevo desapareciendo, a las que se aprehende por la opinión y los sentidos”, dice Platón en *Timeo* (52)–. Estos tres niveles no son autónomos, sino que se están relacionados entre ellos.

Para comprender la naturaleza de esta relación entre los niveles de realidad es clave la idea de “participación” (*méthexis*). Lo inferior participa de lo superior (relación vertical): el mundo sensible participa de las ideas, y las ideas participan del primer principio. No es lo mismo “imitación” (*mímesis*) que “participación”: la imitación o copia supone quedarse con la apariencia externa de lo que se imita, como si se tratara de una fotografía; en cambio, participar significa recibir algo de la realidad participada, identificarse con ella en un cierto grado.

Lo máximamente real –aquello de lo que todo lo demás participa– es el primer principio. Si realmente ese principio es primero, fundamento de todo lo real, habrá de ser necesariamente “uno”. Así, el Ser (*einai*) se identifica en Platón con lo Uno. En esta línea, si hay otras realidades (ideas y cosas sensibles) que se diferencian del Ser, estas tendrán que contener una cierta carencia de realidad (de ser), es decir, un cierto no-ser. Por esto, las ideas son reales (ser) e idénticas (unidad) solamente en la medida en que participan del Ser; en cambio, contienen un cierto no-ser y se diferencian entre sí (alteridad) en la medida en que no participan del Ser. A la luz de lo dicho, se ve cómo ser e identidad son sinónimos, por un lado y, por otro, no-ser y alteridad también son sinónimos. En palabras de Étienne Gilson, en Platón “todas las relaciones entre el ser y el no-ser pueden y deben ser expresadas en relaciones de mismidad y alteridad” (Gilson, 2005, p. 38).

No obstante, la idea de alteridad o diferencia tiene un aspecto positivo: a saber, en la medida en que hay diferencia –y, por tanto, carencia de ser– hay relación; no solo entre las ideas y el primer principio, sino entre las ideas mismas. Podemos distinguir las diferentes ideas en tanto que participan de modos diversos del Ser (Uno) y, al mismo tiempo, ver un sustrato que todas comparten. Se da una comunión (*koinonía*) entre las ideas (relación horizontal): Platón habla de la “comunidad de las ideas” (*koinonía ton genon*). Antes de caer al mundo sensible (*Fedro* 248c), el alma humana formaba parte de esa misma comunidad o comunión.

En cuanto a las cosas sensibles, también en este nivel se da una relación vertical (participación o *méthexis*) y una relación horizontal (comunidad o *koinonía*). Sin embargo, aquí la carencia de realidad (de ser) es mucho mayor; este nivel participa del nivel superior (ideas), pero en forma de repetición. En el mundo de las ideas no hay

repetición: cada idea es única e irrepetible y –aunque no participe plenamente del Ser (Uno)– es perfecta en su especie, por así decir: solo hay una idea, perfecta, de elefante. En cambio, en el mundo sensible hay muchas cosas que repiten –esto es, participan– de la misma idea. Por ejemplo, hay muchos elefantes que repiten la idea de elefante; esto sucede porque todos esos elefantes sensibles son imperfectos y ninguno agota en sí mismo la idea de elefante. Así mismo, la imperfección de los elefantes sensibles hace que estén sometidos al tiempo: dado que no cumplen de modo perfecto su idea (elefante), siempre pueden perfeccionarse un poco más y –por consiguiente– crecen, evolucionan, están en movimiento. Y el tiempo es la medida del movimiento, como dirá más adelante Aristóteles.

3.1.2. Gnoseología

La ontología de Platón tiene como correlato inseparable una gnoseología, es decir, una teoría del conocimiento. El primer concepto clave en esta teoría es el de “memoria” o “reminiscencia” (*anámnēsis*): siguiendo la línea de los pitagóricos, para Platón el verdadero conocimiento es conocimiento de aquello que participa de las ideas –y, a su vez, del Ser (Uno)– y es siempre re-conocimiento. “El buscar y el aprender no son otra cosa, en suma, que una reminiscencia” (*Menón* 81d). ¿Por qué? Porque el alma (racional) que toma cuerpo humano ya ha vivido en el mundo celeste de las ideas: “Nunca el alma que no haya visto la verdad puede tomar figura humana”, explica Platón (*Fedro* 249b). Pero, al haber perdido de vista lo verdadero “se va gravitando llena de olvido y dejadez, debido a este lastre, pierde las alas y cae a tierra” (*Fedro* 248c).

El siguiente pasaje del *Fedro* es un buen resumen del papel de la reminiscencia: “Conviene que, en efecto, el hombre se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio, en otro tiempo, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad, mirando desde lo alto a lo que ahora decimos que es, y alzando la cabeza a lo que es en realidad. Por eso, es justo que solo la mente del filósofo sea alada, ya que, en su memoria y en la medida de lo posible, se encuentra aquello que siempre es y que hace que, por tenerlo delante, el dios sea divino. El varón, pues, que haga uso adecuado de tales recordatorios, iniciado en tales ceremonias perfectas, solo él será perfecto” (*Fedro* 249b-d).

Vemos cómo Platón insiste, una y otra vez, en la importancia de la memoria. Pero ¿a qué clase de memoria se refiere? Al relatar el mito de Theuth y Thamus hacia el final del *Fedro*, Platón distingue –por boca de Sócrates– dos tipos de memoria: una memoria “desde fuera” –simple técnica, “recordatorio” (*hypómnēsis*)– y una memoria “desde dentro” (*anámnēsis*) (*Fedro* 275a). Este segundo tipo es la memoria que bucea en lo más interior, en lo más íntimo del alma; tratando de recuperar la conexión íntima que el alma tenía con las ideas, pero que ha olvidado. “Tú estabas dentro de mí, más interior que lo más íntimo mío”, escribirá san Agustín en sus *Confesiones* (III, 6). El obispo de Hipona dedica el libro X de esta obra a ahondar en la “memoria del corazón”: “Ved aquí cuánto me he extendido por mi memoria buscándote a ti, Señor; y no te hallé fuera de ella. Porque, desde que te conocí no he hallado nada de ti de que no me haya acordado [...]. Así, pues, desde que te conocí, permaneces en mi memoria y aquí te hallo cuando me recuerdo de ti y me deleito en ti” (*Confesiones* X, 24).

Junto con el concepto de *anámnesis*, hay otra idea clave para entender la teoría del conocimiento de Platón: en ella se da una estrecha conexión entre unidad e inteligibilidad. La cadena de participación que articula la realidad se funda, en el fondo, sobre la idea de unidad: el primer principio, fuente de todo y del cual todo participa, es el Uno, lo máximamente real; así las demás cosas son –son reales– en la medida en que participan –se unen– al primer principio. En esta misma línea, el conocimiento consiste no solo en recordar, sino en percibir en las cosas sensibles esa participación –esa unión– con las ideas y, a su vez, esa participación de las ideas con el Ser (Uno). Para Platón, “conocer es unificar”: el conocimiento actúa “yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento” (*Fedro* 249b).

Cabe añadir que conocer no es solamente “unificar” en un sentido abstracto, sino vital: el conocimiento de la verdad es deseo amoroso (*eros*) hacia dicha verdad. En el mito del nacimiento de Eros, hijo de Poros y Penía, el recurso y la pobreza, Platón explica la naturaleza del conocimiento humano entendido como deseo amoroso, *eros*:

“Siendo hijo, pues, de Poros y Penía, Eros se ha quedado con las siguientes características. En primer lugar, es siempre pobre, y lejos de ser delicado y bello, como cree la mayoría, es, más bien, duro y seco, descalzo y sin casa, duerme siempre en el suelo y descubierto, se acuesta a la intemperie en las puertas y al borde de los caminos, compañero siempre inseparable de la indigencia por tener la naturaleza de su madre. Pero, por otra parte, de acuerdo con la naturaleza de su padre, está al acecho de lo bello y de lo bueno; es valiente, audaz y activo, hábil cazador, siempre urdiendo alguna trama, ávido de sabiduría y rico en recursos, un amante del conocimiento a lo largo de toda su vida [...]. Mas lo que consigue siempre se le escapa, de suerte que Eros nunca está ni falto de recursos ni es

rico, y está, además, en el medio de la sabiduría y la ignorancia. [...] La sabiduría, en efecto, es una de las cosas más bellas y Eros es amor de lo bello, de modo que Eros es necesariamente amante de la sabiduría, y por ser amante de la sabiduría está, por tanto, en medio del sabio y del ignorante” (*Banquete* 203c-204b).

El alma humana está a medio camino entre los dioses y los ignorantes. Pertenece al mundo celeste, pero, caída a este mundo sensible, se siente incompleta, no se siente en casa. Dice Platón en el Banquete: “... nosotros estábamos íntegros. Amor [*eros*] es, en consecuencia, el nombre para el deseo y persecución de esta integridad. Antes, como digo, éramos uno, pero ahora, por nuestra iniquidad, hemos sido separados” (*Banquete* 192e). Por esto, el conocimiento por parte del alma es siempre tensión –“deseo y persecución”– hacia la sabiduría, sin llegar a alcanzarla nunca en este mundo sensible. Es un conocimiento que nunca está satisfecho, nunca para de buscar, porque siempre aspira a más.

3.2. EL ENCUENTRO CON LA BELLEZA

“En este periodo de la vida, querido Sócrates –dijo la extranjera Mantinea–, más que en ningún otro, le merece la pena al hombre vivir: cuando contempla la belleza en sí” (*Banquete* 211d). Esta cita del *Banquete* nos da a entender que la categoría o noción de belleza es decisiva en el pensamiento de Platón. Así lo expresa Ratzinger en una cita similar a la que ya citamos en el primer tema: “Mediante la aparición de lo bello somos heridos en lo más hondo del alma y esta herida nos lleva más allá de nosotros mismos, da impulso a la nostalgia y, de este modo, nos empuja al encuentro con lo verdaderamente bello, con lo bueno en sí mismo” (Ratzinger, 2001, p. 166). También esta cita de la *República* expresa la importancia de la belleza: “El hombre que armonice las bellas

cualidades de su alma con los bellos rasgos de su apariencia exterior de tal manera que estos estén adaptados a las cualidades..., constituye el espectáculo más bello que puede admirarse” (*República* 402d).

3.2.1. Platón y los pitagóricos frente a Sócrates y los sofistas

Podemos preguntarnos qué es exactamente la belleza para Platón y de dónde procede esta noción. En primer lugar, conviene distinguir qué no es la belleza para Platón. En el diálogo *Hippias Mayor*, Sócrates y el sofista Hippias expresan dos posturas opuestas en torno a este concepto: “el utilitarista Hippias está convencido de que ‘lo más hermoso es hacer fortuna, gozar de buena salud, adquirir fama entre los helenos y vivir hasta una edad tardía’, mientras que el moralista Sócrates sostiene que ‘la más hermosa de todas las cosas es la sabiduría’” (Tatarkiewicz, 1987, p. 120).

Platón se distancia de los sofistas en su idea de belleza, pero también de su maestro Sócrates. Por un lado, los sofistas llaman bello a aquello que produce en el sujeto un alto grado de placer (experiencia estética); por otro lado, Sócrates afirma que es bello lo que se adecúa al fin para el que está hecho. Jenofonte recoge unas palabras suyas en *Commentarii* (III 8,4): “A menudo lo hermoso para la carrera es feo para la lucha, y lo hermoso para la lucha es feo para la carrera, pues todas las cosas son buenas y hermosas para lo que vayan bien y malas y feas para lo que vayan mal” (Citado por Tatarkiewicz, 1987, p. 115).

En cierto modo, tanto los sofistas como Sócrates están negando el carácter objetivo de la belleza: no es algo que sea en sí mismo, pues en el primer caso depende del sujeto y en el

segundo de la conveniencia con el fin. En cambio, para Platón la belleza es algo objetivo; “es una propiedad objetiva de las cosas bellas, y no una reacción subjetiva de la gente hacia ellas” (Tatarkiewicz, 1987, pp. 122).

Platón sigue en gran parte al pensamiento pitagórico –especialmente en sus últimas obras, como las *Leyes* o el *Timeo*– pues para él la idea de belleza consiste en el orden (*taxis*) y la proporción (*symmetria*) o armonía. Así lo explica Plazaola: “Lo mismo en su estructura macrocósmica que en la microcósmica (cuerpos y almas), el mundo es una especie de vasta sinfonía cuyo resultado es la belleza” (Plazaola, 2008, p. 28).

Tanto Platón como los pitagóricos entienden el orden y la armonía no solamente en un sentido numérico (metafísico), sino sobre todo en un sentido moral (ético). En el *Timeo*, Platón afirma que “todo lo bueno es bello y lo bello no carece de proporción” (*Timeo* 87c): esto quiere decir que la belleza tiene una dimensión ética ineludible; lo bello y lo bueno son sinónimos, son intercambiables: *kalós kai agathós*. Otro ejemplo es esta cita del *Fedro*, donde Platón iguala la belleza con la verdad y el bien: “Y lo divino es bello, sabio, bueno y otras cosas por el estilo” (*Fedro* 246e). En este sentido, al descubrir al hombre el orden, la proporción, la medida y la armonía, la belleza recuerda al hombre “su parentesco con los dioses” (Tatarkiewicz, 1987, pp. 123) y, en esta medida, tiene sobre él un efecto terapéutico bueno (ético): despierta el alma a la verdadera realidad.

3.2.2. La belleza como participación

La teoría platónica de las ideas “es aplicable también a la belleza. Un ser es bello si su forma perceptible coincide con la idea arquetípica; y es bello en la medida en que realice

esa *conveniencia* [esa participación: *méthexis*]” (Plazaola, 2008, p. 28). Del mismo modo que hay grados de realidad (de ser), hay grados de belleza: de este modo, “la belleza máxima se halla en la idea, que es la ‘belleza misma’. [...] Si los cuerpos y almas son bellos, es solo por la idea, por ser semejantes a la idea de belleza. Su belleza es fugitiva, solo la de la idea es eterna” (Tatarkiewicz, 1987, pp. 124). Acerca de la belleza ideal, escribe Platón en el *Banquete*: “Si alguna vez llegas a verla, te parecerá que no es comparable ni con el oro ni con los vestidos ni con los jóvenes y adolescentes bellos” (*Banquete* 211d).

3.2.3. La belleza como reminiscencia

El encuentro con la belleza no supone para el hombre una pura novedad; al contrario, es un encuentro que le hace recordar algo ya conocido y, en esta medida, le “entusiasma”. Así lo sostiene Plazaola: “El entusiasmo amoroso de quien contempla las hermosuras terrestres está provocado por la reminiscencia de la belleza, eterna y verdadera” (Plazaola, 2008, p. 28).

Este encuentro inicia una “cadena de participación entusiasta”, en expresión de Emilio Lledó: “La memoria engarza, como la piedra magnética del *Ión* (533e), la cadena de participación entusiasta (*enthousiôntes*) con el otro universo del que la belleza o el saber del hombre son reflejo” (*Fedro*, nota 78). El alma, partiendo de lo sensible, “se va elevando de nivel a nivel hasta la noción suprema e intraducible de *kalokagathía* en que nuestros conceptos de lo *bello* [*kalón*] y lo *bueno* [*agathón*] se identifican” (Plazaola, 2007, p. 27).

En este sentido, se dice que la belleza tiene un ser “fronterizo”, pues conecta este mundo (sensible) con el otro universo (suprasensible): es como la puerta de paso hacia ese otro mundo. “La belleza es frontera entre ese conocimiento sensible y la forma superior e intuitiva del saber, cuyo supremo esplendor [...] no podemos ‘ver’. Pero la belleza sí ‘se deja ver’. Su ser es, pues, fronterizo, su realidad inmanente y, en cierto sentido, trascendente: nos ata a la ‘visión’ del instante, y nos traspasa también hacia ese deseo, que tensa el amor en un tiempo más pleno y largo que el de la temporalidad inmediata que los ojos aprehenden” (Lledó, *Fedro*, nota 71).

3.2.4. Belleza y tiempo

Para que tenga lugar la reminiscencia hacen falta unas condiciones propicias: sobre todo en lo que respecta al tiempo, como explica Byung-Chul Han en su libro *La salvación de lo bello* (2015a). Hoy día no estamos acostumbrados a la experiencia del tiempo dilatado, del tiempo de la duración: ese “tiempo más pleno y largo que el de la temporalidad inmediata”, como acabamos de leer. Este es el tiempo propicio para filosofar: el tiempo del ocio (*skholé*), de la demora y la tranquilidad. No parece casualidad que la palabra “escuela” provenga de aquí: “al convertirse en ‘escuela’, *skholé* nos recuerda que el mejor uso que los seres humanos le pueden dar al tiempo libre, al ocio, es el de estar dispuestos a aprender” (Cfr. Antonio Lastra, web de la Escuela de Filosofía del Ateneo de Valencia).

En cambio, el consumo está guiado por una idea de temporalidad diferente: el tiempo de la precipitación, de la ocupación (*a-skholía*), de la pura novedad, donde todo se despacha enseguida. Marcel Proust lo refiere como un “tiempo cinematográfico”, que se desintegra en una rápida sucesión de puntos de presente: es “un tiempo hecho añicos” (Han, 2015a,

cap. 13), que carece de unidad vital. En este tiempo no puede haber reminiscencia; al no haber una unidad entre las partes (no hay continuidad temporal entre pasado y presente) es imposible volver atrás, esto es, remontarse hacia el pasado y recordar.

El recuerdo como regreso al pasado es esencial en el encuentro con lo bello: “lo que resulta esencial para lo bello no es la presencia del brillo inmediato, sino que *hubo* un recuerdo que ahora sigue alumbrando” (Han, 2015a, cap. 13). Podríamos decir que el “fulgor de la belleza” (*Fedro* 250b) no es una “luz de bengala”, muy intensa pero muy breve, sino más bien una luz apacible, tenue pero persistente. Así lo explica el mismo autor, Byung-Chul Han, en otra obra, *El aroma del tiempo*: “Lo bello no es el resplandor o la atracción fugaz, sino una persistencia, una fosforescencia de las cosas. La temporalidad de lo bello es muy distinta al ‘desfile cinematográfico de las cosas’. La época de las prisas, su sucesión ‘cinematográfica’ de presentes puntuales, no tiene ningún acceso a lo bello o lo verdadero. Solo cuando uno se detiene a contemplar, desde el recogimiento estético, las cosas revelan su belleza, su esencia” (Han, 2015b, p. 75).

Esta luz suave que desprende la belleza solo es captada por unos pocos, como afirma Platón en el *Fedro*: “Solo con esfuerzo y a través de órganos poco claros les es dado a unos pocos, apoyándose en las imágenes, intuir el género de lo representado” (250 b). En cambio, aquellos que han corrompido su alma son incapaces de captar la belleza, tal y como señala también Platón: “el que ya no es novicio o se ha corrompido, no se deja llevar, con presteza, de aquí para allá, para donde está la belleza misma, por el hecho de mirar lo que aquí tiene tal nombre, de forma que, al contemplarla, no siente estremecimiento alguno” (*Fedro* 250e).

La corrupción sería, en términos temporales, esa fragmentación o disgregación –esa falta de “recogimiento estético” (Han, 2015b, p. 75)– de la que habla Byung-Chul Han; la cual nos impide volver al pasado, pues carecemos de ese “hilo de Ariadna” –la continuidad temporal– que nos permite volver. Así lo explica Martin Heidegger, muchos siglos después de Platón, al hablar en *Ser y tiempo* (1927) del hombre “irresoluto”: “Perdiéndose a sí mismo en sus múltiples quehaceres, el irresoluto pierde en ellos su tiempo. De ahí procede ese decir que le es tan característico: ‘No tengo tiempo’” (Heidegger, 1927, p. 410).

Siguiendo este razonamiento, podemos decir que, del mismo modo que para Platón el conocimiento es unificar, deseo amoroso –“yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento” (*Fedro* 249b)–; del mismo modo, contemplar la belleza es recoger, llevar a cabo una “recolección de sentido” (Han, 2015b, p. 126). Y, para llevar a cabo esta tarea, nosotros mismos hemos de estar recogidos. En otras palabras, contemplar es redescubrir la correspondencia que se da entre las cosas –el entramado de relaciones, que se funda en las ideas de las que participan–, reuniéndolas así en un “todo unificado de sentido”.

Así lo explica Han: “La belleza es el acontecimiento de una relación”; y lo desarrolla un poco más: “La belleza acontece donde las cosas están vueltas unas a otras y entablan relaciones” (Han, 2015a, cap. 13). Contemplar es desvelar “las correspondencias secretas entre las cosas y las nociones [las ideas], unas correspondencias que acontecen a lo largo de amplios periodos temporales” (Han, 2015, cap. 13).

3.3. EL ARTE COMO ILUSIÓN

Platón sostiene que la mayor belleza se encuentra “en el universo y no en el arte, y en muchas de las artes no percibe ningún vínculo que las una con la belleza” (Tatarkiewicz, 1987, pp. 126). A esto hay que añadir que el concepto de arte del mundo griego (*techné*) no es el mismo que tenemos ahora: Tatarkiewicz explica cómo este concepto “comprendía tanto la pintura y la escultura como las artes útiles, y además [...] era arte todo lo que el hombre produce con habilidad y para algún fin” (Tatarkiewicz, 1987, pp. 126).

3.3.1. El valor divino de la poesía

De entre todas las artes, Platón otorga a la poesía una consideración diferente, pues la considera ligada al tercer tipo de inspiración o a la locura (*manía*) –según la enumeración que recoge el diálogo *Fedro* (245a)– y no a la técnica, como dice el *Fedro*: “Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos” (*Fedro* 245a).

No obstante, sabemos que este no es el grado superior de locura: según explica Víctor Manuel Tirado, en el caso de los poetas “el alma no ejerce su naturaleza divina, sino que se limita a vehicular el quehacer del dios en ella. En la vida prefilosófica el hombre no llegaría a ser verdadero sujeto y protagonista de su vida [...]. Por esta razón el arte del mundo no será más que un momento del proceso educativo, una estación por la que hay que transitar, pero para ir más allá de ella” (Tirado, 2013, pp. 100-101). Por ello, Platón

desconfía de los poetas, ya que no son dueños de sí mismos; aunque reconoce el valor de su tarea.

3.3.2. Arte e imitación

La idea de arte –pintura y escultura, sobre todo– como imitación (*mimesis*) de la realidad cobra plena vigencia en el tiempo de Platón. Así lo señala Tatarkiewicz: “En los tiempos de Platón, la escultura se había liberado del estilo geométrico y empezó a presentar personas vivientes y reales; una transformación análoga tuvo lugar en la pintura” (Tatarkiewicz, 1987, pp. 128).

Platón da una nueva acepción a un término (*mimesis*) que ya existía, aunque con otro significado. El término *mimesis* ya se utilizaba en las prácticas rituales de los sacerdotes; Demócrito lo utiliza para hablar de la imitación de la naturaleza. En el arte –según Platón– imitar significa repetir el aspecto, la apariencia, de las cosas. El artista crea así una imagen parecida a la realidad, pero que es, a fin de cuentas, una imagen irreal, una ilusión: “Lo que hacen los artistas es proporcionar tan solo una imagen más o menos lejana, una ilusión” (Tatarkiewicz, 1987, pp. 133).

Las artes imitativas (pintura, escultura) crean imágenes ilusorias, irreales: este es su rasgo principal, el cual condiciona la valoración que Platón hace del arte: “No fue tanto el carácter representativo del arte como su ilusionismo lo que decidió que la opinión de Platón sobre el arte fuera tan negativa” (Tatarkiewicz, 1987, pp. 129). “La doctrina platónica sobre el arte es una consecuencia lógica de su teoría de las ideas, principio óntico y lógico de todas las cosas que percibimos en el mundo y en la vida. La

contraposición entre *realidad (ideai)* y apariencia (*eídonon*) vuelve continuamente en sus diálogos” (Plazaola, 2007, p. 29).

Dice Platón en el Libro X de la *República*: “...si contemplas una cama de costado o de frente o de cualquier otro modo, ¿difiere en algo de sí misma, o no difiere en nada, aunque parece diversa? Y lo mismo con los demás. —Parece diferir, pero no difiere en nada. — Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal como es o a lo que aparece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia? —De la apariencia. —En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad” (*República* 598a-b). Plazaola profundiza un poco en esta distinción que hace Platón. Son de diverso grado de realidad los objetos que crean los arquitectos o artesanos a los que crean los pintores o escultores: por ejemplo, “son de diverso grado de realidad la cama fabricada por el artesano y la cama pintada por el artista; la primera es una *mimesis* reproductiva, *eikastiké*, la segunda es ilusionista, *phantastiké*” (Plazaola, 2007, p. 29).

En el caso de la pintura ilusionista³, explica Plazaola, “el pintor que imita una cama fabricada por el carpintero (ya imitación de la cama ideal) realiza una realidad de tercer grado, o mejor, [...] un *error* de tercer grado, puesto que la única realidad es la primera, la de la idea; las otras dos no son réplicas ni copias, sino aproximaciones cada vez más

³ También el filósofo estadounidense Stanley Cavell, en su libro *Ciudades de palabras*, comenta detenidamente el ejemplo de la cama pintada, que Platón menciona en la *República*: “La idea de que el mundo visible [sensible] participa, o imita, al mundo inteligible se encuentra vívidamente ilustrada en las artes, en la pintura del modo más sencillo, de las que se dice que son doblemente imitativas o hiperimitativas: la pintura de una cama imita una cosa en el mundo que imita, para ser la cosa imperfecta que es, la forma o idea de una cama. De aquí proviene el argumento contra la mayoría de la poesía y la pintura. Dicho sin elegancia para que recordemos las principales premisas: el arte imita la apariencia, no la realidad. Puesto que solo la realidad es el objeto de conocimiento, se dirige solo a lo racional, es decir, a la parte superior del alma, mientras que el arte apela a las regiones no racionales del alma. La vida moral, la vida justa, es la vida presidida por la razón, la vida de la razón. Al apelar a lo irracional, el arte corrompe el alma, desbarata su aspiración hacia la cumbre del alma y del ser” (Cavell, 2005, p. 336).

débiles e impotentes” (Plazaola, 2007, p. 30). Así lo expresa también Friedrich Nietzsche en el diagnóstico que desarrolla sobre la cultura y el pensamiento griego en *El nacimiento de la tragedia*; afirma que “el reproche capital que Platón ha de hacer al arte” es “el de ser imitación de una imagen aparente, es decir, el pertenecer a una esfera inferior incluso al mundo empírico” (Nietzsche, 2012, p. 145).

3.3.3. La moralidad del arte: justedad y utilidad

Según Platón, el arte no es justo (adecuado a realidad) ni útil (en un sentido moral), pues induce a la ilusión –deforma la realidad y, en cualquier caso, solo copia las cosas sensibles– y corrompe al pueblo. Es necesario matizar aquí que Platón no está condenando todo el arte, sino cierto tipo de arte que se daba en su tiempo. Aunque la idea general es negativa: la imitación no pasa de ser un juego frívolo, mientras que la belleza es algo serio y difícil: *jalepá ta kalá* –lo bello es difícil– según se dice en *Hippias Mayor* (304e).

Por este motivo, explica Plazaola, “los verdaderos jefes políticos reconocerán el atractivo infinito del arte fabricante de ilusiones, pero lo desterrarán de la ciudad (Cfr. *República* III, 395-403)” (Plazaola, 2007, p. 31). Los sofistas habían hablado del “encanto perturbador” del arte, esa “dulce enfermedad en la mirada”: Platón reconoce de igual modo este poder del arte, pero no para alabarlo –como los sofistas– sino para condenarlo y desterrarlo. “El arte, por tanto, o la mayoría de las artes, no puede tener un papel en una ciudad en la que se aspire a lograr la vida de la razón. La existencia del arte, o de la mayoría de las artes, queda negada en la ciudad justa” (Cavell, 2005, p. 336).

Platón considera que la verdadera y única utilidad del arte es su utilidad moral, esto es, su capacidad para formar el carácter del hombre. El arte, para ser formativo (utilidad), ha de ser conforme al mundo divino y a las leyes universales (justedad). Si no, será un arte sin verdad: y este no puede ser buen arte. Se percibe aquí la herencia pitagórica. “El artista ha de conocer y aplicar las leyes eternas que rigen el mundo. Estas son las tareas y *eo ipso*, los criterios del buen arte, ‘la justedad’ en el sentido de conformidad con las leyes del mundo y la ‘utilidad’ en el sentido de formar el carácter” (Tatarkiewicz, 1987, pp. 130).

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 3

Agustín de Hipona (2008). *Las confesiones* (Trad. A. Custodio Vega, O.S.A.). Madrid: Treviana.

Cavell, S. (2005). *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral* (Trad. J. Alcoriza y A. Lastra). Valencia: Pre-Textos.

Gilson, E. (2005). *El ser y los filósofos* (Trad. S. Fernández Burillo). Pamplona: Eunsa.

Han, B-Ch. (2015a). *La salvación de lo bello* (Trad. A. Ciria). Barcelona: Herder.

— (2015b). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* (Trad. P. Kuffer). Barcelona: Herder.

Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer. [Trad. de J.E. Rivera (1997). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria; Madrid: Editorial Trotta, 2009].

Platón (2008). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro* (Trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo). Madrid: Gredos.

Plazaola, J. (2007). *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*. Bilbao: Deusto.

Ratzinger, J. (2001a). La cuestión de las imágenes. EN *El espíritu de la liturgia. Una introducción* (pp. 155-175) (Trad. R. Canas). Madrid: Ediciones Cristiandad.

Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética. Vol.1: La estética antigua* (Trad. D. Kurzyca). Madrid: Akal.

Tirado, V.M. (2013). *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles. La idea de la estética*. Madrid: Ediciones Universidad San Dámaso.

CAPÍTULO 4. ARISTÓTELES

Aristóteles (384 a.C-322 a.C.) nace en Estagira –motivo por el cual se le conoce como “el Estagirita”–, en la península de Calcídica, Macedonia. Hijo de un médico, a los diecisiete años abandona Macedonia y se traslada a Atenas: allí entra a formar parte de la Academia de Platón (cuarenta y tres años mayor que él), en la que permanece, como estudiante, dos décadas. Finalmente deja Atenas y en el año 343 el rey Filipo de Macedonia le pide que se incorpore a la corte de Pela y se haga cargo de la educación de su hijo Alejandro, quien tenía trece años. En el 335 –tras la muerte de Filipo y el ascenso al poder de Alejandro– Aristóteles regresa a Atenas, donde funda el Liceo, una “escuela peripatética” (se enseñaba paseando). En el 323, cuando Alejandro muere a los treinta y tres años, Aristóteles teme por su vida y abandona Atenas, huyendo a la isla de Eubea. Allí muere un año más tarde (Cfr. Villar Lecumberri, 2004, pp. 7-8).

La obra de Aristóteles es extensa: se calcula que escribió alrededor de 130 obras, de las cuales nos han llegado treinta y cinco. De modo similar a Platón, sus obras se dividen en dos grandes categorías: las obras exotéricas (*exoterikós* significa “externo”) –destinadas a ser publicadas, muchas de ellas escritas en forma de diálogo– y las esotéricas (*esoterikós* significa “interno”), cuya finalidad no era ser leídas, sino escuchadas; en unas ocasiones, son notas sueltas que servían como esquema al propio Aristóteles en sus lecciones; en otros casos, son apuntes que los discípulos tomaban durante dichas lecciones. Estos escritos también se conocen como *akroatikoi lógoi*, es decir, “discursos” o “lecciones orales”.

Esta es la razón de que las segundas sean obras en ocasiones fragmentarias e inconexas. Tras la muerte del Estagirita, sus obras pasaron a manos de Teofrasto, quien se hizo cargo del Liceo; tras morir Teofrasto, las obras pasaron de mano en mano hasta ser olvidadas en una ciudad troyana (Escepsis), y más tarde rescatadas en el año 84 a.C. por Andrónico de Rodas –gramático y filósofo romano– quien las ordena sistemáticamente en el llamado *Corpus aristotelicum* y las publica por primera vez. Una vez publicadas, los filósofos de la época –y muchos otros posteriormente– comenzaron a escribir comentarios a las obras de Aristóteles, con el fin de aclarar algunos pasajes.

De entre las treinta y cinco obras que nos han llegado de Aristóteles, vamos a destacar algunas de ellas. Nos han llegado pocos escritos exotéricos (casi todos son de los años de la Academia, con marcado influjo platónico): son diálogos como *Grillo* o *Sobre la retórica*, *Protréptico*, *Sobre la filosofía*, *Sobre las ideas*, *Sobre el bien* o el *Eudemo*. En cambio, nos han llegado muchos escritos esotéricos, los cuales abordan tanto problemas filosóficos como de ciencias naturales, todo desde una concepción orgánica (unitaria) del saber. Entre estos escritos están los escritos sobre lógica (el *Organon*, es decir, “instrumento” para acceder a un saber posterior) –como, por ejemplo, *Sobre la interpretación (Peri Hermeneias)*–, sobre filosofía natural –como *Física* o *Del cielo*–, psicología (*De anima*), la *Metafísica* –llamada así porque, dentro del orden establecido por Andrónico, son los libros que van después de la *Física*–, sobre ética y política –*Ética a Nicómaco*, *Ética a Eudemo* y *Política*– y, por último, la *Poética* –en la que nos centraremos– y la *Retórica*.

Finalmente, cabe añadir en esta introducción algo sobre el modo estándar de citar a Aristóteles: en este caso, la referencia (número y letra) se corresponde con la edición de

1831 de August Immanuel Bekker. Se suele citar indicando el título de la obra, el número del libro (si es el caso) y del capítulo, más el número de página y la letra (la columna) y la línea (aunque basta con el número de página y la letra). Ejemplo: *Metafísica* I, 1, 980a 21.

4.1. LA BELLEZA TEÓRICA

Al igual que sucede en Platón, en Aristóteles no hay un pensamiento estético como tal: es preciso rastrearlo en su ontología, su teoría del conocimiento y su teoría acerca del arte. Cabe matizar que sí tiene una obra –la *Poética*– donde aborda de forma sistemática el arte poético en tanto que es un tipo de arte mimético, esto es, aquel que imita las acciones humanas: habla sobre todo de la tragedia y la épica. También en consonancia con Platón, Aristóteles diferencia claramente la belleza del arte: la primera pertenece al conocimiento teórico y el segundo al conocimiento práctico.

4.1.1. La belleza, distinta del bien moral

En este primer apartado nos centraremos en la noción aristotélica de belleza. Aquí Aristóteles se diferencia de Platón: como explica Plazaola, para este filósofo “el bien moral coincide con lo bello sólo en que es autónomo y desinteresado, pero no se identifican” (Plazaola, 2007, p. 33). Es decir, ni el bien moral ni la belleza están subordinados a principios superiores a ellos (tienen su propia medida o ley: son autónomos); y no se rigen por un criterio de utilidad (desinteresados). En el libro XIII de la *Metafísica* –donde Aristóteles aborda la consistencia de las cosas matemáticas: su “estatuto ontológico”, por así decir– aparece esbozada una cierta distinción entre bien

moral (referido a la acción) y bien teórico, entendido como belleza (referido a lo inmutable):

“Y puesto que la Bondad y la Belleza son cosas diversas (aquella, en efecto, se da siempre en la acción, mientras que la Belleza se da también en las cosas inmóviles), yerran quienes afirman que las ciencias matemáticas no dicen nada acerca de la Belleza o de la Bondad. Hablan, en efecto, de ellas y las muestran en grado sumo. Aunque no las nombren, no es que no hablen de ellas, puesto que muestran sus obras y sus razones. Por su parte, las formas supremas de la Belleza son el orden, la proporción y la delimitación, que las ciencias matemáticas manifiestan en grado sumo. Y puesto que estas (me refiero, por ejemplo, al orden y la delimitación) son, a todas luces, causas de muchas cosas, es evidente que hablan en cierto modo de esta causa, la causa como Belleza” (*Metafísica* XIII, 3, 1078a 32 - 1078b 4).

Por un lado, no es que bien y belleza estén radicalmente separados: Aristóteles afirma que bien moral (acción) y bien teórico (belleza) tienen sus diferencias. Pero, en último término, la belleza no deja de ser un tipo de bien: aquel que se relaciona con la vida teórica o contemplación (*theorein*), que es el fin último de la vida humana; en este aspecto, Aristóteles sigue a Platón de cerca. En la *Ética a Nicómaco*, después de tratar sobre las virtudes, la amistad (entendida como virtud de virtudes) y los placeres, Aristóteles se detiene en la cuestión de la felicidad o vida lograda (*eudaimonía*). El Estagirita sostiene que la felicidad ha de ser “una actividad de la parte mejor del hombre” (*Ética Nicomáquea* X, 7, 1177a 15) y, un poco más adelante, señala cuál es esa parte mejor: “el intelecto es lo mejor de lo que hay en nosotros y está en relación con lo mejor de los objetos cognoscibles” (*Ética Nicomáquea* X, 7, 1177a 21-23).

4.1.2. Contemplación, intelección e inmortalidad

Si os fijáis, nos encontramos aquí con un tipo de demostración similar a la del *Fedro* de Platón. Antes de hablar sobre el encuentro con la belleza, Platón había considerado necesario explicar la particular naturaleza del alma humana: “Conviene, pues, en primer lugar, que intuyamos la verdad sobre la naturaleza divina y humana del alma, viendo qué es lo que siente y qué es lo que hace. Y este es el principio de la demostración” (*Fedro* 245c). De modo parejo, antes de hablar sobre la contemplación, Aristóteles ve necesario explicar cuál es esa “parte mejor del hombre”: se trata del intelecto (*nous*).

¿Y qué es el intelecto? Una de las explicaciones más conocidas se encuentra en el Libro III, capítulo quinto, de la obra *De Anima (Acerca del Alma)*: Aristóteles dice que, al igual que en la naturaleza hay un principio pasivo o en potencia (la materia) y uno activo o en acto (la forma), “también en el caso del alma han de darse necesariamente estas diferencias. Así pues, existe un intelecto que es capaz de llegar a ser todas las cosas y otro capaz de hacerlas todas; este último es a manera de una disposición habitual como, por ejemplo, la luz: también la luz hace en cierto modo de los colores en potencia colores en acto. Y tal intelecto es separable, sin mezcla e impasible, siendo como es acto por su propia entidad. Y es que siempre es más excelso el agente que el paciente, el principio que la materia” (*Acerca del Alma* III, 3, 430a 10-20).

Vemos cómo Aristóteles distingue entre dos tipos de intelecto: el intelecto pasivo o paciente (*nous pathetikós*) (“que es capaz de llegar a ser todas las cosas”) el intelecto activo o agente (*nous poietikós*) (“capaz de hacerlas todas”). En resumen, los dos

cooperan en la tarea de conocer: por un lado, el entendimiento paciente “padece” (es decir, recibe pasivamente) las impresiones sensibles de la realidad (la realidad en tanto que “fenómeno”); por otro, el entendimiento agente es el que “aprehende” (es decir, abstrae) las formas de la realidad. Aristóteles retoma la metáfora de la luz, comparando el intelecto agente con una luz que “hace” (trae a la luz) las formas.

De estos dos tipos de entendimiento, el equivalente al alma platónica (inmortal) es el intelecto agente: es acto puro y, por consiguiente, inmortal. Dice Aristóteles: “Una vez separado es solo aquello que en realidad es y únicamente esto es inmortal y eterno” (*Acerca del Alma* III, 3, 430a 20). Por esta razón, en la *Ética Nicomáquea* dice que el intelecto agente y su actividad (la contemplación) es algo divino; sirva recordar a este respecto cómo Aristóteles define a Dios en el Libro XII, capítulo noveno (1079b 34), de la *Metafísica*: “Entendimiento que se entiende a sí mismo” (*nóesis noeseós nóesis*). En esta misma línea, decíamos, la *Ética a Nicómaco* dice que la contemplación abre para el ser humano la posibilidad de una vida divina:

“Tal vida [contemplativa], sin embargo, sería superior a la de un hombre, pues el hombre viviría de esta manera no en cuanto hombre, sino en cuanto que hay algo divino en él; y la actividad de esta parte divina del alma es tan superior al compuesto humano. Si, pues, la mente [*nous poietikós*] es divina respecto del hombre, también la vida según ella será divina respecto de la vida humana. Pero no hemos de seguir los consejos de algunos que dicen que, siendo hombres, debemos pensar solo y, siendo mortales, ocuparnos solo de las cosas mortales, sino que debemos, en la medida de lo posible, inmortalizarnos y hacer todo el esfuerzo para vivir de acuerdo con lo más excelente que hay en nosotros” (*Ética Nicomáquea* X, 7, 1177b 26 - 1178a 1).

En este sentido, tanto para Aristóteles como para Platón la contemplación tiene un valor de primer orden: es, por así decirlo, el ejercicio de la felicidad, ya que activa “la parte mejor del hombre” (*Ética Nicomáquea* X, 7, 1177a 15), que es el intelecto agente. Siguiendo la idea platónica del conocimiento como “deseo amoroso” (*eros*) –“Eros es necesariamente amante de la sabiduría, y por ser amante de la sabiduría está, por tanto, en medio del sabio y del ignorante” (*Banquete* 204b)–, contemplar significa considerar y amar algo por sí mismo, como un fin en sí mismo, sin tener que subordinarlo a un interés o a una utilidad práctica. Que el ser humano sea capaz de esto es prueba de una profunda libertad interior.

A propósito de esta idea, sirva recordar que este es, precisamente, el fin de la Universidad: capacitar al hombre para la contemplación. La educación universitaria es aquella en la que se aprenden los “saberes liberales”, aquellos orientados a estudiar las cosas por sí mismas, esto es, como fines en sí mismos (contemplación), sin el apremio de la utilidad: se llaman liberales porque son aquellos que dan prueba de esa honda libertad interior del hombre. El gran promotor de esta “idea de Universidad” fue John Henry Newman; así lo escribe en su obra *La idea de la Universidad*: “Se me pregunta cuál es el fin de la educación universitaria y del saber liberal o filosófico que pienso debe impartir. Respondo que [...] el saber es capaz de ser su propio fin. La mente humana está hecha de tal modo que cualquier clase de saber, si es auténtico, constituye su propio premio” (Newman, 2011, Discurso quinto, p. 126).

4.1.3. El giro de Aristóteles

Decíamos que, para Aristóteles, la belleza no es el único bien, a diferencia de Platón. Esta es solo un tipo de bien: se distingue del bien moral en que es un bien de naturaleza teórica. Si recordamos el pasaje citado de la *Metafísica* sobre la distinción entre bien moral y bien teórico (belleza), vemos que aquí Aristóteles habla de las “obras y razones” de la Belleza, es decir, de sus rasgos constitutivos: estos son el orden (*taxis*): “arreglo espacial de las partes”; la proporción (*symmetría*): “tamaño proporcional de las partes entre sí y con relación al todo”; y la delimitación (*to orismenon*): “la limitación en tamaño del conjunto, o proporcionalidad extrínseca” (Plazaola, 2007, p. 33).

El criterio aristotélico de belleza es, al igual que en el caso del pitagorismo y de Platón, muy intelectualista. Este mismo criterio es trasladado por Aristóteles a las artes imitativas, de modo que en la *Poética* encontramos una explicación de la belleza muy similar a la que acabamos de citar, aunque con alguna diferencia significativa: “Y es más, puesto que lo bello, animal o cualquier cosa que esté compuesta de partes ha de tenerlas no solo en orden, sino que también debe tener una extensión que no sea fruto de la casualidad, pues la belleza conlleva una extensión y un orden; por lo tanto no puede ser bello un animal extremadamente pequeño, ya que su visión se confunde al acercarse a un espacio de tiempo que resulta prácticamente imperceptible; ni tampoco excesivamente grande (pues entonces su visión no se produce simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, como por ejemplo, si hubiera un animal de diez mil estadios); de manera que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero esta debe ser perceptible en conjunto, así también los argumentos extensión, pero debe ser fácil de recordar” (*Poética* VII, 1450b-1451a).

Con estas palabras nos adentramos en la teoría aristotélica del arte: con ellas Aristóteles está dando un salto considerable con respecto a Platón. ¿Por qué? Platón habla de la belleza como una cualidad exclusivamente ontológica, esto es, una cualidad correspondiente a la realidad en tanto que realidad; en cambio, Aristóteles va a ampliar el concepto de belleza: en el caso del arte, la belleza tiene un doble fundamento. Por un lado, un fundamento ontológico: una cualidad de la realidad misma (armonía, proporción); pero, por otro lado, la belleza (en el caso del arte) también tiene un fundamento antropológico: no puede ser entendida al margen del sujeto que la percibe.

Si volvemos sobre el texto que acabamos de citar de la *Poética*, nos daremos cuenta de que –efectivamente– hay en él un elemento nuevo que Platón no menciona al hablar de belleza: “la percepción del espectador”. Según explica Víctor Manuel Tirado, Aristóteles está diciendo que (en el caso del arte) la belleza no solo requiere de unas condiciones objetivas (ontológicas), sino que también requiere de unas condiciones subjetivas (antropológicas): estas últimas son “condiciones que ponen de relieve la importancia decisiva del espectador y del aparecer [sensible] en el hecho estético” (Tirado, 2013, p. 179).

4.2. LA BELLEZA POÉTICA

En el caso de una obra poética (una tragedia, por ejemplo), Aristóteles dice que esta “debe guardar cierta proporcionalidad acorde con las capacidades perceptivas del espectador” (Tirado, 2013, p. 179). Afirma que la obra debe ser “perceptible en conjunto” y “fácil de recordar” (*Poética* VII, 1451a). En el fondo, Aristóteles está retomando la postura de los

sofistas (Gorgias, Protágoras), aunque sin caer en un relativismo absoluto: dijimos que los sofistas habían traído un “giro antropológico” –“el hombre es la medida de todas las cosas” (*ánthrōpos métron*), decía Protágoras–, también en lo que se refería al arte.

En este sentido, el arte no solo es valioso en tanto que se adecúa con la realidad – recordemos los criterios de “justedad” y “utilidad” (moral) de Platón–, sino que es valioso en tanto que se adecúa al espectador. “Se entiende que hay, desde luego, unas condiciones objetivas [armonía, orden] que determinan la posibilidad de la belleza [del arte], pero que también hay unas condiciones subjetivas que determinan su posibilidad como donación experiencial para un sujeto; por ejemplo, la captación *syn-óptica* de la obra” (Tirado, 2013, p. 180), es decir, que sea perceptible en conjunto. La función del marco en la obra pictórica o del escenario en el teatro es precisamente esta: mostrar la obra como una unidad, como un conjunto.

En consonancia con los sofistas, Aristóteles va a poner las bases para la autonomía del arte, que dejará de ser juzgado a solamente través de criterios éticos u ontológicos. “La actividad del artista se diferencia de la actividad contemplativa y de la opción ética – *proaíresis*–. En este punto significa un paso de gigante con respecto a la doctrina platónica” (Plazaola, 2007, p. 34).

4.2.1. La imitación como punto de partida

El concepto central de toda la *Poética* de Aristóteles es el de “imitación” (*mímesis*). Podría decirse que, a la hora de entender el arte, tanto Aristóteles como su maestro Platón tienen el mismo punto de partida: el arte es imitación. Así lo dice Aristóteles al comienzo

de la *Poética*: “Pues bien, la epopeya, la poesía trágica y además la comedia y la poesía ditirámbica y en gran medida la aulética y la citarística, todas ellas vienen a ser, en conjunto, imitaciones” (*Poética* I, 1447a).

Aunque, si bien el punto de partida es el mismo, no es igual lo que se afirma a continuación. Sabemos que, en el caso de Platón, el concepto de “imitación” tiene un significado negativo: el arte es –decíamos– “una realidad de tercer grado, o mejor, [...] un *error* de tercer grado, puesto que la única realidad es la primera, la de la idea” (Plazaola, 2007, p. 30). La imitación propia del arte poética no es “imitación reproductiva” (*mímesis eikastiké*), como la cama que fabrica el artesano, sino que es “imitación ilusionista” (*mímesis phantastiké*): es ilusión y, por consiguiente, engaño, falsedad. El arte no da lo que promete, crea unas expectativas que luego no satisface.

En el caso de Aristóteles, el concepto de “imitación” tiene un significado positivo. ¿Por qué? ¿En qué consiste este cambio? Consiste en un cambio de enfoque, de perspectiva: a la hora de valorar este concepto (*mímesis*), la perspectiva del Estagirita no es ontológica (Platón), sino más bien antropológica. Esta perspectiva antropológica (desde la naturaleza hombre) no es exclusiva de la *Poética*, sino que es una constante que recorre todo el pensamiento aristotélico. Digamos que el prisma de Aristóteles es siempre la naturaleza humana. Así se muestra, por ejemplo, en la *Ética a Nicómaco*, donde dice que el punto de partida siempre es el “qué”, aludiendo a la naturaleza humana: “Pues el punto de partida es el qué, y si esto está suficientemente claro no habrá ninguna necesidad del porqué” (*Ética Nicomáquea* I, 4, 1095b 5); de modo parecido el punto de arranque de la *Metafísica* también es la naturaleza humana: “Todos los hombres desean por naturaleza saber” (*Metafísica* I, 980a).

Volviendo a la *Poética* y al concepto de “imitación”, Aristóteles presenta un razonamiento similar: “Parece que, en general, fueron dos las causas que originaron la poesía, y ambas naturales. En efecto, imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación; y también les es connatural el complacer a todos con las imitaciones. Y prueba de ello es lo que ocurre en las obras de arte: pues las cosas que vemos en la realidad con desagrado, nos agrada ver su imágenes logradas de la forma más fiel, así por ejemplo ocurre con las formas más repugnantes de animales o cadáveres” (*Poética* IV, 1448b).

En resumen: “La imitación, pues, tiene valor por sí misma, independientemente del valor de lo imitado” (Tirado, 2013, p. 160). En este sentido, la imitación de un objeto feo o repugnante hace que dicho objeto quede en cierto modo dignificado y pueda ser admirado. Por ejemplo, la imagen de un cadáver es terrible y causa rechazo: no ocurre así con el *Cristo crucificado* de Velázquez o con *Los fusilamientos del tres de mayo* de Goya.

4.2.2. La imitación como fuente de conocimiento

Retomando la cita de la *Poética* (IV, 1448b), advertimos un segundo motivo por el que la imitación es valiosa: no solo porque imitar sea connatural al hombre, sino porque es fuente de conocimiento, y conocer (aprender) es también connatural al hombre. Dice Aristóteles: “Aprender es algo muy agradable no solo para los filósofos, sino también para el resto de las personas por igual, si bien participan de ello en una pequeña medida.

Y es que por eso les agrada ver las imágenes, porque al mismo tiempo que las contemplan aprenden y van deduciendo qué es cada cosa” (*Poética* IV, 1448b).

Vemos aquí un marcado contraste entre Platón y Aristóteles: para el primero el arte no puede ser fuente de conocimiento, sino de engaño; como decía Plazaola, “la doctrina platónica sobre el arte es una consecuencia lógica de su teoría de las ideas” (Plazaola, 2007, p. 29), que establece una contraposición entre realidad y apariencia. En el caso de Aristóteles, su modo de entender el arte también es consecuencia de su teoría acerca de la realidad (teoría hilemórfica): las cosas sensibles no son realidades de segundo grado, sino cosas plenamente reales, materia configurada según una forma, que el arte puede hacer accesible.

A través de la imitación de la naturaleza, el arte consigue hacer “emerger y trasparecer [presentar] lo universal en lo individual, lo inteligible en lo sensible” y, de este modo, “desvela la verdad contenida en la naturaleza mejor de lo que consigue desvelarla la naturaleza misma” (Plazaola, 2007, p. 34). Para comprender esto, es necesario dar un paso más: ¿qué significa eso de presentar lo universal en lo individual? ¿Cómo logra esto el arte poético?

Es algo paradójico: la “irrealidad” de las imitaciones es la condición para que sean verdaderas imitaciones de la realidad. Decimos que estas imitaciones son “irreales” porque no buscan imitar la realidad individual en todos sus detalles concretos, sino más bien los aspectos “paradigmáticos” (universales, modélicos) de la realidad. En este sentido, la imitación que hace el arte está “ontológicamente más cerca de las formas eternas que determinan los entes y a los acontecimientos concretos, que de la

individualidad misma de dichos entes o acontecimientos” (Tirado, 2013, p. 184). Así lo explica Aristóteles: “Si se le reprocha [al artista] que no ha representado cosas verdaderas, quizás las representara como debían ser, del mismo modo que Sófocles decía que él presentaba a los hombres como deberían ser” (*Poética* XXV, 1460b).

En este sentido, el arte poético aspira a lo universal del mismo modo que la filosofía también aspira a lo universal. La filosofía (la contemplación), decíamos, es la actividad de la parte mejor del hombre, que se orienta a la intelección –por medio del intelecto (*nous*)– de lo más universal; “de hecho, lo propio del intelecto es captar las formas universales” (Tirado, 2013, p. 184). De forma similar, “la irrealidad de los personajes de ficción y de las acciones narradas vinculadas a dichos personajes, sigue guardando, pues, en Aristóteles una vinculación estrechísima con la esencial tendencia del hombre al conocimiento de lo universal” (Tirado, 2013, p. 185).

Este es el motivo, argumenta Aristóteles, por el que el arte esté tan relacionado con la filosofía: “Y también es evidente, por lo expuesto, que la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa [...]. La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general [lo universal, *to kathólou*], mientras que la historia, lo particular. Entiendo por general aquello que dice o hace normalmente una persona, en virtud de lo verosímil o lo necesario, y a eso aspira la poesía, aunque al final dé nombres a sus personajes” (*Poética* IX, 1451b).

4.2.3. Los argumentos universales

Si una obra poética –una tragedia, por ejemplo– logra contar una “acción paradigmática”, y por ello universal, el argumento (*mythos*) de dicha obra pasa a ser universal y, por ello, es fuente de conocimiento en sentido estricto. Como dice Víctor Manuel Tirado, lo “paradigmático es atemporal repetible” (Tirado, 2013, p. 186). ¿Qué quiere decir? Que un argumento paradigmático no está sujeto a circunstancias sociales, culturales o históricas; es, en este sentido, universal, pues está hablando al ser humano de todos los tiempos. Por esto dice Aristóteles: “El poeta debe buscar entre los argumentos tradicionales y darles un buen tratamiento” (*Poética* XIV, 1453b).

“Por eso, cuando un poeta da con alguna de estas tipicidades [o paradigmas], su fábula [argumento] se convierte en un clásico. Desde el punto de vista del contenido, clásica es aquella fábula que perdura incólume adecuándose al interés y al gusto de todas las épocas” (Tirado, 2013, p. 186). Esta es precisamente la idea que subyace a la obra de Jordi Balló y Xavier Pérez titulada *La semilla inmortal* (1997), que toma como punto de partida la idea de la “semilla inmortal” contenida en el *Fedro* de Platón para estudiar cómo ciertos argumentos, portadores de dicha semilla, han llegado hasta nuestros días a través del cine. Dicen estos autores: “las narraciones que el cine ha contado y cuenta no serían otra cosa que una forma peculiar, singular, última, de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando” (Balló y Pérez, 1997, p. 11).

Volviendo a la última cita de la *Poética* (IX, 1451b), dice Aristóteles: “Entiendo por general aquello que dice o hace normalmente una persona, en virtud de lo verosímil o lo

necesario”. En otras palabras, la verosimilitud –el parecido con la realidad: que le “haga justicia”– es la condición para que un argumento sea “general”, esto es, universal o paradigmático. En la medida en que lo que el poeta narra es verosímil, esto “toca la entraña del hombre. Lo que le acontece a Medea, a Antígona, a Hamlet o Don Juan, es algo que podría acontecerme a mí o a usted” (Tirado, 2013, p. 185).

4.2.4. Imitación de acciones humanas

En síntesis, hasta ahora hemos dicho que los diferentes tipos de poesía “vienen a ser, en conjunto, imitaciones” (*Poética* I, 1447a). Pero ¿qué es lo que imitan? Aristóteles nos da la respuesta en varios pasajes de la *Poética*. Por ejemplo, en este: “los que imitan, imitan a personas que actúan” (*Poética* II, 1448a). Lo que quiere decir el Estagirita es que “el poeta no imita a los hombres sino a sus acciones” (Villar Lecumberri, 2004, p. 36, nota 28). En otro pasaje, donde define la esencia de la tragedia, aporta más detalles: “Ocupémonos ahora de la tragedia, deduciendo de lo dicho anteriormente la definición de su esencia. Así, la tragedia es la imitación de una acción seria [esforzada] y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos” (*Poética* VI, 1449b). De esta definición vamos a extraer dos ideas principales, que nos ocuparán en lo que sigue: “imitación de una acción” y “catarsis”. Abordemos ahora la primera idea.

Un poco más adelante, Aristóteles añade algo más sobre la imitación de la acción: “la imitación de la acción es el argumento. Al hablar aquí de argumento me refiero a la composición de los hechos” (*Poética* VI, 1450a). Se ha traducido como “argumento” o

“fábula” la palabra griega *mythos*. El argumento es el elemento esencial de la tragedia – “sin acción no puede haber tragedia” (*Poética* VI, 1450a), escribe el Estagirita– y, por extensión, de la obra poética. A su vez, la esencia del argumento no son los “caracteres” de los personajes o su “pensamiento”, de los que también habla Aristóteles en tanto que son las principales causas de las acciones (*Poética* VI, 1450a): su esencia es la acción (*práxis*) imitada.

Explica Víctor Manuel Tirado que “la acción hace referencia a los acontecimientos vitales que determinan la vida de los personajes en lo que a su índole trágica respecta” (Tirado, 2013, p. 170). La acción imitada ha de tener una “índole trágica”, es decir, ha de darse – como sostiene Aristóteles– “el paso del infortunio a la dicha, o de la dicha al infortunio” (*Poética* VII, 1451a). Así, la extensión de la obra ha de ser la suficiente para poder narrar este cambio de fortuna.

Además, la acción ha de ser única: puesto que “lo que da unidad al argumento no es el héroe o el protagonista, sino la acción. Esta unidad de acción es necesaria” (Villar Lecumberri, 2004, p. 54, nota 82). Así lo afirma Aristóteles en el siguiente pasaje: “Por consiguiente, como en el resto de las artes imitativas, una sola imitación es imitación de una sola cosa, del mismo modo el argumento, puesto que es imitación de la acción, es imitación de una única acción y de esta en su totalidad; y que las partes de las cosas se constituyan de tal modo que, si se cambia de lugar o se suprime una parte, se desbarate y se desajuste el conjunto; pues aquello que exista o no, no conlleva una consecuencia perceptible, no forma parte del conjunto” (*Poética* VIII, 1451b).

Una acción única puede ser, por ejemplo, el regreso al hogar (*La Odisea*), o la fundación de una nueva patria (*La Eneida*), o la búsqueda de un tesoro (*Jasón y los argonautas*). En cualquier caso, todas las partes han de estar orientadas a la construcción de esta acción única. Como decíamos, esta acción única tiene un núcleo trágico: un cambio de fortuna. Este paso del infortunio a la dicha, o de la dicha al infortunio contribuye a su vez a dar cohesión (unidad) la acción: todas las partes están articuladas por una misma tensión hacia la dicha o hacia el infortunio, todas ellas forman una misma trama.

4.2.5. La vida como trama de sentido

Víctor Manuel Tirado se refiere a esta unidad como una “trama de sentido”. ¿A qué se refiere con la palabra “sentido”? Es necesario entender esta palabra en el contexto del pensamiento de Aristóteles: para el Estagirita, toda vida tiene un sentido, esto es, tiene – por su misma naturaleza o esencia– un fin (*telos*). “Este *telos* o fin es su entelequia – *entelecheía*– o perfección [o acabamiento, podríamos decir]. Cuando una sustancia [por ejemplo, un ser humano] ha alcanzado su perfección, podemos decir de ellas que ha completado su existencia, ha logrado aquello a que estaba, por esencia, llamada a ser” (Tirado, 2013, p. 172).

En otras palabras, el fin nos viene dado por la misma naturaleza o esencia: está ya implícito en ella. De hecho, Aristóteles se refiere a la esencia como “*to tí ên einaí*”, que significa algo así como “lo que es como ya era”. Es decir, que el fin –eso a lo que la sustancia está llamada a ser– “ya era” (pretérito), ya estaba ahí desde su origen. Siguiendo este razonamiento, podríamos decir que una sustancia que alcanza su perfección o

acabamiento (*entelecheía*) ha recorrido un camino marcado por tres etapas: principio, medio y fin.

Pero ¿qué es lo que ocurre en la tragedia normalmente? Que el fin no es logrado, porque esa vida queda truncada (mal-lograda) antes de alcanzar su fin: su existencia queda incompleta para siempre. Si nos fijamos, las nociones de “tragedia”, “dicha”, “infortunio” solo adquieren significado si las entendemos en relación con esta idea de fin –en tanto que perfección o acabamiento– al que tiende la vida humana. Una vida es “trágica” cuando no logra alcanzar aquello a lo que estaba llamada a ser: su felicidad. Un ejemplo: ¿Por qué es trágico el desenlace de *Blade Runner* (1982)? Porque la vida del replicante Roy queda truncada. Recordemos sus últimas palabras: “Yo... he visto cosas que vosotros no creeríais: atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán... en el tiempo... como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir”.

“La tragedia consiste, justamente, en que algún ser humano desaparece de manera inesperada, absurda, dolorosa, antes de haber realizado lo que por esencia prometía y, así, siempre en el modo contrario a la felicidad” (Tirado, 2013, p. 172). En resumen, dice Víctor Manuel Tirado, “la acción trágica consiste en una vida verosímilmente malograda” (Tirado, 2013, p. 173).

Ahora bien, si el hombre carece de naturaleza o esencia, ya no hay fin (*telos*) ni perfección o acabamiento (*entelecheía*) que dé unidad a todo y que cohesione todas los sucesos en una misma trama de sentido. La vida humana ya no es una unidad de dos co-principios –esencia y existencia–, sino que es una pura existencia: pura facticidad. No hay nada a lo

que haya sido llamada: es pura apertura, pura indefinición. La vida del hombre pasa a ser un absurdo, como lo reflejan las obras del teatro del absurdo en el siglo XX: *La cantante calva* (1950) de Eugène Ionesco o *Esperando a Godot* (1955) de Samuel Beckett. En el cine, este absurdo queda bien reflejado en algunas películas de Woody Allen –como *Delitos y Faltas* (1989) o *Match Point* (2005)– o Michael Haneke, como *Código desconocido* (2000), entre otras.

4.2.6. La función catártica de la obra poética

Hasta ahora hemos desarrollado diferentes aspectos de una misma idea, a saber, que la obra poética es imitación de una acción. La otra gran idea sale también de aquella cita larga de la poética. Volvamos a ella: “Ocupémonos ahora de la tragedia, deduciendo de lo dicho anteriormente la definición de su esencia. Así, la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo [o temor] logra la catarsis de tales padecimientos” (*Poética* VI, 1449b).

“Por medio de la compasión y del miedo [o temor] [la tragedia] logra la catarsis de tales padecimientos”, dice Aristóteles. Esto no es algo nuevo: como ya hemos visto, “fueron en realidad los pitagóricos los primeros en señalar esta función catártica del arte” (Tirado, 2013, p. 188). ¿En qué consiste la catarsis? Explica Víctor Manuel Tirado que la catarsis es una “conmoción espiritual que experimenta el contemplador de una tragedia” y que “lo transforma de manera análoga a como la vacuna transforma el organismo” (Tirado, 2013, p. 199). Así, al igual que la vacuna inocular una pequeña dosis de “mal” (un virus)

en nuestro organismo, la tragedia nos inocular (espiritualmente) una dosis de “mal”, pues nos hace padecer el “mal” (el dolor) que sufren los personajes durante el tiempo que dura la narración. Dicho de otro modo, “es como si la vivencia ficticia del drama liberara al contemplador de la necesidad de vivirlo en sus propias carnes” (Tirado, 2013, p. 202).

Si volvemos a la cita de la *Poética* (VI, 1449b), veremos que Aristóteles menciona el “temor” o “miedo” (*phóbos*) y la “compasión” (*eléos*) como los elementos imprescindibles para que se dé la catarsis. Ambos están estrechamente relacionados, como queda reflejado en este pasaje de la *Retórica*: “Por decirlo simplemente, son, pues, temibles todas las cosas que, cuando les suceden o están a puntos de sucederles a otros, inspiran compasión” (*Retórica* II, 5, 1382b 25). Lo temible es un mal que mueve a compasión, en tanto que no nos resulta indiferente, pues nos damos cuenta de que también nos podría suceder a nosotros; y por eso lo tememos, al tiempo que nos compadecemos de quien lo sufre.

¿Y qué es la compasión? En la *Retórica*, Aristóteles esboza una definición de compasión: “Sea, pues, la compasión un cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados, y ello además cuando se muestra próximo” (*Retórica* II, 1385b 15). Es decir, lo que provoca la compasión es “la conciencia de que también podría sucederle a uno mismo los males que acontecen a otro” (Racionero, 1990, p. 353, nota 118).

Al identificarnos así con el “otro”, este pasa a ser un “prójimo” para nosotros. “‘*Com-pasión*’, ‘*sym-patía*’, ‘*miseri-cordia*’, [...] todos estos términos apuntan ya desde su etimología al centro del problema. ‘Padecer-con-el-otro’, hacer mío el dolor del otro [...]

el mal del otro me duele a mí mismo” (Tirado, 2013, p. 192). Cuando sentimos compasión (misericordia) hacia el otro, entonces hemos empezado a verlo como un prójimo. Un claro ejemplo de esto es la llamada “parábola del buen samaritano”, recogida en el capítulo 10 (25-37) del *Evangelio de san Lucas*: a la pregunta que un doctor de la Ley le hace a Jesús: “¿Y quién es mi prójimo?”; Jesús responde con una parábola –un relato– sobre la compasión de un samaritano por un judío, algo inaudito en aquel tiempo. Y al terminar, Jesús le pregunta: “¿Cuál de estos tres te parece que se portó como prójimo del que cayó en manos de los bandidos?”. “El que practicó la misericordia con él”, le responde el doctor de la Ley.

En resumen, el papel protagonista que tiene la catarsis, en tanto que efecto de la tragedia, nos dice mucho sobre la importancia que da Aristóteles a la afectividad (*pathos*) –temor, compasión, etc.–, algo que no estaba presente en el pensamiento anterior. Será en el siglo XX, con pensadores como Max Scheler o Martin Heidegger, cuando la afectividad tenga un papel protagonista, al ser considerada como “una característica esencialísima del peculiar modo de ser del hombre” (Tirado, 2013, p. 194).

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 4

- Aristóteles (2010). *Poética* (Trad. A. Villar Lecumberri). Madrid: Alianza Editorial.
- (1994). *Metafísica* (Trad. T. Calvo Martínez). Madrid: Gredos.
- (1990). *Retórica* (Trad. Q. Racionero). Madrid: Gredos.
- (1985). *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia* (Trad. J. Pallí Bonet). Madrid: Gredos.
- (1985). *Acerca del Alma* (Trad. T. Calvo Martínez). Madrid: Gredos.

- Balló J., y Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (Trad. J. Jordá). Barcelona: Anagrama.
- Newman J.H. (2011). *Discursos sobre el fin y la naturaleza de la educación universitaria*. Pamplona: Eunsa.
- Platón (2008). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro* (Trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo). Madrid: Gredos.
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*. Bilbao: Deusto.
- Racionero, Q. (1990). *Notas a la Retórica de Aristóteles*. Madrid: Gredos.
- Tirado, V.M. (2013). *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles. La idea de la estética*. Madrid: Ediciones Universidad San Dámaso.
- Villar Lecumberri, A. (2004). *Introducción y notas a la Poética de Aristóteles*. Madrid: Alianza Editorial.

CAPÍTULO 5. ORÍGENES DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO MEDIEVAL

La Edad Media es una época difícil de delimitar y de definir; el concepto mismo de “Edad Media” nos dice “que se inventó para encontrarles alojamiento a una decena de siglos que nadie conseguía colocar, dado que se encontraban a medio camino entre dos épocas ‘excelentes’ [a saber: la antigüedad y el renacimiento; según afirmaba la concepción moderna]” (Eco, 2015, p. 15). No obstante, es posible encontrar algunos rasgos identitarios de esta extensa época si rastreamos sus orígenes. Entre las raíces del pensamiento estético vamos a destacar dos: el neoplatonismo y el cristianismo.

5.1. PLOTINO Y EL NEOPLATONISMO

El gran impulsor de la corriente de pensamiento conocida como “neoplatonismo” es Plotino (204-270 d.C.). Aunque vive varios siglos después de Platón, Plotino puede ser considerado su continuador. Sus escritos –54 tratados posteriormente ordenados en seis *Enéadas*– tienen como hilo conductor un “uniforme sistema idealista, espiritualista y trascendente. Los problemas estéticos ocupan en ellas un lugar relevante, mucho más destacado que en los sistemas griegos anteriores” (Tatarkiewicz, 1987, pp. 327-328).

5.1.1. La belleza como revelación del espíritu en la materia

Al igual que Platón, el neoplatonismo afirmaba la existencia de dos mundos contrapuestos: “este” (sensible) y “aquel” (suprasensible). “El imperfecto mundo material de los sentidos, en el cual vivimos, y otro mundo perfecto, suprasensible y espiritual” (Tatarkiewicz, 1987, p. 328). No obstante, tal y como señala Tatarkiewicz, hay una

diferencia entre estos dos filósofos: por un lado, Platón admite solo la existencia de una belleza suprasensible, accesible solo a la razón; por otro, Plotino afirma la existencia de una belleza sensorial, reflejo de aquella otra suprasensible, a la que podemos acceder por medio de nuestros sentidos. Dentro del mundo sensible, la belleza sensorial es la única propiedad perfecta, ya que está directamente vinculada con el mundo perfecto. Por esta razón, la estética va a ocupar un puesto de primer orden dentro del pensamiento de Plotino.

Por otra parte, Plotino va a romper con la definición de belleza característica del pensamiento clásico, que tiene su raíz en el pitagorismo y más tarde es asumida por Platón y Aristóteles: la belleza teórica es entendida por este como proporción (*symmetría*). Plotino rechaza esta idea argumentando que se centraba en la relación y disposición de las partes y, por consiguiente, ponía el acento en los objetos complejos –cuyas muchas partes habrían de dar lugar a una proporción– y no en los objetos simples, como la luz, un color o un sonido particular, por ejemplo; además, la idea de belleza como proporción “es fácilmente aplicable a los objetos materiales, pero no a los espirituales, como la virtud o el conocimiento, o a un perfecto sistema social, que también suelen ser bellos” (Tatarkiewicz, 1987, pp. 328-329). Así lo expresa en la *Enéada* sexta: “Y por eso hay que reconocer que aun acá la belleza consiste más en el esplendor que refulge en la proporción, y que ese esplendor es lo que enamora. ¿Por qué, si no, brilla más la belleza en el rostro de un hombre vivo, mientras que en el de un muerto no hay más que un rastro de belleza, y eso aun antes de que el rostro esté mustio de carnes y proporciones? ¿Por qué las estatuas más vivas son más hermosas, aunque las otras estén mejor proporcionadas?” (*Enéada* VI, 7, 22, 25-30).

En este sentido, Plotino sostiene que la belleza no consiste en una relación (disposición de las partes o proporción), sino en una cualidad. Así, la proporción es simplemente una posible manifestación externa de una cualidad interna. La esencia determinante de la belleza no es la proporción, sino la unidad; pero la materia es fuente de multiplicidad, no de unidad, por lo que la belleza no puede proceder de la materia, sino del espíritu (del alma). Así, todos los fenómenos sensoriales (color, forma, sonido, tamaño, etc.) son revelaciones o manifestaciones directas del alma. Plotino “veía en la belleza una propiedad del mundo de los sentidos, pero proveniente del mundo intelectual que se revela en aquel: si los cuerpos son bellos, lo son por el espíritu”; dicho en pocas palabras: “la belleza es la revelación del espíritu en la materia” (Tatarkiewicz, 1987, p. 329).

Detrás de esta conexión entre unidad y belleza se encuentra toda una teoría metafísica que gira en torno a dos conceptos: lo “absoluto” (o la unidad) y la “emanación”. Todo lo que existe surge de un único absoluto, y “tuvo que surgir porque la característica esencial de lo absoluto es justamente la expansión” (Tatarkiewicz, 1987, p. 332). El absoluto es como una fuente que irradia luz; de él “emanan” –palabra importante, que marca la distinción con respecto a la idea judeocristiana de creación– todas las cosas que existen: el mundo de las ideas, el de las almas y el de la materia. Cuando más alejados están de lo absoluto, los mundos pierden unidad y, por tanto, son más imperfectos. Así, la belleza se entiende como el reflejo, la irradiación, del absoluto.

En lo que respecta a la relación entre hombre y belleza, dice Plotino que solamente el hombre que vive según el espíritu es capaz de reconocer al espíritu y, por tanto, “solo él puede percibir la belleza, logrando precisamente captarla y recibirla en razón a su mutuo parentesco” (Tatarkiewicz, 1987, p. 330). Solo el alma que ha llegado a ser bella puede

ver la belleza y reconocerla. Plotino expresa esta conexión entre belleza y bien en el siguiente fragmento de la primera *Enéada*: “Hay que acostumbrar, pues al alma a mirar por sí misma, primero las ocupaciones bellas; después cuantas obras bellas realizan no las artes, sino los llamados varones buenos; a continuación, pon la vista en el alma de los que realizan las obras bellas. ¿Que cómo puedes ver la clase de belleza que posee un alma buena? Retírate a ti mismo y mira” (*Enéada* I, 6, 9, 1-10).

Cabe matizar, como hace Tatarkiewicz, que “la estética de Plotino es espiritualista, no antropocéntrica” (Tatarkiewicz, 1987, p. 330). Su alusión a la idea de “alma” o de “espíritu” no se refiere exclusivamente al ser humano: en la naturaleza hay fuerzas espirituales y creativas que exceden al hombre.

5.1.2. Relación directa entre arte y belleza

El arte es verdaderamente bello no cuando imita el mundo de los sentidos, sino cuando refleja el mundo del espíritu, esto es, las razones o formas de las que deriva ese mundo sensible. Así lo expresa Plotino: “Mas si alguien menosprecia las artes porque crean imitando a la naturaleza, hay que responder en primer lugar que también las naturalezas imitan otros modelos. En segundo lugar, es de saber que las artes no imitan sin más el modelo visible, sino que recurren a las formas en las que se inspira la naturaleza, y, además, que muchos elementos se los inventan por su cuenta y los añaden donde hay alguna deficiencia como poseedoras que son de la belleza” (*Enéada* V, 8, 1, 35-40). Del pensamiento de Plotino se desprende “la más profunda convicción sobre la directa relación entre artes y belleza” (Tatarkiewicz, 1987, p. 331); esta fue la gran hazaña de Plotino.

El artista no imita algo que ve, sino que plasma en la materia una “forma interna” que tiene de antemano en su mente. Cuando sucede esto, es posible hablar de belleza en el arte: “Esta [belleza] se engendra y nace cuando la forma interior penetra en la materia y esto es justamente lo que hace el artista, conceder a la piedra o a la palabra su forma espiritual y verdadera” (Tatarkiewicz, 1987, p. 331). A su vez, esa idea o forma que tiene el artista en su mente es un reflejo de otra idea superior, de un modelo eterno. Siguiendo este razonamiento, podemos decir que para Plotino el arte es algo que se encuentra entre este mundo y el otro: por un lado, es de este mundo porque se sirve de la materia sensible y representa formas sensibles con sus correspondientes proporciones; por otro lado, es del otro mundo porque proviene de la mente del artista, la cual bebe de los modelos eternos.

Así, en la medida en que el arte refleja las formas internas –y estas reflejan a su vez los modelos eternos–, este puede ser considerado fuente de conocimiento. De modo análogo a como Aristóteles atribuye al arte poético un carácter filosófico, Plotino explica cómo a través de las imágenes “se puede conseguir una visión intelectual y más certera del mundo, percibiendo su orden, y gracias a ellas ‘el mundo se hace transparente para la mente’” (Tatarkiewicz, 1987, p. 331).

Plotino llegó a escribir unas instrucciones precisas sobre cómo debía de ser la pintura: entre sus indicaciones, decía que la pintura debía plasmar la luz que reflejan las cosas (una iluminación uniforme, sin sombras), debía representarlas en su tamaño y forma natural (con todo tipo de detalles pormenorizados), debía pintarlas en un solo plano (dos dimensiones, sin perspectiva), etc. El fin de este tipo de pintura no es invitar a la recreación de los sentidos, sino invitar al espectador, en palabras de Plotino, a la

contemplación y la comunión: “La contemplación interior y la comunión no con la estatua ni con la imagen, sino con la divinidad misma... y esto quizá no sea una contemplación, sino otra manera de ver, un éxtasis” (*Enéada* VI, 9, 11, 20).

Pero pocos discípulos de Plotino siguieron estas instrucciones. Sin embargo, el cristianismo –sobre todo el cristianismo bizantino u oriental– sí que aplicó muchas de estas indicaciones de Plotino a la creación artística y, más concretamente, a la elaboración de los iconos. Así lo explica Ratzinger en un texto (“La cuestión de las imágenes”) sobre las imágenes cristianas: “En el icono, lo que cuenta no son precisamente estos rasgos del rostro [...]; más bien se trata de una nueva forma de ver [lo mismo que sostiene Plotino: “otra manera de ver”]. El icono mismo tiene que proceder de una nueva apertura de los sentidos internos, de un llevar a ver que va más allá de lo meramente empírico y que descubre a Cristo [...]. De este modo, el icono conduce al que lo contempla, mediante esa mirada interior que ha tomado cuerpo en el icono, a que vea en lo sensorial lo que va más allá de lo sensorial y que, por otra parte, pasa a formar parte de los sentidos” (Ratzinger, 2001a, p. 161).

5.2. EL CRISTIANISMO

Según explica Umberto Eco, “la Edad Media dedujo gran parte de sus problemas estéticos de la Antigüedad clásica, no obstante, confirió a tales temas un significado nuevo, introduciéndolos en el sentimiento del hombre, del mundo y de la divinidad típicos de la visión cristiana” (Eco, 2015, p. 19). Ciertamente, el cristianismo es un acontecimiento fundamental para comprender el pensamiento estético medieval. No podemos adentrarnos en este pensamiento sin antes pararnos a pensar en qué consiste esa novedad que trae el

cristianismo. Sirva como punto de partida a esta explicación el discurso de san Pablo en el Areópago, recogido en los *Hechos de los Apóstoles* (17, 22-31), el cual ilustra de modo sintético el encuentro entre el mundo griego y el cristianismo incipiente.

5.2.1. El “Dios desconocido”: san Pablo en el Areópago

Una primera idea fundamental que introduce este discurso es que el cosmos ha sido creado por Dios, una noción no está presente en ninguno de los filósofos griegos. Tal vez sea por esto –entre otros motivos– por lo que san Pablo emplea la expresión “Dios desconocido”: “El Dios que hizo el mundo y todo lo que hay en él, que es Señor del cielo y de la tierra...” (Hechos 17, 24). En segundo lugar, el Dios del que habla san Pablo se opone a las múltiples divinidades olímpicas, que eran adoradas a través de una serie de ritos y costumbres. En tercer lugar, san Pablo menciona la búsqueda de Dios como una actitud propia del ser humano: “para que buscasen a Dios, a ver si al menos a tientas lo encontraban, aunque no está lejos de cada uno de nosotros, ya que en él vivimos, nos movemos y existimos” (Hechos 17, 27-28).

La búsqueda de Dios por parte del hombre tiene como punto de partida las cosas creadas, a través de las cuales podemos deducir la existencia de un Dios creador: “En él vivimos, nos movemos y existimos” (Hechos 17, 28). El mismo san Pablo reitera esta misma idea al comienzo de su *Carta a los Romanos*: “Porque lo que se puede conocer de Dios es manifiesto en ellos, ya que Dios se lo ha mostrado [a los hombres]. Pues desde la creación del mundo las perfecciones invisibles de Dios –su eterno poder y su divinidad– se han hecho visibles a la inteligencia a través de las cosas creadas” (Romanos 1, 19-20).

5.2.2. El Dios de la fe y el Dios de los filósofos

En un capítulo de su obra *Introducción al cristianismo* (“El Dios de la fe y el Dios de los filósofos”), Ratzinger escribe con más detalle sobre la naturaleza del Dios cristiano, y sobre si realmente hay alguna distinción entre este Dios y el Dios de los filósofos, como del que habla Aristóteles en el libro XII de la *Metafísica*, por ejemplo. Tal y como queda reflejado en el discurso de san Pablo en el Areópago, el cristianismo nace en un contexto en el que abundaban los dioses. Ante tal variedad de dioses, la fe cristiana se vio en la situación de tener que dar razón sobre cuál era su Dios. Así, explica Ratzinger, “el cristianismo primitivo decidió y llevó audazmente a cabo una elección purificadora: optó por el Dios de los filósofos frente a los dioses de otras religiones” (Ratzinger, 2001b, p. 117).

El Dios cristiano no era Zeus, Hermes, Dionisos o cualquier otro, sino el Dios del que ya habían hablado los filósofos. Cuando los primeros cristianos hablan de Dios, se refieren “al ser mismo, a lo que los filósofos consideran el fundamento de todo ser [...]. Esta elección significa una opción a favor del *Logos* frente a cualquier forma de mito, así como la desmitologización del mundo y de la religión” (Ratzinger, 2001b, p. 118).

En la Antigua Grecia y en la Antigua Roma se había producido una escisión entre el Dios de la religión y el Dios de los filósofos: entre la piedad y la búsqueda racional de la verdad. Con el paso del tiempo, la religión politeísta se había convertido en un “mito inoperante” (Ratzinger, 2001b, p. 120), esto es, obsoleto. Su separación de la razón –la pérdida de una orientación hacia la verdad– fue la causa de que la religión politeísta dejara de ser una

fuente de significado para el hombre; simplemente quedó cristalizada en una serie de costumbres.

A este respecto, Ratzinger cita unas palabras de Tertuliano que apuntan a la diferencia que trae el cristianismo: “Cristo no se llamó a sí mismo costumbre sino verdad [*Dominus noster Christus veritatem se, non consuetudinem nominavit*]” (2001b, p. 120). Esto significa que “el cristianismo se pone decididamente de parte de la verdad y se separa de una concepción de la religión que se reduce a un conjunto de ceremonias” (Ratzinger, 2001b, p. 120). Por otra parte, es cierto que el neoplatonismo había dado al mito una interpretación ontológica, explicándolo como una teología simbólica y reconciliándolo de este modo con la búsqueda de la verdad; pero “lo que solo puede subsistir mediante la interpretación, en realidad ha dejado ya de existir” (Ratzinger, 2001b, p. 120).

Ahora bien, si el Dios cristiano es equiparable al Dios de los filósofos, ¿qué novedad trae el cristianismo? Ratzinger explica cómo “la fe cristiana dio a ese Dios un significado nuevo, lo sacó del terreno puramente académico y lo transformó profundamente. Este Dios, que antes parecía totalmente neutro, concepto supremo y definitivo; este Dios que se concebía como puro ser o puro pensar, eternamente recluso en sí mismo, sin proyección alguna hacia el hombre y hacia su pequeño mundo; este Dios de los filósofos, pura eternidad e inmutabilidad que excluye toda relación con lo mudable y contingente, es ahora para la fe el hombre Dios, que no es solo pensar del pensar, eterna matemática del universo, sino también *agapé*, potencia de amor creador” (Ratzinger, 2001b, p. 122).

En síntesis, el Dios cristiano supera al Dios de los filósofos en dos aspectos: por un lado, el Dios filosófico se caracteriza por relacionarse exclusivamente consigo mismo. “Es un

puro pensar que se contempla a sí mismo. En cambio, el Dios de la fe se caracteriza fundamentalmente por la categoría de relación. Es amplitud creadora que todo lo transforma” (Ratzinger, 2001b, p. 125). Por otro lado, el Dios filosófico es puro pensar: “lo divino es pensar y solo pensar. El Dios de la fe es, en cuanto pensar, amor. La idea de que amar es divino domina toda su concepción. El *Logos* de todo el mundo, la idea creadora original es también amor, y este pensamiento es creador porque como pensamiento es amor y como amor es pensamiento” (Ratzinger, 2001b, pp. 125-126).

5.2.3. La Encarnación: Dios revela su rostro

Junto con la idea de creación, ya presente en la religión del pueblo de Israel, el cristianismo añade una novedad todavía más radical, si cabe: la “Encarnación” de Dios en la persona de Jesucristo. En los tiempos de la esclavitud del pueblo de Israel en Egipto y su posterior éxodo hacia la tierra prometida, Moisés había destacado –según relata el *Libro del Éxodo*– por ser un verdadero profeta, es decir, alguien que había entablado un contacto con Dios y que era portador de sus mensajes: primero en el misterioso episodio de la zarza ardiente –donde Dios revela su nombre (YHWH) a Moisés– y más tarde en la cumbre del monte Sinaí y en la llamada “tienda del encuentro”. Dice el *Libro de Éxodo*: “El Señor hablaba con Moisés cara a cara, como se habla con un amigo” (Éxodo 33, 11). Así, el rasgo defensorio de Moisés era este: “el acceso inmediato a Dios, de modo que puede transmitir la voluntad y la palabra de Dios de primera mano, sin falsearla” (Ratzinger, 2007, p. 27).

No obstante, el acceso de Moisés a Dios tenía sus límites. La idea que Moisés hablaba “cara a cara” con Dios debe entenderse a la luz de otras palabras del *Libro del Éxodo*, que

limitan su significado. En momento concreto, Moisés hace a Dios una petición atrevida: “Muéstrame tu gloria” (Éxodo 33, 18), es decir, “muéstrame tu rostro”; y Dios le responde: “No podrás ver mi rostro, pues ningún ser humano puede verlo y seguir viviendo” (Éxodo 33, 20). Así, en esa misma escena, cuando Dios pasa junto a Moisés, el profeta se coloca en la hendidura de una roca y Dios le cubre con su mano: “Tú podrás ver mi espalda; pero mi rostro no se puede ver” (Éxodo 33, 23).

En resumen: Moisés entra en la presencia de Dios, en su cercanía, pero no puede ver directamente su rostro. Por eso, explica Ratzinger, Moisés deja sin cumplir la promesa que formula el *Libro del Deuteronomio*, de un profeta que vea real y directamente el rostro de Dios: “El Señor, tu Dios, suscitará de ti, entre tus hermanos, un profeta como yo; a él habéis de escuchar” (Deuteronomio 18, 15). Queda sin cumplir el deseo de ver el rostro de Dios, un deseo que recoge el *Libro de los Salmos* como propio del corazón de todo ser humano: “De ti ha dicho mi corazón: ‘Busca su rostro’. Sí, tu rostro, Señor, es lo que busco; no me ocultes tu rostro” (Salmo 27).

Es el contexto de esta promesa y este deseo donde debe situarse la novedad que trae el cristianismo; en este contexto hay que leer el final del Prólogo del *Evangelio de Juan*: “A Dios nadie lo ha visto jamás; el Hijo único, que está en el seno del Padre, es quien lo ha dado a conocer” (Juan 1, 18). El cristianismo afirma que en Jesús se cumple la promesa que había quedado incompleta con Moisés: Él es el verdadero profeta. “En él se ha hecho plenamente realidad lo que en Moisés era solo imperfecto: Él vive ante el rostro de Dios no solo como amigo, sino como Hijo; vive en la más íntima unidad con el Padre” (Ratzinger, 2007, p. 28). Él ve a Dios y le conoce cara a cara; siguiendo el razonamiento,

quien ve a Jesús, está viendo a Dios mismo. “El que me ha visto a mí ha visto al Padre” (Juan 14, 9), dice Jesús sobre sí mismo.

Según el cristianismo, Dios revela –de modo visible– su verdadero rostro en Jesús. En palabras de Ratzinger, “la Encarnación significa, ante todo, que Dios, el invisible, entra en el espacio de lo visible” (Ratzinger, 2001a, p. 162). Como es lógico, esto conlleva importantes consecuencias a la hora de comprender la estética medieval: tanto la idea de la belleza (teórica) como la idea del arte. La Encarnación de Dios, esto es, la idea de que Dios se hace hombre (no toma “apariencia” de hombre: sino que se hace realmente hombre) pone en entredicho la prohibición que había hecho Dios al pueblo de Israel sobre las imágenes, recogida en el *Libro del Éxodo*: “No te harás escultura ni imagen, ni de lo que hay arriba en el cielo, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas por debajo de la tierra. No te postrarás ante ellos ni les darás culto” (Éxodo 20, 4-5).

En el ámbito del arte, de las imágenes, se produjo un cambio de gran alcance en el momento en que apareció lo que se llama el *archeipoietos* (hecho sin mano): “una imagen que se consideraba no hecha por mano de hombre y que representaba la misma faz [el rostro] de Cristo” (Ratzinger, 2001a, p. 158-159). Dos de estas imágenes aparecen el Oriente a mitad del siglo VI: el *camulanium* –el sudario– y el *mandylion*, que hoy se identifica con la Sábana Santa de Turín. Muchos cristianos interpretaron estos hallazgos como una prueba de que la representación en imágenes del rostro de Dios era algo grato a Él. Por este motivo, las primeras imágenes de Cristo –los iconos– se hacen siguiendo unos estrictos cánones que siguen las proporciones *archeipoietos*: la fidelidad al modelo es la garantía de una cierta visión del rostro de Dios. La imagen icónica se

entiende, así como “participación de la misma realidad, irradiación y presencia” (Ratzinger, 2001a, p. 159).

Por este motivo, el arte cristiano entiende las imágenes de un modo muy particular: el arte no solamente enseña la fe cristiana, sino que revela la presencia de lo divino y, por tanto, invita a una contemplación interior. Esta última idea es subrayada más en los primeros siglos de la Edad Media –especialmente en el Oriente cristiano–, mientras que a partir del gótico el arte cristiano busca más enseñar, representar acontecimientos históricos.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 5

Eco, U. (2015). *Arte y belleza en la estética medieval* (Trad. H. Lozano Miralles). Barcelona: Debolsillo.

Panofsky, E. (2013). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (Trad. M.T. Pumarega y J. Signes Codoñer). Madrid: Cátedra.

Plotino. *Enéadas I-VI* (Introducciones, traducción y notas de Jesús Igal). Madrid: Gredos, 1982-1998.

Ratzinger, J. (2007). Introducción: una primera mirada al misterio de Jesús. EN *Jesús de Nazaret. Primera parte: Desde el Bautismo a la Transfiguración* (pp. 23-30) (Trad. C. Bas Álvarez). Madrid: La Esfera de los Libros.

— (2001a). La cuestión de las imágenes. EN *El espíritu de la liturgia. Una introducción* (pp. 155-175) (Trad. R. Canas). Madrid: Ediciones Cristiandad.

— (2001b). El Dios de la fe y el Dios de los filósofos. EN *Introducción al cristianismo. Lecciones sobre el credo apostólico* (pp. 117-127) (Trad. J.L. Domínguez Villar y J.M. Hernández Blanco). Salamanca: Sígueme.

Sagrada Biblia (2008). Pamplona: Eunsa.

Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética. Vol.1: La estética antigua* (Trad. D. Kurzyca). Madrid: Akal.

CAPÍTULO 6. AGUSTÍN DE HIPONA

Agustín de Hipona es un pensador del todo singular, a caballo entre dos épocas: la Antigüedad clásica y la Edad Media. “En sus escritos se cruzan dos épocas, dos filosofías y dos estéticas: san Agustín asumió los principios estéticos de los antiguos, los transformó y los transmitió a la Edad Media. Su obra constituye un punto crucial en la historia de la estética, en el que convergen las corrientes antiguas y de donde derivan las medievales” (Tatarkiewicz, 1989, p. 51). Por otro lado, puede decirse que Agustín es “el primer moderno” (Ferrer Santos y Román Ortiz, 2010), ya que es el primer pensador que centra su atención en la cuestión de la subjetividad y de la afectividad. En este sentido, tendrá una influencia decisiva influencia en algunos filósofos fenomenólogos del siglo XX, como Max Scheler, Dietrich von Hildebrand o Edith Stein.

6.1. VIDA Y OBRAS DE AGUSTÍN DE HIPONA

Tal vez este énfasis en la subjetividad responda al hecho de que es la propia trayectoria vital de san Agustín la que marca la orientación de su pensamiento filosófico, como queda claro al leer las *Confesiones*. Por este motivo, destacaré a continuación algunos hitos de su vida (Cfr. biografía de Agustín de Hipona en Ferrer Santos y Román Ortiz, 2010).

Aurelius Augustinus nace en Tagaste, en la provincia de Numidia, en el año 354 d.C. Alrededor del año 365 se traslada a Madaura, donde estudia gramática y literatura latinas, alejándose de la fe cristiana en la que había sido educado por su madre, Mónica. En el año 370 muere su padre, Patricio, quien se convierte al cristianismo poco antes de fallecer, y Agustín comienza estudios de retórica en Cartago. Allí vive durante algunos años con

una mujer con la que tiene un hijo, llamado Adeodato. Es entonces cuando lee el *Hortensio* de Cicerón y comienza así su búsqueda personal de la verdad. Así lo relata en sus *Confesiones*:

“En estos tales estudiaba yo entonces, en tan flaca edad, los libros de la elocuencia, en la que deseaba sobresalir con el fin condenable y vano de satisfacer la vanidad humana. Mas, siguiendo el orden usado en la enseñanza de tales estudios, llegué a un libro de un cierto Cicerón cuyo lenguaje casi todos admiran, aunque no así su fondo. Este libro contiene una exhortación suya a la filosofía, y se llama *Hortensio*. Semejante libro cambió mis afectos y mudó hacia ti, Señor, mis súplicas e hizo que mis votos y deseos fueran otros. De repente apareció a mis ojos vil toda esperanza vana, y con increíble ardor mi corazón suspiraba por la inmortalidad de la sabiduría [...] ¡Cómo ardía, Dios mío, cómo ardía en deseos de remontar el vuelo de las cosas terrenas hacia ti, sin que yo supiera lo que entonces tú obrabas en mí! *Porque en ti está la sabiduría*. Y el amor a la sabiduría tiene un nombre en griego, que se dice *filosofía*, al cual me encendían aquellas páginas” (*Confesiones* III, 4).

Agustín regresa de Cartago a Tagaste en el año 374, y allí enseña gramática y literatura latinas durante un año; vuelve de nuevo a Cartago y abre una escuela de retórica. Permanece en Cartago hasta el año 383, y durante ese tiempo sigue las enseñanzas de los maniqueos. Poco antes de partir hacia Roma conoce a Fausto, un conocido líder maniqueo; la pobreza de las respuestas de Fausto a las preguntas de Agustín hará que se quiebre la fe de este último en el maniqueísmo.

En Roma y Milán Agustín enseña retórica; allí lee algunos escritos neoplatónicos, probablemente las *Enéadas* de Plotino. Esta lectura le ayuda a ver una solución al problema de la existencia del mal –una de sus grandes inquietudes– a través del concepto de “privación”; también le impulsa a preguntarse por la razonabilidad del cristianismo y a comenzar a leer el Nuevo Testamento; los escritos de san Pablo, sobre todo. También contribuyen a su acercamiento al cristianismo los sermones de san Ambrosio de Milán. Su conversión al cristianismo tiene lugar en torno al verano del año 386. Es entonces cuando se produce la famosa escena relatada por las *Confesiones* (VIII, 12), en la que Agustín oye desde el jardín de su casa a un niño que grita desde lo alto de un muro “*Tolle lege!*” Estas palabras le llevan a abrir al azar el Nuevo Testamento y se encuentra con unas palabras de la *Carta a los Romanos* de san Pablo: “Como en pleno día tenemos que comportarnos honradamente, no en comilonas ni borracheras, no en fornicaciones y en desenfrenos, no en contiendas y envidias; al contrario, revestíos del Señor Jesucristo, y no estéis pendientes de la carne para satisfacer sus concupiscencias” (Romanos 13, 13-14).

A partir de entonces, Agustín va a intentar profundizar en la comprensión del cristianismo. Se retira del profesorado a vivir a Cassiciaco y allí escribe varias de sus obras, como *Contra Academicos*, *De Beata Vita* y *De Ordine*. De vuelta a Milán, escribe *De Immortalitate Animae*, probablemente los *Soliloquios* y comienza a escribir *De Música*. El 25 de abril del 387, sábado santo, es bautizado en Milán por san Ambrosio. Se queda un poco más de tiempo en Italia tras la repentina muerte de su madre en el puerto romano de Ostia (Roma); esta ciudad escribe *De libero arbitrio* y algunas otras obras. En el 388 regresa finalmente a África.

Ya en Tagaste, escribe *De vera religione* y termina de escribir *De Musica*. En el 391 es ordenado sacerdote por Valerio, obispo de Hipona; a su muerte, cinco años después, Agustín le sucede en el cargo de obispo. Entonces comienza a escribir sus *Confesiones*, que termina cuatro años después, en el año 400. En ese mismo año comienza a escribir uno de sus grandes tratados: *De Trinitate*, finalizado en el 417. San Agustín trata de rebatir con sus escritos algunas de las herejías surgidas durante aquel tiempo contra el cristianismo, como el donatismo y el pelagianismo. También durante esta época comienza a escribir su extensa obra *De civitate Dei*. San Agustín sigue escribiendo durante sus últimos años de vida, en los que surge una nueva herejía: el arrianismo. Muere en el año 430, durante el asedio de los vándalos a Hipona.

6.2. LA BELLEZA SEGÚN AGUSTÍN

Agustín solo tiene una obra que trate de temas genuinamente estéticos: *De musica* (junto con *De pulchro et apto*, escrita en su época precristiana, de la que no se conservan ejemplares). Sin embargo, si rastreamos las obras de san Agustín –sobre todo *De ordine*, *De vera religione* y *De libero arbitrio*– encontraremos, como sucede con otros tantos pensadores antiguos, reflexiones estéticas diseminadas por sus páginas. Aunque “donde más información encontramos sobre su actitud personal hacia el arte y hacia lo bello es en las *Confesiones*” (Tatarkiewicz, 1989, p. 52).

Como hemos dicho, Agustín toma muchas de sus ideas estéticas del pensamiento antiguo, con el que entra en contacto a través de sus estudios retóricos; le influyen especialmente Cicerón y Plotino. De este último lee un tratado –titulado *De lo bello*– del que toma una idea central: la de vincular las cuestiones estéticas con los problemas esenciales de la

filosofía (metafísica, principalmente). Además, san Agustín va a tomar de la estética antigua dos ideas: la objetividad de la belleza y la idea de belleza como armonía.

6.2.1. La objetividad de la belleza

En consonancia con el pensamiento clásico, san Agustín defiende que “la belleza no es solo cierta actitud del hombre hacia las cosas sino también una cualidad objetiva de las cosas” (Tatarkiewicz, 1989, p. 52). De este modo, la belleza no se funda en el sujeto que la percibe, sino –principalmente– en algo externo a él. Así lo expresa en *De vera religione* en un diálogo imaginado: “Y primero le preguntaré si las cosas son hermosas porque gustan o si, por el contrario, gustan porque son hermosas. Él, sin dudar, me responderá que gustan porque son hermosas. Y después le preguntaré por qué son hermosas, y si titubea, añadiré: ‘¿Será acaso porque sus partes son semejantes entre sí y gracias a su conveniencias crean la armonía?’” (*De vera religione* XXXII, 59).

6.2.2. La belleza como armonía

La primera idea que Agustín toma del pensamiento clásico nos conduce a una segunda idea: la belleza es objetiva porque consiste en una armonía, esto es, en una adecuada proporción (relación) de las partes que forman algo. “Cuando las diversas partes mantienen relaciones adecuadas, surge de ellas una hermosa totalidad” (Tatarkiewicz, 1989, p. 53); en este sentido, Agustín se diferencia de Plotino, pues no pone el acento en la unidad sino en la relación entre las partes. Por otra parte, el hombre solo es capaz de percibir esta armonía que se da en mundo sensible a través de dos de sus sentidos: la vista y el oído, los cuales son los más inmateriales de todos.

Ahondando un poco más, Agustín afirma que la relación armónica es la que sigue una medida, y toda medida se funda sobre la idea de número, como queda recogido en *De libero arbitrio*: “Contempla el cielo, la tierra y el mar y todo cuanto hay en ellos, los astros que brillan en el firmamento, los seres que reptan, vuelan o nadan; todos tienen su belleza, porque tienen sus números: quítales estos y no serán nada. ¿De dónde proceden, pues, sino de donde procede el número, pues participan del ser en tanto participan del número? Incluso los artífices de todas las bellezas corpóreas tienen en su arte números, con los cuales ejecutan sus obras... Busca después cuál es el motor de los miembros del propio artista: será el número” (*De libero arbitrio* II, XVI, 42).

De este modo, el número permanece como fundamento último de una belleza entendida como armonía. En *De ordine*, san Agustín traza esta cadena que se remonta, en última instancia, hasta la idea originaria de número: al hombre le agrada “la hermosura, y en la hermosura las formas, y en las formas las proporciones, y en las proporciones los números” (*De ordine* II, 15, 42). A su vez, del número se derivan tres cualidades que tienen que ver con la belleza en tanto que armonía: moderación, forma y orden (*modus, species et ordo*). Las cosas tienen un mayor grado de bien en sí mismas en la medida en que poseen en mayor medida estas tres cualidades: “Allí donde se encuentran estas tres cualidades en alto grado, hay grandes bienes; donde son pequeñas, hay bienes pequeños; donde faltan, no hay ningún bien” (*De natura boni*, 3). Explica Tatarkiewicz que, al hablar del bien en estas palabras citadas, Agustín está abarcando “con este término al mismo tiempo lo bello” (Tatarkiewicz, 1989, p. 53). En el fondo, tras estas ideas subyace la vieja idea pitagórica de belleza como proporción y armonía; por ello, podría decirse que Agustín se inclina por una belleza puramente cuantitativa y matemática. Pero no es

del todo así: la idea de armonía que defiende Agustín tiene también sus raíces en la Biblia y, sobre todo, en el *Libro de la Sabiduría*, donde podemos leer las siguientes palabras referidas a la creación como obra de Dios: “Tú lo has dispuesto todo con medida, número y peso” (Sabiduría 11, 20).

En un interesante artículo, Avenatti (2008) dice que son estos tres términos del *Libro de la Sabiduría* (medida, número y peso) el verdadero origen de las tres cualidades arriba mencionadas (moderación, forma y orden). Primero, tanto “medida” como “moderación” nos hablan de un límite procedente de una forma; segundo, “número” y “forma” son sinónimos que nos hablan acerca de la disposición o proporción concreta de las partes, así como de los contornos de cada cosa; finalmente, “peso” y “orden” son términos cuya conexión solo puede explicarse a la luz del Dios cristiano. Hay que señalar que en el pensamiento de san Agustín la idea de “peso” (*pondus*) está estrechamente relacionada con la idea de “amor” (*amor*): “Mi peso es mi amor [*Pondus meum amor meus*]”, dice en el Libro XIII (capítulo 9) de las *Confesiones*. A la luz de esta idea se entiende la conexión entre “peso” y “orden”: el amor de Dios es “principio de unidad de un todo [ordenado] donde cada parte encuentra su lugar” (Avenatti, 2008, p. 744). En síntesis, Dios ha ordenado todo “según el peso de su amor”, que es infinito (Avenatti, 2008, p. 744).

A la luz de lo dicho, vemos que san Agustín no se limita a una idea de armonía cuantitativa (pitagórica), sino que está aludiendo a una noción más amplia: una armonía cualitativa – interna– que tiene su fundamento en la idea de que todo ha sido creado por Dios por medio de su Verbo (en griego *Logos*, en latín *Verbum*), como afirma el comienzo del *Evangelio de san Juan*: “En el principio existía el Verbo [es interesante fijarnos en el uso de la palabra *arché* en el original griego: *En arché en ho Lógos*], y el Verbo estaba con

Dios, y el Verbo era Dios. Él estaba en el principio con Dios. Todo fue hecho por él y sin él nada se hizo de cuanto ha sido hecho” (Juan 1, 1-4).

En el Libro XI de las *Confesiones*, san Agustín explica cómo Dios dice todas las cosas en su Verbo: “Tú nos invitas a comprender aquella palabra, que es Dios ante ti, Dios, que sempiternamente se dice y en la que se dicen sempiternamente todas las cosas. Porque no se termina lo que se estaba diciendo y se dice otra cosa, para que puedan ser dichas todas las cosas, sino todas a un tiempo y eternamente” (*Confesiones* XI, 7). Todas las cosas “se dicen” –esto es, son creadas– en el Verbo (*Logos*): esto conlleva que la toda lo real –en cuanto creado– es *logiké*. Siglos después de Agustín, el teólogo ruso Pável Florenski explica este atributo (*logiké*) como lo “dotado del don de la palabra o capaz de testificar la verdad” (2016, p. 61). Dicho con otras palabras, toda la creación guarda una relación íntima con ese *Logos*: da testimonio de un sentido originario proveniente de Dios.

Por tanto, hay en la estructura de la realidad, de las cosas, una referencia al *Logos* –el Verbo de Dios– por el cual todo ha sido creado. Además, si tenemos en cuenta que el amor (*ágape*) es el rasgo esencial de Dios, y que ese Verbo (*Logos*) no es solamente una pura intelección, sino que es una Persona⁴; entonces se entiende, según estas dos consideraciones, que la armonía de la creación no puede ser solamente cuantitativa; sino –sobre todo– cualitativa, y en un sentido muy particular, pues esta proviene un Dios que es “potencia de amor creador” (Ratzinger, 2001, p. 122).

⁴ Jean Daniélou explica que, según la teología cristiana, una persona se distingue de los seres no personales en que “*se posee* a sí misma por la voluntad y *se comprende* perfectamente por la inteligencia: es la trascendencia de un ser que puede decir ‘yo’” (2003, p. 95).

6.2.3. Sobre las nociones de ritmo y contraste

En cierto modo, podemos decir que la estética de Agustín está tensionada entre una idea de armonía cuantitativa (externa y matemática) y una idea de armonía cualitativa (interna y teocéntrica). Explica Tatarkiewicz que “en tanto que estético san Agustín era propenso a interpretar la belleza matemáticamente, pero en su condición de cristiano no podía prescindir de la belleza interna” (Tatarkiewicz, 1989, p. 54). A fin de conciliar estos dos polos, san Agustín trata de plantear un concepto más amplio de belleza que abarque a los dos. Este concepto más amplio se apoya sobre dos nociones centrales: ritmo y contraste.

En primer lugar, hablemos del ritmo. En el pensamiento estético antiguo, el ritmo (*rhythmós*) había sido entendido en un sentido fundamentalmente matemático, relativo siempre al número, y aplicado casi siempre a la música. Originariamente, ritmo es lo que transcurre en el tiempo siguiendo el “regular retorno de los mismos elementos y estructuras” (Bodei, 1998, p. 32); es decir, posee ritmo “lo que está configurado sobre la base de una medida numérica que se reitera proporcionadamente” (Avenatti, 2008, p. 742). San Agustín amplía el concepto de ritmo, “de modo que abarcara no solo el ritmo perceptible por los oídos sino también por los ojos, no solo el ritmo del cuerpo sino también el del alma, no solo el ritmo del hombre sino también el de la naturaleza” (Tatarkiewicz, 1989, p. 54). El ritmo se dice de todo objeto, no solo del que pertenece al ámbito musical: es decir, hay un ritmo eterno que atañe a todo el orden de la creación. Hablaremos más sobre el ritmo –en un sentido psicológico– a continuación, al tratar de la experiencia estética.

En segundo lugar, hablemos de la idea de contraste. El pensamiento antiguo había relacionado la belleza con la igualdad; no con la igualdad entendida como uniformidad, sino como la correspondencia entre las partes (armonía, proporción), una correspondencia fundada sobre una base igual a todas esas partes: un mismo número. En cambio, san Agustín dice que la belleza también nace de los opuestos: “La hermosura del mundo nace de la oposición de los contrarios”, dice en la *Ciudad de Dios* (XI, 18).

Por último, cabe añadir que san Agustín hace una distinción que apenas está presente en los autores anteriores: la distinción entre lo bello (*pulchrum*) y lo conveniente (*aptum*), así como entre lo bello y lo agradable (*suave*). Primero, la conveniencia se dice según una utilidad o una finalidad a la que se subordina aquello que se juzga como conveniente; en cambio, la belleza verdadera no se subordina a ninguna utilidad o finalidad ulterior. Así, la conveniencia es relativa, mientras que la belleza siempre es absoluta. Segundo, lo agradable se refiere siempre al mundo sensible –formas, colores y, sobre todo, sonidos–; en cambio la belleza no se limita al ámbito de lo sensible.

6.2.4. La idea de fealdad

San Agustín no negaba que, en el mundo, creado por Dios, pudiera haber fealdad. De hecho, dentro de su pensamiento estético la idea de fealdad adquiere una importancia que no había tenido en el pensamiento clásico. Al igual que sucede en otras cuestiones, esta idea la entiende Agustín a la luz de todo su pensamiento, que es teocéntrico. De este modo, pensando en justificar cómo es posible que haya fealdad en el seno de la obra divina, Agustín “desarrolló su particular concepción de que la fealdad no es nada positivo sino simplemente una ausencia” (Tatarkiewicz, 1989, p. 57). Si la belleza es orden y

unidad, armonía y forma, la fealdad será la ausencia de estas propiedades: es decir, solo se puede decir en contraste con ellas, del mismo modo que solo podemos hablar de sombras por referencia a la luz, o de mal por referencia al bien. En este sentido, la belleza es absoluta, pero la fealdad siempre es parcial y relativa: no tiene consistencia propia.

6.3. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

San Agustín es el primero en desarrollar una “psicología de lo bello”. Como afirma Tatarkiewicz, “san Agustín dedicó a estos problemas más atención que los pensadores antiguos, y si en su análisis de lo bello dependía de sus predecesores, el análisis de la experiencia estética lo realizó por su propia cuenta” (Tatarkiewicz, 1989, p. 55).

6.3.1. Dos elementos de la experiencia: sensible e intelectual

La primera idea de san Agustín en su psicología de lo bello dice que en toda experiencia estética hay dos elementos: un elemento sensible (sonidos, colores, etc.) y un elemento intelectual, que es reflejado o manifestado por el elemento sensible. El elemento intelectual –la idea igualdad o de unidad, por ejemplo– es el que realmente produce deleite y da sustento a lo bello; este es percibido por el intelecto: “Me deleito en la suma igualdad, que no percibo con los ojos del cuerpo, sino con los de la mente; por lo cual juzgo que son tanto mejores las cosas que percibo con los ojos cuanto más se aproximan según su naturaleza a las que percibo con el espíritu” (*De vera religione*, XXXI, 57).

6.3.2. Simpatía con la belleza

La segunda idea de esta psicología de lo bello afirma que la experiencia estética depende tanto de la cosa como de nosotros mismos; “no es suficiente que las cosas sean bellas; además de ello es preciso que gustemos de la belleza” (Tatarkiewicz, 1989, p. 55). Saber “apreciar”, saber “gustar” la belleza: es una idea que ya está en san Pablo, cuando, en su carta a los cristianos de Colosas, les dice: “Buscad las cosas de arriba, donde Cristo está sentado a la derecha de Dios; *gustad* las cosas de arriba, no las de la tierra” (Colosenses 3, 1-2). Esto también nos recuerda cómo el alma corrompida es incapaz de gustar la belleza o de estremecerse ante ella, como expone Platón en el *Fedro*: “el que ya no es novicio o se ha corrompido, no se deja llevar, con presteza, de aquí para allá, para donde está la belleza misma, por el hecho de mirar lo que aquí tiene tal nombre, de forma que, al contemplarla, no siente estremecimiento alguno” (*Fedro* 250e).

Para poder “gustar” la belleza es preciso “simpatizar” (sintonizar) con ella; ser bello por dentro –como le pide Sócrates al dios Pan⁵– para gustar así la belleza de fuera: de las cosas creadas, según la perspectiva cristiana. En el *Fedro*, Sócrates se refiere a la sintonía entre lo de dentro y lo de fuera como una “amistad”: “todo lo que tengo por fuera se enlace en amistad con lo de dentro” (*Fedro* 279c). Así lo explica también Tatarkiewicz: “Debe de haber una compatibilidad, una semejanza entre las cosas bellas y el alma porque, de lo contrario, el alma no reaccionaría ante la belleza” (Tatarkiewicz, 1989, p. 55).

Para ilustrar esta idea, san Agustín pone un ejemplo: consideremos un paisaje hermoso que conocemos de sobra y ya no apreciamos por haberlo visto demasiadas veces; cuando

⁵ “Sócrates: Oh querido Pan, y todos los otros dioses que aquí habitéis, concededme que llegue a ser bello por dentro, y todo lo que tengo por fuera se enlace en amistad con lo de dentro” (*Fedro* 279c).

enseñamos por primera vez ese paisaje a un amigo íntimo, y ese amigo se conmueve ante la belleza del paisaje, nosotros también redescubrimos su belleza, y volvemos a conmovernos ante ella, gracias a la simpatía que tenemos con ese amigo. Esto también puede sucedernos con obras de arte o libros; incluso con el cine, cuando vuelvo a ver con un amigo una película que conozco de sobra, la redescubro como si fuera la primera vez que la estoy viendo. La amistad siempre implica compartir algo: mirar juntos lo mismo, querer juntos lo mismo; así queda expresado en el comienzo de la famosa *Elegía a Ramón Sijé*, escrita por Miguel Hernández: “En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé, *con* quien tanto quería”. Así, se ve cómo la amistad no es tanto “querer *a* alguien”, como “querer *con* alguien”; la misma idea es explicada por C.S. Lewis en el capítulo sobre la amistad de su ensayo *Los cuatro amores*⁶.

San Agustín profundiza un poco más en esta idea de simpatía del hombre con la belleza. Siguiendo la analogía con la relación amistosa, él dice que esa simpatía consiste en compartir una misma cualidad: el ritmo. Agustín “afirma la necesidad de una simpatía entre el ritmo objetivo de la forma bella y el ritmo subjetivo del alma” (Avenatti, 2008, p. 742). “Los ritmos interiores de un alma en estado de gracia” (Eco, 2015, p. 27) —es decir, en comunión con Dios— simpatizan (sintonizan) con el ritmo que subyace a toda la creación y, por consiguiente, con su belleza. De todo esto “puede deducirse que para Agustín [...] todo el sentimiento estético, es una síntesis armoniosa de varios ritmos físicos y psicológicos” (Bruyne, 1963, p. 289): el ritmo de los sonidos, de las percepciones, de la memoria, de las actividades del hombre y, por último, del intelecto. Este último “es el

⁶ Dice Lewis: “Los amigos seguirán haciendo alguna cosa juntos, pero hay algo más interior, menos ampliamente compartido y menos fácil de definir; seguirán cazando, pero una presa inmaterial; seguirán colaborando, sí, pero en cierto trabajo que el mundo no advierte, o no lo advierte todavía; compañeros de camino, pero en un tipo de viaje diferente. De ahí que describamos a los enamorados mirándose a la cara, y en cambio a los amigos, uno al lado del otro, mirando hacia adelante” (Lewis, 1991, p. 78).

más importante de los cinco ritmos” (Tatarkiewicz, 1989, p. 56): es innato al hombre –lo llevamos dentro– y nos permite juzgar sobre los demás tipos de ritmo.

6.3.3. Belleza e interioridad en el Libro X de las *Confesiones*

Se ha dicho que las *Confesiones* es una obra llena de reflexiones relacionadas con la estética (Tatarkiewicz, 1989, p. 52); más concretamente, el Libro X contiene –según explica Avenatti (2008)– buena parte de estas reflexiones. Por este motivo, es preciso que nos detengamos un poco en este Libro, siguiendo algunas de las ideas desarrolladas por Avenatti en su texto.

Tal y como explica esta autora, el Libro X da un giro al relato de las *Confesiones*, “ya que la voz del narrador cambia la perspectiva pretérita de los libros anteriores para situarse – y situarnos a nosotros sus lectores– en el escenario de un *presente* dialógico y dramático, donde la acción divina y la humana se entreveran para configurar el mundo vital de la interioridad personal” (Avenatti, 2008, p. 745). Como señala esta autora, el presente desde el que escribe el autor es “dialógico” porque las *Confesiones* están planteadas como un diálogo –no un monólogo, pues siempre hay una referencia a un “Tú”– del autor con Dios; y es “dramático” porque toda su escritura está animada por una gran pregunta, de carácter netamente existencial: “¿quién soy yo?”. El propósito de las *Confesiones* es encontrar la respuesta a esta pregunta.

Hasta el Libro X, Agustín ha indagado la respuesta mirando hacia su pasado; ahora, el autor indaga en el presente desde el que escribe: y, más concretamente, indaga en su

interioridad, que Agustín llama “corazón” (*cor*)⁷: “mi corazón, donde soy lo que soy” (*Confesiones* X, 3); este término también aparece en las primeras líneas de la obra, tan conocidas: “Porque nos has hecho para ti y nuestro corazón está inquieto hasta que descansa en ti” (*Confesiones* I, 1). De este modo, adentrándose en su corazón, san Agustín inicia un camino de búsqueda del origen, de la razón última de su existencia: este “camino a seguir” (*méthodos*) es un camino a través de la belleza o *via pulchritudinis*.

A su vez, este viaje a través de la *via pulchritudinis* es un viaje por la memoria: un “viaje por la memoria en busca de la belleza inmemorial” (Avenatti, 2008, p. 745). Por ello, ya no se trata de una memoria del pasado cronológico, sino una memoria del origen, que el sujeto no puede alcanzar mediante una memoria simplemente biográfica. En este sentido, san Agustín es bastante platónico. La imagen de un hombre que hace memoria no solo del pasado, sino de su origen en sentido absoluto, es expresada con gran fuerza por el cineasta Terrence Malick en su película *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011), tal y como queda explicado por el estudio de Camacho (2016), que compara esta película con una confesión agustiniana.

Esta *via pulchritudinis* se despliega en el Libro X siguiendo las nociones de ritmo y contraste, sobre las que se apoya ese concepto amplio de belleza –tan cuantitativo como cualitativo– elaborado por Agustín: por un lado, hay una acción rítmica de búsqueda y encuentro, y de nuevo búsqueda; por otro, hay un contraste entre lo vertical y lo

⁷ El uso de la palabra “corazón” como sinónimo de “interioridad” es característico en la tradición cristiana hasta nuestros días. Por ejemplo, en el *Catecismo de la Iglesia Católica* encontramos esta definición: “El corazón es la morada donde yo estoy, o donde yo habito (según la expresión semítica o bíblica: donde yo “me adentro”). Es nuestro centro escondido, inaprensible, ni por nuestra razón ni por la de nadie; sólo el Espíritu de Dios puede sondearlo y conocerlo. Es el lugar de la decisión, en lo más profundo de nuestras tendencias psíquicas. Es el lugar de la verdad, allí donde elegimos entre la vida y la muerte. Es el lugar del encuentro, ya que a imagen de Dios, vivimos en relación: es el lugar de la Alianza” (n. 2563).

horizontal, pues Agustín hace su confesión ante Dios (vertical) y ante muchos testigos (horizontal): “Quiérola yo obrar en mi corazón [la verdad], delante de Ti [*coram Te*] por esta mi confesión y delante de muchos testigos [*coram multis testibus*] por este mi escrito (*Confesiones X*, 1). Así lo explica Avenatti: “En figura de ritmo y contraste se va configurando el dinamismo del viaje hacia la más íntima intimidad” (Avenatti, 2008, p. 745). En otras palabras, lo que Avenatti sostiene es que el Libro X de las *Confesiones* es estético en su mismo planteamiento formal, además de en su contenido.

Además, el espacio interior (corazón) donde Agustín lleva a cabo su indagación puede ser entendido desde una metáfora estética: la metáfora teatral. El corazón es un espacio, un escenario, en el que hay dos actores: “el narrador que confiesa y Dios que actúa” (Avenatti, 2008, p. 746); además, están los “muchos testigos” –que somos los lectores de la obra– como espectadores del drama.

Volviendo a la idea de ritmo en el Libro X, este aparece reflejado en el capítulo 6 en la sucesión rítmica de preguntas y respuestas que articulan ese viaje del corazón. Esta sucesión discurre, a su vez, por medio del contraste: el autor ensaya primero una vía negativa⁸ (“apofática”) y luego una vía positiva (“catafática”); en otras palabras, hay que descubrir lo que Dios no es para después poder decir lo que sí es. Vemos cómo aparecen aquí plasmados esas dos nociones fundamentales para la belleza agustiniana, ritmo y contraste. La primera respuesta a la pregunta es “apofática” (vía negativa): “Y ¿qué es lo que amo cuando yo te amo? No belleza del cuerpo ni hermosura del tiempo, blancura de luz, tan amable a estos ojos terrenos; no dulces melodías de toda clase de cantilenas, no

⁸ “La teología negativa o apofática, para evitar radicalmente el peligro de asimilación de la divinidad a la criatura, niega todo atributo a la divinidad y no se expresa respecto de ella más que en términos negativos: es la *via negationis*” (Corbin, H. [2003]. *La paradoja del monoteísmo*. Madrid: Losada. Citado por Toscano y Ancochea, 2009, p. 148).

fragancia de flores, de ungüentos y de aromas; no manás ni mieles, no miembros gratos a los amplexos [abrazos] de la carne: nada de esto amo cuando amo a mi Dios” (*Confesiones X*, 6).

Inmediatamente después, Agustín da paso a una respuesta positiva (“catafática”): “el lugar de la revelación de Dios” no es tanto la belleza de las cosas creadas, sino más bien “la belleza que el hombre descubre en su interior” (Avenatti, 2008, p. 746). Así lo expresa el autor: “Y sin embargo, amo cierta luz y cierta voz, y cierta fragancia, y cierto alimento, y cierto amplexo cuando amo a mi Dios, luz, voz, fragancia, alimento y amplexo del hombre mío interior, donde resplandece a mi alma lo que no se consume comiendo, y se adhiere lo que la saciedad no separa, esto es lo que amo cuando amo a mi Dios” (*Confesiones X*, 6).

Más adelante, Agustín comienza a preguntar a las criaturas si son ellas lo que él busca; de nuevo, este es un ejemplo de vía negativa o apofática: “Pregunté a la tierra y me dijo: ‘No soy yo’; y todas las cosas que hay en ella me confesaron lo mismo”. Sin embargo, este movimiento negativo se transforma a continuación en un movimiento positivo: “Dije entonces a todas las cosas que están fuera de las puertas de mi carne: ‘Decidme algo de mi Dios, ya que vosotras no lo sois, decidme algo de él’. Y exclamaron todas con grande voz: ‘Él nos ha hecho’. Mi pregunta era mi mirada, y su respuesta, su apariencia” (*Confesiones X*, 6). En esta respuesta –“Él nos ha hecho– queda claro cómo todas las criaturas llevan en sí las huellas de su Creador. Algo muy similar encontramos en la respuesta de las criaturas del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz (1988):

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura
y yéndolos mirando
con su sola figura
vestidos los dejó de hermosura.

La búsqueda por la vía de la belleza exterior (de las criaturas) le lleva entonces a Agustín hacia su interior: “Entonces me dirigí a mí mismo y me dije: ‘¿Tú quién eres?’...” (*Confesiones* X, 6). En este segundo movimiento (hacia el interior) es cuando la pregunta por cuál es el objeto de su amor –“¿qué es lo que amo cuando yo te amo?” (*Confesiones* X, 6)– coincide con la pregunta por quién soy yo: “¿Tú quién eres?”. Dicho de otro modo: la pregunta por la belleza se nos revela –en este segundo movimiento, hacia el interior– como una pregunta existencial, que concierne a mi existencia, pues la respuesta a la razón última de la belleza es la misma respuesta a la razón última de mi existencia. En esta “belleza interior, Agustín encuentra simultáneamente a Dios y a sí mismo” (Avenatti, 2008, p. 746). Una idea muy similar es la que expresa –de nuevo– el *Cántico espiritual* (1988), cuando señala que el alma tiene dibujados en sus entrañas los ojos de Dios:

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

Señala Avenatti cómo esta búsqueda dinámica –incluso rítmica– de san Agustín no puede tener como meta un Dios estático, un motor inmóvil, como diría Aristóteles. El ritmo que Agustín percibe en las cosas creadas remite a un ritmo más profundo, que a su vez le lleva a Dios como origen de todo ritmo. En este sentido la idea de Dios que está en el centro de la estética de Agustín es la idea cristiana del “Dios vivo”, aludida por unas palabras de Jesús en el *Evangelio de san Lucas*: “Moisés lo da a entender en el pasaje de la zarza, cuando llama al Señor: ‘Dios de Abraham, Dios de Isaac, Dios de Jacob’. Pues no es Dios de muertos, sino de vivos, porque para Él todos viven” (Lucas 20, 37-38). La vida de Dios no es vida en un sentido biológico (*bíos*); sino en un sentido más fundamental, ontológico (*zoé*). En esta misma línea, el teólogo Hans Urs von Balthasar sostiene que en el pensamiento estético de Agustín “no se manifiesta un Dios cualquiera o una idea de Dios, sino el Dios vivo, suprema unidad de ser, vida y espíritu” (Balthasar, 1986, p. 104). Esta idea de Dios vivo está estrechamente relacionada con la idea de Dios como amor (*ágape*): su vida es –explica Avenatti con expresión gráfica– “exceso de gratuidad que se derrama” (Avenatti, 2008, p. 747).

La *via pulchritudinis* desplegada por el Libro X –y, en cierto modo, por toda la obra de las *Confesiones*– alcanza su culmen en el capítulo 27 de este libro, en el que el autor parece haber realizado un hallazgo: “¡Tarde te amé, hermosura tan antigua y tan nueva, tarde te amé! Y he aquí que tú estabas dentro de mí y yo fuera, y por fuera te buscaba; y deforme como era, me lanzaba sobre estas cosas hermosas que tú creaste. Tú estabas conmigo, mas yo no estaba contigo. Reteníanme lejos de ti aquellas cosas que, si no estuviese en ti, no serían. Llamaste y clamaste, y rompiste mi sordera; brillaste y resplandeciste, y fugaste mi ceguera; exhalaste tu perfume y respiré, y suspiro por ti; gusté de ti, y siento hambre y sed, me tocaste, y me abrasé en tu paz” (*Confesiones X*, 27).

En la expresión “tarde te amé” vemos que subyace un cierto dolor, muy parecido al dolor del que hablaba Platón: esta expresión “hace alusión a la nostalgia temporal o dolor por el deseo de regresar a la fuente que es la atemporalidad de la hermosura de Dios” (Avenatti, 2008, p. 747). Por otra parte, las ideas de ritmo y contraste siguen presentes en este fragmento: es claro el contraste entre “tú estabas dentro de mí” e “y yo fuera”, entre “deforme como era” y “cosas hermosas que tú creaste”, así como entre “tú estabas conmigo” y “yo no estaba contigo”. En síntesis, la *via pulchritudinis* desplegada por el Libro X de las Confesiones es una vía interior, que busca en la belleza (ritmo) interior la huella del Dios vivo.

6.4. LA CONCEPCIÓN AGUSTINIANA DEL ARTE

Siguiendo a los pensadores antiguos, Agustín tiene un concepto de arte (*ars*) muy amplio. Abarca con dicho concepto “toda actividad hábil o industriosa incluyendo la artesanía” (Tatarkiewicz, 1989, p. 58). Sin embargo, los siglos de helenismo habían hecho que san Agustín distinguiera con más claridad entre las actividades artesanales y las bellas artes. Al mismo tiempo, san Agustín se distancia de las teorías mimética (Aristóteles) e ilusoria (Platón) del arte. Para él, lo que define al arte no es su capacidad imitativa o ilusoria, sino su capacidad para “proporcionar a las formas medida y armonía. Y dado que la belleza consiste en medida y armonía, el objetivo de estas artes [pintura y escultura, principalmente] es crear la belleza” (Tatarkiewicz, 1989, p. 58). Podemos ver en esta concepción la herencia de Plotino, quien explicaba –en términos muy parecidos– cómo en el arte la forma (interior) penetra la materia, y lo que hace el artista es “conceder a la piedra o a la palabra su forma espiritual y verdadera” (Tatarkiewicz, 1987, p. 331).

Aunque Agustín no rompe del todo con la idea mimética del arte; pero, si bien es cierto que el arte imita, la imitación no es su meta última: su meta última es crear belleza. En cada cosa creada hay vestigios, rastros, de lo bello: lo que ha de hacer el arte es descubrir estos vestigios e intensificarlos. Así lo expresa en *De vera religione*: “¿Qué observador avisado no ve que no existe forma ni absolutamente cuerpo alguno que carezca de cierto vestigio de unidad, y que ni el cuerpo más hermoso, aunque tenga sus miembros repartidos adecuadamente en intervalos de lugar, puede lograr la unidad a que aspira? (*De vera religione* XXXII, 60).

Siguiendo este razonamiento, hay una “falsedad buena” intrínseca a todo arte, que es indispensable: al intensificar esos vestigios de lo bello, la obra de arte no copia la realidad y, en este sentido, “falsea” la realidad. Pero esta falsedad es buena, pues esta hace que la obra sea precisamente una obra de arte y no sea realidad. El no admitir esta falsedad contenida en las obras de arte “significaría no admitir la existencia del arte en cuanto tal” (Tatarkiewicz, 1989, p. 59). Tatarkiewicz ilustra esta idea con una cita de los *Soliloquios*: “De donde resulta algo maravilloso... todas estas cosas son verdaderas en algunos en tanto son falsas en otros, y con respecto a su verdad, solo les sirve el ser falsas en relación con los demás... En efecto, ¿cómo podría ser este que he mencionado un verdadero actor, si no consintiera en ser un falso Héctor? O ¿cómo podría ser una verdadera pintura, si no fuera un falso caballo?” (*Soliloquia* II, 18).

Por otra parte, Agustín defiende que la creación artística (capacidad espiritual) es superior al producto artístico (material) (Tatarkiewicz, 1989, p. 59). ¿Por qué? Porque, en su acción de crear, el artista está pareciéndose a Dios, el supremo creador. Así, el trabajo

artístico será más perfecto en la medida en que se asemeje más a la disposición racional (*logiké*) de la creación.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 6

- Agustín de Hipona. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Avenatti, C. (2008). La presencia vivificante de la belleza en la construcción de la interioridad cristiana. Lectura estética del Libro X de las *Confesiones* de Agustín. *Teología y Vida*, XLIX (4), 741-748.
- Balthasar, H.U. (1986). *Gloria: una estética teológica. Vol 2: Estilos eclesiales. Irene, Agustín, Dionisio, Anselmo, Buenaventura* (Trad. J.L. Albizu). Madrid: Encuentro.
- Bodei, R. (1998). *La forma de lo bello*. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa.
- Bruyne, E. (1963). *Historia de la estética. Vol. 2: La antigüedad cristiana. La Edad Media*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Camacho, P. (2016). "What Was It You Showed Me?" Perplexity and Forgiveness: The Tree of Life as Augustinian Confession. *Proceedings of the ACPA*, 82, 1-23.
- Daniélou, J. (2003). *Dios y nosotros* (Trad. S. Kot). Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Eco, U. (2015). *Arte y belleza en la estética medieval* (Trad. H. Lozano Miralles). Barcelona: Debolsillo.
- Ferrer Santos, U., y Román Ortiz, A. D. (2010) *San Agustín de Hipona*, EN Fernández Labastida, F. y Mercado, J. (Eds.), *Philosophica: Enciclopedia filosófica online*. Recuperado de: <http://www.philosophica.info/archivo/2010/voces/agustin/Agustin.html>
- Florenski, P. (2016). *El iconostasio. Una teoría de la estética* (Trad. N. Timoshenko). Salamanca: Sígueme.

- Juan de la Cruz (1988). *Obras completas* (Revisión textual, introducciones y notas de J.V. Rodríguez). Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- Lewis, C.S. (1991). *Los cuatro amores* (Trad. P.A. Urbina). Madrid: Rialp.
- Platón (2008). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro* (Trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo). Madrid: Gredos.
- Ratzinger, J. (2001). *Introducción al cristianismo. Lecciones sobre el credo apostólico* (Trad. J.L. Domínguez Villar y J.M. Hernández Blanco). Salamanca: Sígueme.
- Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia de la estética. Vol. 2: La estética medieval* (Trad. D. Kurzyca). Madrid: Akal.
- (1987). *Historia de la estética. Vol. 1: La estética antigua* (Trad. D. Kurzyca). Madrid: Akal.
- Toscano, M., y Ancochea, G. (2009). *Dionisio Areopagita, la Tiniebla es Luz*. Barcelona: Herder.

CAPÍTULO 7. PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA

El nombre de Dionisio Areopagita nos lleva de nuevo a aquel discurso pronunciado por san Pablo en el areópago de Atenas –narrado por los *Hechos de los apóstoles*– que hemos citado para explicar la novedad que trae el cristianismo. En esta narración encontramos a un personaje llamado Dionisio Areopagita: “Algunos, sin embargo, se adhirieron a él [a san Pablo] y creyeron, entre los cuales se encontraban Dionisio Areopagita y una mujer llamada Damaris, y algunos otros con ellos” (Hechos 17, 34). Durante la Edad Media hubo una serie de escritos que se atribuyeron a este personaje, Dionisio Areopagita, discípulo directo de san Pablo y primer obispo cristiano de Atenas. Esta atribución se debió en gran parte a la presentación que hacía de sí mismo el autor de estos escritos al comienzo de su obra más relevante, titulada *Los nombres de Dios* (también conocida como los *Nombres divinos* o *De divinis nominibus*): “El presbítero Dionisio a Timoteo, también presbítero, sobre los nombres de Dios” (Pseudo Dionisio, 2002, p. 3).

Como explica Frederick Copleston en su *Historia de la filosofía*, en la Edad Media estos escritos “gozaron de muy alta estimación, no solamente entre místicos y autores de obras de teología mística, sino también entre teólogos y filósofos profesionales, tales como san Alberto Magno y santo Tomás de Aquino” (Copleston, 2000, cap. 9, 1); también tuvieron gran difusión en el oriente cristiano. Esta estimación se debía, principalmente, a que casi todos estos autores aceptaban la autenticidad de los escritos, esto es, creían que habían sido redactados por aquel discípulo directo de san Pablo. A mitad del siglo IX, los escritos fueron traducidos del griego al latín y comentados por Juan Escoto Eriúgena, iniciándose con él una práctica muy extendida entre los autores medievales: comentar las obras del

supuesto obispo Dionisio. Por ejemplo, “santo Tomás de Aquino compuso un comentario a los *Nombres divinos*, hacia el año 1261” (Copleston, 2000, cap. 9, 1).

La tesis acerca de la autenticidad de estos escritos se mantuvo hasta el siglo XVII; entonces se reconoció que en ellos había algunos elementos claros de neoplatonismo (Tatarkiewicz, 1989, p. 31). El autor parecía haber llevado a cabo un intento de armonizar el neoplatonismo con el cristianismo y –de ser esto así– los escritos no podían ser del siglo I, sino muy posteriores. Todavía “no ha sido posible descubrir su verdadero autor” (Copleston, 2000, cap. 9, 1), pero todo apunta a que estas obras fueron escritas en torno al año 500 en algún lugar de Siria; el autor debía de ser un teólogo y eclesiástico.

En cualquier caso, el valor de estos escritos no se debe a quién pudo ser realmente su autor, sino a su contenido e influencia: muchos pensadores relevantes de la Edad Media leyeron y comentaron las obras del “Pseudo Dionisio”, como se le ha llamado posteriormente. Estas obras son *Los nombres de Dios (De divinis nominibus)*, la *Teología Mística (De mystica Theologia)*, la *Jerarquía celeste (De coelesti Hierarchia)* y la *Jerarquía eclesiástica (De ecclesiastica Hierarchia)*, junto con una decena de cartas.

7.1. UNA DIFÍCIL CONCILIACIÓN DE CRISTIANISMO Y NEOPLATONISMO

El Pseudo Dionisio intentó conciliar el cristianismo con el neoplatonismo. En palabras de Copleston, este autor buscó “expresar teología cristiana y misticismo cristiano en un esquema y una estructura filosófica neoplatónica; pero apenas puede negarse que, cuando se producía un choque, los elementos neoplatónicos tendían a prevalecer” (Copleston, 2000, cap. 9, 7). En este sentido, conviene abordar –aunque sea solo superficialmente–

algunas de las cuestiones centrales del Pseudo Dionisio en las que se da una tensión, o un choque, entre cristianismo y neoplatonismo.

Vayamos, en primer lugar, a la noción de creación. Desde el punto de vista cristiano, Dios crea libremente, y no hay una razón de necesidad que explique la creación más allá de su decisión libre de crear. En cambio, el Pseudo Dionisio trata combinar la idea cristiana de creación libre con la idea neoplatónica de la emanación, la cual implica una cierta necesidad en Dios cuando crea. De hecho, al hablar sobre la creación, este autor emplea el término “procesión” o “emanación” (*próodos*) de Dios en las cosas creadas: “El nombre divino ‘Bien’, en efecto, revela las procesiones [o emanaciones] todas de la Causa Universal, que se extiende hasta el ser y el no ser y trasciende al ser y al no ser” (*Los nombres de Dios*, cap. 5, 1). Al emplear la idea de “emanación”, el Pseudo Dionisio “se inclina a expresarse como si la creación fuese un efecto natural e incluso espontáneo de la bondad divina” (Copleston, 2000, cap. 9, 5), es decir, como si por su misma naturaleza Dios tuviera que crear necesariamente; de este modo, el Pseudo Dionisio deja de lado la idea de creación como resultado de un acto libre de Dios.

Al mismo tiempo, el Pseudo Dionisio trata de no caer en el panteísmo –consecuencia lógica del neoplatonismo– al defender la trascendencia de Dios, esto es, que Dios no se identifica con las cosas creadas, sino que las trasciende. Para él, “el mundo es una efusión [emanación] de la bondad divina, pero no es Dios mismo” (Copleston, 2000, cap. 9, 5). En esta línea, leemos en *Los nombres de Dios* lo siguiente: “Por cuando Dios es supraesencialmente Ser, y da el ser a los seres y produce todas las esencias, se dice que ese Uno que es se multiplica al crear Él muchos seres, sin que Él sufra menoscabo, y que permanece Uno en esa multiplicación, y unido en tal irradiación, y completo en la

distinción, por estar de forma eminente por encima de todos los seres, y por su interés de unificar todo, y por la efusión que en nada le mengua de las no aminoradas participaciones de Él. Pero incluso, siendo Uno y comunicando participación del Uno a todas las partes y al todo y al uno y a la multitud, sin embargo permanece Uno del mismo modo supraesencialmente, sin ser parte de una multitud ni un conjunto de partes. Y de esta manera ni es uno ni participa del uno, sino que por encima de eso es Uno que es superior al Uno, uno y todo sin partes en los seres, plenitud sin límites, que produce, perfecciona y conserva toda unidad y multiplicidad” (*Los nombres de Dios*, cap. 2, 11).

Por otra parte, el Pseudo Dionisio sostiene –al igual que san Agustín en su obra *De genesi ad litteram*, y en una línea muy neoplatónica– que Dios crea a través de ideas ejemplares arquetípicas, conocidas en latín como *rationes seminales*⁹. Según explica Copleston, “las *rationes seminales* son gérmenes de cosas, o potencias invisibles, creadas por Dios en el principio, [...] y desarrollándose en los objetos de diversas especies mediante su despliegue temporal”. Esta idea se encuentra “en la filosofía de Plotino y, últimamente, se remonta a las *rationes seminales* o *lógoi spermatikoi* del estoicismo” (Copleston, 2000, cap. 6, 3). Siglos después, san Buenaventura explica la razón seminal comparándola con el capullo de una rosa, “que no es todavía actualmente la rosa, pero se desarrollará en la rosa, si se da la presencia de los necesarios factores positivos y la ausencia de los factores negativos o impeditivos” (Copleston, 2000, cap. 6, 3).

⁹ San Agustín había desarrollado esta teoría a raíz de un problema exegético, esto es, relacionado con la interpretación de la Biblia. Quería conciliar lo que dicen el *Libro del Eclesiástico* –“El Eterno creó el universo entero” (Eclesiástico 18,1)– y el *Evangelio de san Juan* –“Todo se hizo por él, y sin él no se hizo nada de cuanto ha sido hecho” (Juan 1, 3)– con lo que dice el *Libro del Génesis*, en el que se habla de una creación secuenciada en el tiempo (primer día, segundo día, tercer día, etc.). “San Agustín trató de resolver el problema diciendo que Dios creó ciertamente, en el principio, todas las cosas juntas, pero que no las creó todas en la misma condición; muchas cosas; todas las plantas, los peces, las aves, los animales de tierra, y el hombre mismo, fueron creados invisiblemente, latentemente, potencialmente, en germen, en sus *rationes seminales*” (Copleston, 2000, cap. 6, 3).

Así explica el Pseudo Dionisio su particular noción de razón seminal: “Existen antes arquetipos de todos los seres en una Unión supraesencial, por consiguiente también produce las esencias como producto de Esencia. Por cierto, decimos que son arquetipos las razones esenciales de las cosas que preexisten en Dios simplemente, y a las que la teología denomina ‘Predeterminaciones’, voluntades divinas y buenas, definidoras y creadoras de todas las cosas, que sirvieron a la Supraesencia para predeterminar y producir todos los seres” (*Los nombres de Dios*, cap. 5, 8).

Finalmente, cabe señalar que los escritos del Pseudo Dionisio también chocan con el cristianismo en aquellos pasajes donde se aborda la idea de Dios como Trinidad. Parece que este autor está “animado por el deseo de encontrar un Uno más allá de la diferenciación de Personas. Admite, ciertamente, que la diferenciación de Personas es una diferenciación eterna, y que el Padre, por ejemplo, no es el Hijo, y el Hijo no es el Padre, pero, en la medida en que es posible una interpretación exacta de lo que él dice, parece que, en su opinión, la diferenciación de Personas se da en el plano de la manifestación” (Copleston, 2000, cap. 9, 4). Dicho de otro modo, la distinción de Personas –Padre, Hijo y Espíritu Santo– se daría a un nivel más superficial, mientras que, en el núcleo de Dios, por así decir, permanecería una unidad (un Uno) indivisible. Al mismo tiempo, el Pseudo Dionisio defiende con firmeza la Encarnación de la Segunda Persona (el Hijo), cuyo significado hemos explicado previamente. Aunque se trata de una noción poco compatible con el resto de su pensamiento, tan teñido de neoplatonismo, este autor parece defenderla por fidelidad a la ortodoxia cristiana.

7.2. LA BELLEZA ENTENDIDA COMO ABSOLUTO

Podemos decir que las obras del Pseudo Dionisio “son escritos de carácter teológico entre los cuales en vano buscaríamos un tratado dedicado exclusivamente a la estética. No obstante lo cual, la estética está presente” (Tatarkiewicz, 1989, p. 31). El motivo es que el Pseudo Dionisio considera la Belleza (o Hermosura) como uno de los atributos absolutos (o nombres) de Dios. Por ello, la obra que desarrolla más su noción de belleza es *Los nombres de Dios* y, más concretamente, el capítulo 4 (7). También encontramos algunos apuntes dispersos sobre la belleza en sus otras obras: *La jerarquía eclesiástica*, *La jerarquía celeste* y *Teología mística*.

Explica Tatarkiewicz cómo “la estética de Pseudo Dionisio se reduce prácticamente a la tesis de la belleza absoluta, concebida teísticamente”. Dicho en pocas palabras: “la belleza proviene de Dios, reside en Dios y se dirige hacia Dios” (Tatarkiewicz, 1989, p. 34). Aquí está el rasgo distintivo del Pseudo Dionisio: que para él la belleza no es un atributo de la creación –como afirma el *Libro del Génesis* y tantos Padres de la Iglesia–, sino que es un atributo absoluto de la divinidad. “Al atribuir la belleza directamente a Dios, Pseudo Dionisio tuvo que negársela al mundo. Si vemos la hermosura de las cosas, esta no puede ser su propiedad, sino un reflejo de la única belleza, la divina” (Tatarkiewicz, 1989, p. 32). Así lo expresa en *Los nombres de Dios*: “Decimos que es hermoso lo que participa de la belleza, y llamamos hermosura a la participación de la causa que es origen de la belleza en todas las cosas hermosas” (*Los nombres de Dios*, cap. 4, 7).

Al proponer esta idea de belleza absoluta, el Pseudo Dionisio se inspira en Platón y en Plotino y –más concretamente– en sus pasajes más significativos al respecto, como este

del *Banquete*: “Pues esta es justamente la manera correcta de acercarse a las cosas del amor o de ser conducido por otro: empezando por las cosas bellas de aquí y sirviéndose de ellas como de peldaños ir ascendiendo continuamente, en base a aquella belleza, de uno solo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a los bellos conocimientos, y partiendo de estos terminar en aquel conocimiento que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca al fin lo que es la belleza en sí” (*Banquete* 211c).

En este sentido, podemos identificar en la noción de belleza del Pseudo Dionisio algunos rasgos distintivos: en primer lugar, se trata de una noción puramente metafísica o trascendental, esto es, no sensible o subjetiva; por tanto, el modo de acceder a ella no es la experiencia estética o la percepción sensible, sino la especulación (contemplación) o la experiencia mística, a la que nos referiremos al final de esta sección. En segundo lugar, la belleza absoluta se identifica con el bien supremo; dicho de otro modo, la belleza pierde su especificidad y se vacía de contenido estético; sencillamente es un sinónimo de perfección o de bien. Aquí el Pseudo Dionisio va más allá de Plotino: mientras el segundo “consideraba lo bello como una ‘envoltura’ de lo bueno”, el primero “no hizo ninguna distinción entre ellos, sino que los identificó y fundió en una entidad única [esto es, en Dios]” (Tatarkiewicz, 1989, p. 32). Esto último se aprecia en el siguiente fragmento de *Los nombres de Dios*: “Puesto que la Hermosura y el Bien son lo mismo y todas las cosas aspiran a la Hermosura y Bondad en toda ocasión, no existe ningún ser que no participe del Bien y de la Hermosura” (*Los nombres de Dios*, cap. 4, 7).

7.3. LA VÍA NEGATIVA O TINIEBLA LUMINOSA

Si bien Dios es la belleza absoluta, el mundo –que no posee una belleza propia– presenta vestigios o reflejos (*apéchema*) de esa belleza absoluta; una idea muy similar a la que defiende san Agustín, según ha quedado explicado anteriormente¹⁰. Así expresa esta misma idea el Pseudo Dionisio en *La Jerarquía celeste*: “Es posible usar figuras para referirnos a las cosas celestes, incluso sirviéndonos de las partes más innobles de la materia (Sabiduría 13,1-9; Romanos 1,20), porque también eso ha recibido de la verdadera Hermosura su existencia y contiene en su total condición material ciertos vestigios de la hermosura inteligente y por ellos puede elevarse a los arquetipos inmateriales” (*Jerarquía celeste*, cap. 2, 4).

Esta belleza absoluta, que resplandece en las cosas creadas, puede entenderse recurriendo a la luz como modelo: la belleza absoluta es luz, y emana al modo de la luz, iluminando las cosas terrestres, en las que percibimos destellos o vestigios de esa fuente de luz originaria. Así, en *Los nombres de Dios* “el universo aparece como inexhausta irradiación de belleza, una grandiosa manifestación de la difusividad de la belleza primera, una cascada deslumbrante de esplendores” (Eco, 2015, p. 39). En este sentido, el concepto de luz destaca por ser “el concepto fundamental de toda la estética” del Pseudo Dionisio (Tatarkiewicz, 1989, p. 33), tal y como queda reflejado en *Los nombres de Dios*: “En cambio llamamos Hermosura a aquel que trasciende toda belleza porque Él reparte generosamente la belleza a todos los seres, a cada uno según su capacidad y por ser causa

¹⁰ Sirva recordar sus palabras en *De vera religione*: “¿Qué observador avisado no ve que no existe forma ni absolutamente cuerpo alguno que carezca de cierto vestigio de unidad, y que ni el cuerpo más hermoso, aunque tenga sus miembros repartidos adecuadamente en intervalos de lugar, puede lograr la unidad a que aspira?” (*De vera religione* XXXII, 60).

de la armonía y la belleza de todo, del mismo modo que la luz irradia en todas las cosas lo que reciben de Él, manantial de luz” (*Los nombres de Dios*, cap. 4, 7).

La idea de luz o claridad (*claritas*) va a ser central en toda la estética medieval, no solo en la obra del Pseudo Dionisio. Como explica Umberto Eco, “la idea de Dios como luz venía de lejanas tradiciones. Desde el Bel semítico, desde el Ra egipcio, desde el Ahura Mazda iraní, todas personificaciones del sol o de la benéfica acción de la luz, hasta, naturalmente, el platónico sol de las ideas, el Bien” (Eco, 2015, p. 79). También en la Biblia encontramos descripciones de Dios como luz e iluminación, como se ve en los siguientes ejemplos: “Porque en Ti está la fuente de la vida, en tu luz vemos la luz” (Salmo 35); “El Verbo era la luz verdadera, que ilumina a todo hombre, que viene a este mundo” (Juan 1, 9); “El que habita en una luz inaccesible, a quien ningún hombre ha visto ni puede ver” (1 Timoteo 6, 16); “Dios es luz y no hay en Él tinieblas de ninguna clase” (1 Juan 1, 5). Mezcladas con la corriente neoplatónica, estas imágenes de Dios como luz “se introducen en la tradición cristiana, primero a través de Agustín, luego a través del Pseudo Dionisio Areopagita, que más de una vez celebra a Dios como *Lumen*, fuego, fuente luminosa” (Eco, 2015, p. 79).

Es preciso añadir que el concepto de luz del Pseudo Dionisio es del todo singular: en su pensamiento –sobre todo en su obra *Teología mística*– las ideas de luz y oscuridad se presentan como las dos caras de una misma moneda. ¿Cómo es posible esto? La concepción de este autor discurre según el siguiente razonamiento: si Dios es luz, ha de ser luz en sentido absoluto; por consiguiente, la mente humana (finita) “queda cegada ante el exceso de luz” (Copleston, 2000, cap. 9, 3) al tratar de acceder a Dios. Se produce

de este modo “la disolución del intelecto ante el exceso de luz, que se convierte en oscuridad” (Toscano y Ancochea, 2009, p. 150).

En gran parte, esta idea de Dios como luz hunde sus raíces en el pensamiento platónico, donde la idea suprema de Bien se presenta como un sol cegador. Así lo vemos –por ejemplo– en la *República*: “Y si a la fuerza se lo arrastrara por una escarpada y empinada cuesta, sin soltarlo antes de llegar hasta la luz del sol, ¿no sufriría acaso y se irritaría por ser arrastrado y, tras llegar a la luz, tendría los ojos llenos de fulgores que le impedirían ver uno solo de los objetos que ahora decimos que son los verdaderos?” (*República* 516a); y también en el *Fedón*: “Yo reflexioné entonces algo así y sentí temor de quedarme completamente ciego del alma al mirar directamente a las cosas con los ojos” (*Fedón* 99e).

Esta luz cegadora –que sobrepasa al intelecto y a los sentidos, y es como tiniebla para la mente– es la meta del camino hacia Dios, según el Pseudo Dionisio. Toda su obra “prepara y condiciona para alcanzar el momento cumbre de la contemplación, que se produce en el seno de la Tiniebla” (Toscano y Ancochea, 2009, p. 162). Esta idea queda recogida en su *Carta V*: “La tiniebla divina es luz inaccesible, donde se dice que habita Dios (Éxodo 20, 21; 1 Timoteo 6, 16; cf. Mateo 1, 3), es ciertamente invisible debido a su deslumbrante claridad e inaccesible debido al desbordamiento de sus irradiaciones supraesenciales. En este lugar se encuentra todo aquel que es considerado digno de conocer y ver a Dios, por el mismo no ver y no conocer; y estando verdaderamente por encima de la visión y conocimiento conoce esto mismo: que Dios está más allá de todas las cosas que pueden alcanzar los sentidos y la inteligencia” (Pseudo Dionisio, *Carta V*).

Pseudo Dionisio afirma que el mejor camino para acercarnos a ese Dios que es Tiniebla –por ser Luz inaccesible– es la vía negativa o apofática: “un ascenso en el que iremos dejando atrás tanto lo que es como lo que no es, tanto a nivel sensible como a nivel inteligible, para alcanzar así la divina tiniebla” (Toscano y Ancochea, 2009, p. 157). En la vía apofática, la mente procede negando todo aquello que es capaz de percibir y nombrar con claridad y distinción, pues todo eso no es Dios; de este modo, la mente desnuda “su idea de Dios de los modos humanos de pensamiento y de conceptos inadecuados a la divinidad” (Copleston, 2000, cap. 9, 3). Como consecuencia de este camino de negación, la mente entra en una oscuridad total: “la Oscuridad del no-saber”.

Estas ideas son desarrolladas por el Pseudo Dionisio en su *Teología mística*: “Y solamente entonces se ve libre de esas cosas vistas y también de las que ven y penetra en las tinieblas realmente misteriosas del no-saber, y allí cierra los ojos a todas las percepciones cognitivas y se abisma en lo totalmente incomprensible e invisible, abandonado por completo en el que está más allá de todo y es de nadie, ni de sí mismo ni de otro, pero renunciando a todo conocimiento, queda unido en la parte más noble de su ser con Aquel que es totalmente incognoscible y por el hecho de no conocer nada, entiende por encima de toda inteligencia” (*Teología mística*, cap. 1, 3). Con el paso del tiempo, el pensamiento del Pseudo Dionisio sobre la vía negativa ha influido decisivamente en una larga tradición de autores místicos como el Maestro Eckhart, Nicolás de Cusa o san Juan de la Cruz, entre otros. Este último habla sobre la vía negativa o apofática en su poema *Noche oscura*:

En una noche oscura
con ansias en amores inflamada
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada...

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 7

- Copleston, F. (2000). *Historia de la filosofía. Vol. 2: De san Agustín a Escoto*. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (2015). *Arte y belleza en la estética medieval* (Trad. H. Lozano Miralles). Barcelona: Debolsillo.
- Juan de la Cruz (1988). *Obras completas* (Revisión textual, introducciones y notas de J.V. Rodríguez). Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- Platón (2008). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro* (Trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo). Madrid: Gredos.
- Pseudo Dionisio Areopagita (2002). *Obras completas: Los nombres de Dios, Jerarquía celeste, Jerarquía eclesiástica, Teología mística, Cartas varias* (Ed. T.H. Martín, Trad. H. Cid Blanco y T.H. Martín). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Sagrada Biblia* (2008). Pamplona: Eunsa.
- Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia de la estética. Vol. 2: La estética medieval* (Trad. D. Kurzyca). Madrid: Akal.
- Toscano, M., y Ancochea, G. (2009). *Dionisio Areopagita, la Tiniebla es Luz*. Barcelona: Herder.

CAPÍTULO 8. LA ESTÉTICA ESCOLÁSTICA Y TOMÁS DE AQUINO

La escolástica es un modo de filosofar que se fue consolidando a lo largo de los siglos XII y XIII de la Edad Media. Su meta era elaborar un sistema orgánico y unitario, donde todos los saberes estuvieran perfectamente integrados y relacionados, con la teología como horizonte último. En palabras de Tatarkiewicz, “el propósito de los escolásticos fue el de comprender a Dios y al mundo, la naturaleza y el hombre, la cognición y la acción, en un solo sistema compatible con los principios cristianos” (Tatarkiewicz, 1989, p. 225). También Copleston señala cómo el verdadero motor del pensamiento escolástico fue “el afán por entender los datos de la revelación, en la medida en que eso es posible a la razón humana”; de este modo, “los medievales más antiguos, de acuerdo con la máxima *Credo ut intelligam*, aplicaron la dialéctica racional a los misterios de la fe, en un esfuerzo por comprender estos” (Copleston, 2000, cap. 1, 3).

En este sentido, podría decirse –siguiendo la conocida crítica hecha por Hegel¹¹– que la filosofía escolástica no es realmente filosofía. No obstante, esta enmienda a la totalidad no es del todo cierta: según afirma Copleston, en los primeros siglos de pensamiento cristiano, si bien se perseguían temas filosóficos y se desarrollaron argumentaciones filosóficas, no existía una delimitación clara de las esferas de la filosofía y la teología; en cambio, en el siglo XIII sí que se da esta delimitación. En este tiempo encontramos por vez primera “una clara distinción, obra de santo Tomás de Aquino, entre teología, que toma como premisas los datos de la revelación, y filosofía (incluida en esta, desde luego,

¹¹ En sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, dice Hegel sobre la filosofía medieval que desearía “calzar las botas de siete leguas” para llegar rápidamente a Descartes y poder gritar jubilosamente “¡Tierra!” (Citado por Bertelloni, 2002, p. 15).

lo que llamamos ‘teología natural’), que es obra de la razón humana, sin una ayuda positiva de la revelación” (Copleston, 2000, cap. 1, 3).

8.1. BREVE CONTEXTUALIZACIÓN DE LA ESTÉTICA ESCOLÁSTICA

Al igual que sucede en épocas anteriores, la filosofía escolástica no considera la estética como una disciplina filosófica en sentido estricto. Sin embargo, esto no quiere decir que no podamos encontrar sus estas extensas obras –las *Summae*– algunas reflexiones estéticas, especialmente en los capítulos dedicados a Dios y al mundo entendido como creación de Dios. En este sentido, destaca de modo especial la llamada *Summa fratris Alexandri* (siglo XIII), atribuida al fraile franciscano Alejandro de Hales, aunque en realidad fuera escrita por él junto con dos de sus discípulos. Esta *Summa* incluye un capítulo dedicado explícitamente a la belleza, titulado *De creatura secundum qualitatem seu de pulchritudine creati*. No parece casualidad que los primeros filósofos escolásticos que prestan atención a esta cuestión sean franciscanos. En la espiritualidad de san Francisco de Asís subyace un factor estético ineludible, en tanto que manifiesta una atención particular hacia la creación. Para este santo cualquier criatura era una “hermana”, como afirma san Buenaventura: “Lleno de la mayor ternura al considerar el origen común de todas las cosas, daba a todas las criaturas, por más despreciables que parecieran, el dulce nombre de hermanas” (*Legenda maior*, VIII, 6).

La *Summa Alexandri* aborda tres problemas estéticos fundamentales, que serán retomados por pensadores escolásticos posteriores y –por este motivo– servirán como estructura para este tema: la definición de lo bello y los rasgos esenciales de la belleza; la tensión entre la objetividad y la subjetividad de lo bello, es decir, “el problema de si la belleza es una

valor objetivo o relativo con respecto al sujeto y cómo es reconocida por el sujeto” (Tatarkiewicz, 1989, p. 225); y, finalmente, la relación entre lo bello y el ser, esto es, el posible carácter trascendental de lo bello. Tatarkiewicz cita unas líneas de esta *Summa* que resumen esta preocupación estética: “Continúa la consideración acerca de la belleza y lo bello. En torno a este tema se pueden plantear varias cuestiones: en primer lugar, qué es la belleza; en segundo, cuál es la diferencia entre lo bello y lo conveniente; tercero, a qué cosas corresponde la belleza; cuarto, si puede la belleza aumentar o disminuir en el mundo; quinto, qué factores determinan principalmente la belleza en el mundo; sexto, qué contribuye a la belleza” (*Summa Alexandri* II, pars I, Inq. I, tract. 2, q. 3, citado por Tatarkiewicz, 1989, p. 237).

Antes profundizar en estas tres cuestiones –la definición de lo bello, su carácter objetivo o subjetivo y, por último, su posible carácter trascendental– es necesario considerar cuáles son los autores u obras que más influyen en la estética escolástica y, por consiguiente, con las que esta estética dialoga. Las principales referencias son la Biblia, de la que ya hemos citado algunos fragmentos en temas anteriores; los Padres de la Iglesia y la filosofía griega –en especial, Platón, Aristóteles y Plotino–. Con respecto a esta última, cabe matizar que los autores medievales tienen un conocimiento escaso o “de segunda mano” de los pensadores griegos. Por ejemplo, de Platón se conoce solo el *Timeo* y de Aristóteles se conoce solamente una parte de su obra, a través de las traducciones al árabe –y comentarios– de Avicena y Averroes. No obstante, la *Poética* de Aristóteles llega tarde al mundo latino: en el siglo X había sido traducida al árabe y en el siglo XII Averroes hace un resumen de esta obra; pero la primera traducción completa al latín no se hace hasta finales del siglo XIII (1278) por Guillermo de Moerbeke, cuatro años después del fallecimiento de Tomás de Aquino. Esto no impide que Aristóteles influya de forma

decisiva en la estética escolástica; tal y como explica Tatarkiewicz, los escolásticos supieron inferir muchas ideas estéticas relevantes del Estagirita a partir de sus obras conocidas, a pesar de no tener acceso a su *Poética*. Por último, queda por sumar a estas referencias a un autor mencionado anteriormente: Pseudo Dionisio Areopagita. “Este, con la fuerza de su autoridad como presunto discípulo del apóstol Pablo y con el hechizo de sus imágenes oscuras y sugestivas, contribuyó decisivamente a la difusión de una metafísica de la belleza en toda la Edad Media” (Clavell, 1984, p. 93). Como subraya Clavell, fue sobre todo la “fuerza de su autoridad” la que hizo que el comentario a la obra del Pseudo Dionisio se convirtiera en un requerimiento casi ineludible para todo pensador medieval. Además, al abordar dicha obra –especialmente *Los nombres de Dios*– el comentarista se encontraba con una serie de problemas estéticos que no podía esquivar.

La noción de “autoridad” (*auctoritas*) tiene un peso especial dentro del pensamiento escolástico. Hay, como se ha visto, una serie de autoridades establecidas, a las que todos los autores se remiten de uno u otro modo: la Biblia, los Padres de la Iglesia –san Agustín por encima de todos–, el Pseudo Dionisio, Platón y Aristóteles, principalmente. Este modo de proceder se entiende mejor si consideramos que “el de los escolásticos era un trabajo colectivo y el título de propiedad era por tanto común. Ellos habían trazado un programa coherente de trabajo y serían claramente establecidas las autoridades a las que habían de atenerse. La asimilación de las ideas consideradas como justas no era para ellos un derecho sino una obligación” (Tatarkiewicz, 1989, p. 268). Dicho procedimiento ha llevado a autores posteriores a hablar de una falta de originalidad en el pensamiento medieval. A este respecto, explica Umberto Eco que el pensamiento medieval “trabaja comentando comentarios y citando fórmulas autoritativas, con el aire de que nunca dice nada nuevo. No es verdad, la cultura medieval tiene el sentido de la innovación, pero se

las ingenia para esconderlo bajo el disfraz de la repetición (al contrario de la cultura moderna, que finge innovar incluso cuando repite)” (Eco, 2015, p. 16).

8.2. LA DEFINICIÓN DE LO BELLO

La definición de lo bello es el punto de partida de la reflexión estética de los escolásticos. La *Summa Alexandri* presenta la siguiente definición: “Es bello lo que contiene belleza en sí mismo, por lo que su aspecto resulta agradable” (*Summa Alexandri*, II, n. 75, citado por Tatarkiewicz, 1989, p. 234). Si nos detenemos en esta definición, veremos que los términos “aspecto” o “agradable” apuntan en una misma dirección, pues ambos remiten a un sujeto. De hecho, la palabra aspecto (en latín *aspectus*) se remonta al verbo latino *aspicere*, formado por el prefijo *ad-* (que indica asociación) y la raíz del verbo *specere* (mirar). De este modo, la escolástica comienza a entender la belleza no tanto como algo exclusivamente objetivo –tal y como la había definido el Pseudo Dionisio– sino más como algo “relacional”, esto es, “como relación entre el sujeto y el objeto, como capacidad del objeto para gustar y atraer al sujeto” (Tatarkiewicz, 1989, p. 227).

Sabemos que esta caracterización de la belleza como algo relacional no es del todo nueva. Según recuerda Eco, ya “Agustín se había detenido repetidamente sobre las correspondencias [o relaciones] fisio-psicológicas [entre el mundo creado y el alma], como sucede en el análisis del ritmo” (Eco, 2015, p. 128). E incluso antes encontramos en Aristóteles –cuando reflexiona sobre la obra poética– las exigencias de que la obra debe ser “perceptible en conjunto” y “fácil de recordar” (*Poética* VII, 1451a), lo cual quiere decir que su constitución queda determinada por la relación a un sujeto: el espectador. También en la Grecia clásica se había desarrollado en la escultura –con Fidias,

por ejemplo— y la arquitectura el concepto de *eurhythmia*: la exigencia de que la obra sea “adecuada a las exigencias del ojo” (Eco, 2015, p. 127). En cualquier caso, esta revalorización del elemento subjetivo en la reflexión estética no supone una “subjetivización” de la belleza, ya que la belleza nunca se considera como un fenómeno puramente subjetivo. Para los escolásticos, explica Tatarkiewicz, “lo bello constaba de dos factores: el subjetivo y el objetivo y, conforme a ello, lo analizaban en dos aspectos, el objetivo y el psicológico” (Tatarkiewicz, 1989, p. 227).

8.3. LA OBJETIVIDAD DE LO BELLO

En primer lugar, vamos a centrarnos en el carácter objetivo de la belleza, tomando como punto de partida un texto de Guillermo de Auvernia —obispo de París en el siglo XIII— donde esta idea queda expresada de modo claro: “Esto es bello y armonioso indudablemente y en su esencia, y su esencia y cualidad es la belleza, es decir: por su naturaleza gusta a nuestra mirada interior. Y esto por su esencia, y sin añadir nada más” (*De bono et malo*, 206, citado por Tatarkiewicz, 1989, p. 232). Aquí las palabras “esencia” (*essentia*), “cualidad” (*quidditas*) y “naturaleza” (*natura*) comparten un mismo significado: la objetividad de lo bello. En una de sus definiciones de belleza, el mismo autor vuelve a subrayar esta objetividad: “Decimos en efecto que resulta bello a la vista lo que por naturaleza [*quod natum*] agrada y por sí mismo [*per seipsum*] deleita a quien lo mira” (*De bono et malo*, 206, citado por Eco, 2015, p. 130).

A la luz de lo dicho, puede decirse que lo bello se sustenta sobre unas cualidades objetivas (*quidditates*). No obstante, dichas cualidades han de darse en unas condiciones determinadas; si estas condiciones no se cumplen, lo bello no produce agrado e incluso

aparece como feo. Dice Guillermo de Auvernia: “En sí mismo, el ojo es hermoso, bello, y con su belleza adorna el rostro humano, pero solo cuando se halla en el lugar que le corresponde. Si se hallara en el lugar de la oreja o en medio de la cara, es decir, en un sitio inadecuado para él, afearía el rostro” (*De bono et malo*, 206, citado por Tatarkiewicz, 1989, p. 233). En este sentido, la fealdad se nos presenta –en la misma línea de Agustín– como una carencia, esto es, como falta de propiedad: hay fealdad cuando existe algo inapropiado o cuando falta lo propio.

Decimos, siguiendo a Guillermo de Auvernia, que lo bello se funda sobre unas cualidades y unas condiciones propicias. Pero ¿cuáles son las cualidades de lo bello? La *Summa Alexandri* defiende que lo bello consiste en una relación proporcional entre las partes: “la belleza del cuerpo depende de la armonía de las partes que lo componen” (*Summa Alexandri*, I, citado por Tatarkiewicz, 1989, p. 235). Y, en otro lugar, leemos en esta misma obra: “Se dice que una cosa es bella en el mundo cuando posee la adecuada medida, forma y orden” (*Summa Alexandri*, II, citado por Tatarkiewicz, 1989, p. 235). “Medida” (*modus*), “forma” (*species*) y “orden” (*ordo*): sabemos que estas tres cualidades provienen directamente de san Agustín, quien las toma –a su vez– del *Libro de la Sabiduría*: “Tú lo has dispuesto todo con medida, número y peso” (Sabiduría 11, 20). La *Summa Alexandri* explica el significado de estas tres palabras: la medida (*modus*) es lo que delimita exteriormente las cosas (las limita exteriormente y también las armoniza interiormente); el orden (*ordo*) es lo que relaciona una cosa –en armonía– con las demás; finalmente, la forma (*species*) es aquello que distingue cada cosa de las demás. Estas tres características son cualidades universales de las cosas; se dan en todas ellas, y sin ellas sería imposible concebir el mundo. Aunque no siempre en el mismo grado: hay diversos grados de medida, orden y forma, y –en este sentido– podemos distinguir grados de

belleza. Siguiendo este razonamiento, afirma la *Summa* que “todas las cosas son tanto mejores [más bellas] cuanto más medida, forma y orden contienen” (*Summa Alexandri* II, n. 37, citado por Tatarkiewicz, 1989, p. 236).

Al igual que san Agustín, la escolástica busca trazar un concepto de belleza menos cuantitativo y más cualitativo. Por esta razón, la *Summa Alexandri* sostiene que, de las tres cualidades de la belleza –medida, forma y orden–, la más relevante es la forma (*species*): “De las tres cualidades que poseen los seres –medida, forma y orden–, parece que la forma es la que decide principalmente sobre la belleza: por eso solíamos decir que es bello lo que tiene forma” (*Summa Alexandri* II, n. 75, citado por Tatarkiewicz, 1989, p. 236). De hecho, el adjetivo latino *speciosus* es sinónimo del adjetivo *pulcher* (bello). Además, explica Tatarkiewicz que la voz *species* en latín tenía dos significados o acepciones: “En el lenguaje corriente designaba el aspecto exterior, sensible de las cosas, mientras que en la lógica significaba el contenido conceptual, o sea, no sensible, de las cosas” (Tatarkiewicz, 1989, p. 229). Lo que hace la escolástica es fusionar los dos sentidos: el sensible (exterior) con el no sensible (interior); de esta manera, se persigue una noción de belleza que surja de la correspondencia entre forma exterior y forma interior. Lo bello será lo que guarde esta correspondencia, mientras que la belleza exterior “simplemente resulta grata a los ojos, [...] gusta a los sentidos” (Tatarkiewicz, 1989, p. 230). Dicho de otro modo, la belleza auténtica no es solamente aspecto (*aspectus*), sino un aspecto que es manifestación de lo más específico (forma, *species*) de la cosa.

8.3.1. La noción de forma: punto de unión de la metafísica con la estética

Dentro de la escolástica, es Tomás de Aquino quien lleva a cabo un mayor desarrollo sobre la noción de belleza en conexión con la noción de forma. Por este motivo, resulta necesario comprender el papel decisivo que desempeña esta segunda noción dentro su pensamiento. De otro modo, no entenderemos la relación causal que plantea el Aquinate entre forma y belleza, tal y como queda reflejada en estas palabras suyas: “lo bello pertenece propiamente a la razón de causa formal [*pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis*]” (*S. Th.* I, q. 5, a. 4, ad. 1). En el capítulo del libro *El ser y los filósofos* (2005) que aborda la metafísica tomista, titulado “El ser y la existencia” (pp. 203-245), el filósofo Étienne Gilson explica en detalle esta noción de forma.

A su vez, para entender la metafísica tomista es necesario conocer el punto del que parte: la metafísica aristotélica. En resumen, Aristóteles sostiene que la realidad es “hilemórfica”, esto es, compuesta de materia y forma. Estas dos causas de la realidad – material (pasiva) y formal (activa)– no se remontan a su vez a una única causa primera, la una no es asimilable ni reducible a la otra: pues la materia es eterna, y la forma también. Pero ¿acaso no es el Dios de Aristóteles la causa primera de todo? No, este Dios solo es causa primera del aspecto formal (activo) de la realidad. “El Dios de Aristóteles es una de las causas y uno de los principios de todas las cosas, pero no *la* causa ni *el* principio de todas las cosas”; queda “algo que el Dios de Aristóteles no explica: la materia” (Gilson, 2005, p. 206). A este respecto, Tomás de Aquino introduce una idea clave que marca la diferencia con respecto a Aristóteles: la idea de creación. Según esta idea, “Dios es la causa de todo lo que es, incluso de la materia. La doctrina de la creación está llamada a modificar la noción de metafísica, en tanto en cuanto que introduce en el reino del ser una

causa primera a cuya causalidad todas las cosas están estrictamente sujetas” (Gilson, 2005, p. 206).

Dice Aristóteles en la *Metafísica* que las expresiones “*un hombre*”, “*alguien que es hombre*” y “*hombre*” significan lo mismo (*Metafísica*, IV, 2, 1003b 25). ¿Por qué? Porque para Aristóteles decir “*hombre*” ya implica decir que se trata de algo real, que es realmente. La forma “*hombre*” (principio activo) –la cual, unida a la materia (principio pasivo), da lugar a un hombre concreto (una sustancia)– no necesita un acto más allá de ella misma para ser real: ella sola se basta para dar realidad a la sustancia concreta; no hay una actualidad que esté más allá de la actualidad proporcionada por la forma. Como explica Gilson, “en el mundo de Aristóteles, la existencia de las sustancias no es problema. Ser y ser una sustancia son una y la misma cosa [...]. En definitiva, las sustancias aristotélicas existen por derecho propio. No así en el mundo cristiano [creado] de Tomás de Aquino, donde las sustancias no existen por derecho propio” (Gilson, 2005, p. 210). Esta es la diferencia radical que se da entre el mundo de Aristóteles y el mundo cristiano: el mundo de Aristóteles es necesario, le es imposible no existir; en cambio, el mundo creado del que habla Tomás de Aquino “es radicalmente contingente en su misma existencia” (Gilson, 2005, p. 210), esto es, podría no haber existido.

Para explicar la contingencia del mundo creado, Aquino emplea la siguiente metáfora, recogida en la *Suma Teológica* (I, q. 104, a. 1, resp.): los medios diáfanos –como el aire o el agua– son receptores de la luz; “ahora bien, aun cuando la luz penetre completamente tales objetos, nunca se mezcla con ellos. La luz está en ellos, pero no les pertenece, y esto es tan cierto que, tan pronto como la luz deja de lucir, los objetos diáfanos vuelven de inmediato a esa nada de luz que llamamos oscuridad” (Gilson, 2005, p. 211). Pues bien,

es de ese modo como Dios es causa de la existencia de las criaturas: “Así, la luz, al no tener principio en el aire, cesa inmediatamente al cesar la acción del sol. Pues bien, toda criatura se relaciona con Dios como el aire con respecto al sol que lo ilumina. Como el sol es lúcido por su naturaleza, pero el aire se hace luminoso participando la luz del sol, sin participar la misma naturaleza del sol; del mismo modo, solo Dios es existente por su naturaleza” (*S. Th.* I, q. 104, a. 1, resp.). En síntesis: que las cosas creadas sean contingentes quiere decir que su existencia no tiene raíz en ellas.

Mientras que en el mundo Aristóteles la sustancia existe por el simple hecho de ser sustancia, constituida por un principio activo (forma), en el mundo creado no sucede así. Según el filósofo griego, podemos decir que la causa formal (forma: principio activo) de la sustancia es a su vez la causa eficiente –y suficiente– de su realidad: “El mundo de Aristóteles está completo en él en la misma medida en que la realidad es sustancia” (Gilson, 2005, p. 217). Tomás de Aquino no sostiene lo mismo: él afirma que el mundo creado es “sustancialmente eterno y existencialmente contingente” (Gilson, 2005, p. 213). Expliquemos esta afirmación –aparentemente paradójica– con más detalle. Que el mundo físico creado sea corruptible no se opone a que sea “sustancialmente eterno”. Los seres corpóreos, compuestos de materia y forma, están destinados a la corrupción: el mero hecho de que sean compuestos entraña la posibilidad de descomposición, es decir, de corrupción. “Pero, aun en esos seres compuestos, los elementos constitutivos [materia y forma] son simples, y, en consecuencia, son indestructibles” (Gilson, 2005, p. 213). Ahora bien, ese mundo “sustancialmente eterno” es, a su vez, “existencialmente contingente”: es decir, de la sustancia no se sigue su existencia, pues “la sustancia no es lo que hace a las cosas existir” (Gilson, 2005, p. 215). Dicho de otro modo: “la causa eficiente de la

existencia actual está, y permanece siempre, fuera de las sustancias actualmente existentes” (Gilson, 2005, p. 216).

En consecuencia, en la metafísica tomista –a diferencia de la aristotélica– se distinguen la causa formal –la forma “que hace a las cosas ser *lo que son*”, esto es, les hace ser una sustancia o esencia¹² específica (Gilson, 2005, p. 220)– y la causa eficiente –la existencia–, la cual “no hace a los seres ser lo que son, les hace *ser*” (Gilson, 2005, p. 221)–. Esta distinción implica que estas dos causas no se siguen la una de la otra: “del hecho de que una cosa sea, no se puede extraer ninguna conclusión en cuanto a lo que es, tal como, a la inversa, de nuestro conocimiento de lo que una cosa es, no se puede inferir [...] nada en cuanto a su existencia actual” (Gilson, 2005, p. 221). Sin embargo, aunque cada causa pertenece a un orden distinto, sí se afectan recíprocamente: así, “donde no hay existencia, no hay sustancia [recordemos que “sustancia” y “esencia” son términos equivalentes], pero, donde no hay sustancia, no hay existencia” (Gilson, 2005, p. 221). La metáfora ya mencionada vuelve a ser aquí de utilidad: “la luz es la causa de la luminosidad del aire, pero a su vez, la diafanidad del aire causa la existencia de esa misma luz en el aire [...], puesto que capacita a la luz para estar ahí, al capacitar el aire para recibir la luz. Así, también, al constituir las sustancias, las formas producen los sujetos receptores de la existencia y, en esa misma medida, son causas de la existencia” (Gilson, 2005, p. 221).

Este es un punto clave de la metafísica de Tomás de Aquino: la sustancia (o esencia), en la medida en que está constituida por una forma, es receptor de la existencia. En este sentido, la forma es el acto supremo en el orden de la sustancia (de la esencia); pero de

¹² Es importante señalar que lo que Aristóteles llama “sustancia” es equivalente a lo que Tomás de Aquino llama “esencia”. En el caso de los entes corpóreos, la sustancia o esencia entraña una composición de materia y forma. En el caso de los entes incorpóreos –como los ángeles, en el caso de Aquino– la sustancia o esencia es una pura forma, sin materia.

esa suprema actualidad proporcionada por la forma no se sigue la existencia. Es por esta razón que la esencia puede y debe recibir –además de lo que la hace ser “lo que” es (la forma)– el acto de la existencia, y lo recibirá en la medida de su forma. Aquí “la relación es –como explica Gilson– la de lo recibido [la existencia] al receptor [la esencia constituida por su forma]” (Gilson, 2005, p. 223). Cabe matizar que el acto de la existencia no anula o excluye el acto de la forma: cada uno se da en un orden distinto – uno (el acto de la forma) en el orden de la causalidad formal y otro (el acto de la existencia) en el de la causalidad eficiente– y se requieren mutuamente, como hemos dicho. Se da, por tanto, en el mundo creado una “distinción real” o “composición real” de esencia y existencia¹³ (Gilson, 2005, p. 224). “Solo su composición es lo que constituye una cosa”: ambos se hacen recíprocamente “reales” (Gilson, 2005, p. 225), siendo dos tipos de causalidad, pues aquello por lo que un ser es y subsiste actualmente (la existencia) no es lo mismo que aquello por lo que es definible como tal ser (la esencia, constituida por una forma).

A la luz de esta explicación, se ve la relevancia de la noción de forma en el pensamiento de Tomás de Aquino. La forma es el receptor de la existencia, pues la sustancia (o esencia) recibe la existencia a través de su forma. Volviendo a la metáfora aquí aludida, “la forma es causa de la existencia, del mismo modo que la diafanidad es la causa por la que el aire es lúcido y por la que hay luz. Para ser lúcido, se requiere sol y la diafanidad del aire”, del mismo modo que, para convertirse en un ser real, se requiere la existencia y la forma que constituye la esencia. “En resumen, la forma es causa de la existencia actual, en la misma medida en que es causa formal de la sustancia que recibe su propio acto de existir.

¹³ Según Tomás de Aquino, todas las sustancias creadas entrañan esta composición de esencia y existencia. En el caso de los seres corporales, la esencia está compuesta a su vez de materia y forma. En el caso de los seres puramente espirituales –como los ángeles– la esencia es pura forma, pero hay también composición de esencia y existencia. Solo en Dios no hay composición: su esencia es igual a su existencia.

Por eso, como tan a menudo dice Tomás de Aquino, *esse consequitur formam*: el ser sigue a la forma” (Gilson, 2005, p. 227).

Por este motivo, la noción de forma es –en el pensamiento tomista– sinónimo de realidad concreta. Tal y como sostiene Chesterton en su biografía sobre Aquino, “en lenguaje tomista, ‘formal’ significa ‘actual’, real, que posee la decisiva cualidad real que hace que una cosa sea lo que es” (Chesterton, 2016, p. 220). Mediante su noción de forma, Tomás de Aquino se aleja de una “ontología de esencias” (Eco, 2015, p. 140), es decir, una ontología donde la esencia de una cosa tiene una consistencia propia, al margen de la cosa concreta. Así ocurre en la filosofía de Avicena, por ejemplo, donde la esencia se da de modo autónomo y el ser (la existencia) es como un añadido, “una simple determinación accidental de la esencia” (Eco, 2015, p. 140). Detrás de este tipo de ontología acecha siempre “la tentación idealista, junto a la persuasión de que es más importante que una cosa tenga definibilidad [esencia] que no el hecho de que la cosa *sea* concretamente [existencia]” (Eco, 2015, p. 140). En contraste con este idealismo, la ontología tomista se presenta “como *ontología existencial*, para la cual lo fundamental es el *ipsum esse*, el acto concreto de existencia” (Eco, 2015, p. 140).

Esta preeminencia de lo concreto real sobre lo abstracto ideal es uno de los grandes logros del pensamiento tomista. Las siguientes palabras de Chesterton expresan esta idea con su característico sentido del humor: “La filosofía de santo Tomás se alza fundamentada en la convicción común y universal de que los huevos son huevos. El hegeliano podrá decir que un huevo en realidad es una gallina, por ser parte de un proceso inacabable de devenir; el berkeleyano podrá sostener que unos huevos escalfados solo existen como existe un sueño, pues tan fácil es afirmar que el sueño es la causa de los huevos como que los

huevos son la causa del sueño [...]. Pero ningún discípulo de santo Tomás necesita estrujarse el cerebro para batir sus huevos como es debido” (Chesterton, 2016, p. 207). En conclusión, es desde esta noción de forma –que aquí hemos explicado en detalle– como hemos de comprender los tres elementos de lo bello según Tomás de Aquino: integridad (*integritas*), proporción (*proportio*) y claridad (*claritas*).

8.3.2. Integridad, proporción y claridad

Para Aquino, “lo bello resulta de la fusión ordenada y coherente de tres elementos” (Lobato, 2005, p. 95): integridad, proporción y claridad. Estos tres elementos aparecen en un texto de la *Suma Teológica* que –según sostiene Tatarkiewicz– es “considerado como la exposición más representativa y característica de la estética tomista” (Tatarkiewicz, 1989, p. 265). Dice así: “Tres cosas se requieren para la belleza. En primer lugar, integridad o perfección, pues las cosas empequeñecidas son por eso mismo feas. Y proporción debida o consonancia. Y también claridad, de donde procede que las cosas que tienen color nítido se digan bellas” (*S. Th.* I, q. 39, a. 8).

Abordemos primero la proporción (*proportio*). Este término es sinónimo de armonía, simetría, consonancia o ritmo. Ahora bien, el Aquinate no apunta a un concepto solamente cuantitativo sino –al igual que Agustín– a un concepto más amplio, que abarque “no solo las relaciones cuantitativas (*commesuratio*), sino también cualitativas (*convenientia*), no solo las proporciones del mundo material sino también las del mundo espiritual” (Tatarkiewicz, 1989, p. 264). En último término, Tomás de Aquino afirma que la proporción constituye un factor de lo bello cuando corresponde “a la esencia, o, en términos aristotélicos, a la forma de la cosa” (Tatarkiewicz, 1989, p. 264); proporción es,

sobre todo, “conveniencia de la materia a la forma” (Eco, 2015, p. 142). Así lo ilustran estas palabras de Aquino: “Ahora bien, la forma y la materia deben estar siempre proporcionadas entre sí y como naturalmente adaptadas” (*Contra Gentiles* II, 81, citado por Eco, 2015, p. 142). Cabe añadir a lo dicho que “la proporción no se dice de un modo unívoco” (Lobato, 2005, p. 104), pues dependerá en cada caso de la forma de la cosa; así, “una es la belleza del hombre y otra la del león, una la del niño y otra la del anciano; una es la proporción del alma y otra la del cuerpo” (Tatarkiewicz, 1989, p. 264). Por este motivo, puede afirmarse que “todo cuanto es admite relaciones de proporción o las exige” (Lobato, 2005, p. 103), pues todo lo que existe, existe –como hemos visto– a través de una forma.

En segundo elemento es la integridad (*integritas*), también llamada perfección (*perfectio*). Esta se refiere a la presencia en un conjunto orgánico de todas sus partes esenciales; o dicho en negativo: “ninguna cosa puede ser bella si le falta un componente esencial” (Tatarkiewicz, 1989, p. 265). La integridad se encuentra estrechamente ligada a la proporción, pues la proporción de una cosa –entendida como correspondencia a la forma– queda afectada cuando falta una de sus partes. Por ello, la integridad puede ser entendida como un tipo de proporción: como la “adecuación de la cosa a sí misma” (Eco, 2015, p. 144). Por otra parte, esta integridad o perfección (*perfectio prima*) da lugar a una segunda perfección (*perfectio secunda*): la adecuación de la cosa a la propia finalidad. En palabras de Eco, “la perfección formal de la cosa le permite a esta obrar según la propia finalidad” (Eco, 2015, p. 145). Por ejemplo, un atleta con dos piernas (*perfectio prima*) será un buen atleta y podrá alcanzar su fin: ganar la carrera (*perfectio secunda*). En el fondo, en esta *perfectio secunda* –adecuación de la cosa a su finalidad– subyace una constante de toda la época medieval: la identificación entre belleza (*pulchrum*) y bien (*bonum*). “Para el

medieval una cosa es fea si no se introduce en una jerarquía de fines centrados en el hombre y en su destino sobrenatural” (Eco, 2015, p. 147).

En tercer lugar, encontramos la claridad (*claritas*). Desde la filosofía antigua, se produce una asociación entre claridad y belleza. Por un lado, en un sentido sensible: “la vista percibe el color de los cuerpos y, por el color, su belleza. [...] En las piedras preciosas, en el mundo vegetal, en el hombre, en el cielo y en el mar, hay un estrato de belleza que radica en el color que, visto, agrada” (Lobato, 2005, pp. 105-106); por otro lado, en un sentido intelectual: “entender es análogo al ver” (Lobato, 2005, p. 106). Así lo hemos visto en Platón, donde el sentido de la vista es constantemente referido como analogía de la intelección. Sirva como ejemplo esta cita del *Fedro*: “Pero ver el fulgor de la belleza se pudo entonces, cuando con el coro de bienaventurados teníamos a la vista la divina y dichosa visión” (*Fedro* 250b).

Ahora bien, este tercer elemento adquiere en el pensamiento de Tomás de Aquino un significado radicalmente nuevo. Según explica Eco, “la luz de los neoplatónicos baja [emana] de lo alto y se difunde creativamente en las cosas [...]. La *claritas* de santo Tomás, en cambio, *sube desde abajo*, desde lo íntimo de la cosa, como automanifestación de la forma” (Eco, 2015, p. 149). Dicho de otro modo, la claridad es la inteligibilidad – entendida como luminosidad, en sentido análogo– proveniente de la forma. En palabras de Lobato, la forma tiene en la cosa “una función semejante a la de la luz: la hace ser lo que es, le da entidad y, por lo tanto, inteligibilidad. Cuanto más perfecto es el ser [cuanto más forma hay y, por tanto, más ser se recibe], tanto más tiene de inteligibilidad [o claridad]” (Lobato, 2005, p. 108). Así lo afirma el propio Tomás de Aquino en su comentario a *Los nombres de Dios* del Pseudo Dionisio: “La claridad es un elemento de

belleza. Porque toda forma, por la cual la cosa es lo que es, es cierta participación de la claridad divina. Y esto es lo que [Dionisio] añade, que ‘todas las cosas son bellas según la propia razón’, es decir, según la propia forma” (*In Divina Nomina*, q. 4, lect. 5, n. 349, citado por Lobato, 2005, p. 109).

8.4. LA SUBJETIVIDAD DE LO BELLO

Estas últimas reflexiones en torno a las nociones de claridad y de visión nos llevan a considerar el papel que tiene el sujeto en el tema de la belleza. Habíamos señalado cómo “para los primeros escolásticos fue de gran importancia el aspecto subjetivo de la belleza” (Tatarkiewicz, 1989, p. 230). En este sentido, veíamos que estos no solamente estudian las cualidades objetivas de lo bello, sino también el modo en que lo bello es percibido y de qué modo agrada o complace.

8.4.1. La idea de visión

En la *Summa Alexandri*, la importancia del sujeto queda reflejada en los diversos términos que se emplean como sinónimos de “visión” (*visus*) –aprehensión (*apprehensio*), intuir (*intueri*), mirar (*aspicere*) o esperar (*spectare*)– dando así a entender que es esta facultad del sujeto la que accede a la belleza. Los escolásticos se referían tanto a la visión exterior (sensible) como a la interior (intelectual), como se aprecia en este fragmento de Guillermo de Auvernia: “Por su naturaleza, nada sino la vista está unido a la belleza, y me refiero así a la belleza visible. Del mismo modo, no hay nada agradable sino la vista exterior. Y esta consideración se puede aplicar también a la mirada interior y a la belleza interior” (*De bono et malo*, 216, citado por Tatarkiewicz, 1989, p. 234).

Los primeros escolásticos tienden a explicar la experiencia del sujeto que percibe la belleza como una especie de prolongación del gozo físico. El goce de la belleza se funda –como defendía Agustín– en una simpatía, esto es, en “una correspondencia entre estructura del alma y realidad material” (Eco, 2015, p. 128). Estos primeros autores inciden de modo especial en el aspecto afectivo de la contemplación estética; la suya es –según dice Eco– una “concepción afectivista” que pone el acento en “el aspecto subjetivo de la contemplación estética y la función del goce como constitutivo de la belleza” (Eco, 2015, p. 130). Esto no quiere decir que lo bello quede exclusivamente determinado por el goce; pero, en cualquier caso, el goce es síntoma de que ahí hay belleza. Como dice Gilson, “el placer experimentado al conocer la belleza no constituye belleza en sí mismo, pero delata su presencia” (Gilson, 1981, p. 203).

Tomás de Aquino también se ocupa de la experiencia que el sujeto tiene de lo bello, introduciendo en su reflexión algunos elementos novedosos que llevan a una concepción más intelectualista y menos afectivista. Sirva recordar unas palabras del Aquinate que ya han sido citadas: “Lo bello y el bien son lo mismo porque se fundamentan en lo mismo, la forma. Por eso se canta al bien por bello. Pero difieren en la razón. Pues el bien va referido al apetito, ya que es bien lo que todos apetecen. Y así, tiene razón de fin, pues el apetito es como una tendencia a algo. Lo bello, por su parte, va referido al entendimiento, ya que se llama bello aquello cuya vista agrada. De ahí que lo bello consista en una adecuada proporción, porque el sentido se deleita en las cosas bien proporcionadas como semejantes a sí, ya que el sentido, como facultad cognoscitiva, es un cierto entendimiento. Y como quiera que el conocimiento se hace por asimilación, y la semejanza va referida a

la forma, lo bello pertenece propiamente a la razón de causa formal” (*S. Th.* I, q. 5, a. 4, ad. 1).

Leyendo este texto, vemos que Aquino es deudor de esta idea de “visión” –que aparece en la *Summa Alexandri* y en la obra de Guillermo de Auvernia– empleada como sinónimo de percepción, tanto exterior (sensible) como interior (intelectual). Aunque el Aquinate pone el acento –de un modo especial– en la visión como sinónimo de conocimiento intelectual: “es un cierto entendimiento”, dice. Para él, la razón (el fundamento) de lo bello es, como hemos leído, “la razón de causa formal”, esto es, la forma. Y, en última instancia, a la forma se accede por medio del conocimiento. A modo de aclaración, cabe añadir que la forma también es fundamento del bien, pero en un sentido distinto. “Lo bello y el bien son lo mismo porque se fundamentan en lo mismo, la forma”, dice Tomás de Aquino. ¿Cuál es, entonces, la distinción entre bien y belleza? Las siguientes palabras de Eco explican brevemente esta distinción: “el bien hace que la forma sea objeto de apetito [voluntad], deseo de realización o posesión de la forma deseada [...]; lo bello, en cambio, pone la forma en relación con el puro conocimiento” (Eco, 2015, p. 135). En síntesis, Tomás de Aquino sostiene que el acceso a la belleza produce por medio del conocimiento intelectual, ya que este es capaz de aprehender la forma.

Por este motivo, el conocimiento de la belleza “no tiene nada que ver con la honda fruición del amor místico, ni con la simple reacción sensual ante el estímulo sensible; y ni siquiera con la asimilación empática con el objeto”, explica Eco. “Se trata, más bien, de un conocimiento de orden intelectual” (Eco, 2015, p. 137). Para Tomás de Aquino, el conocimiento estético tiene “la misma complejidad que el conocimiento intelectual porque se refiere al mismo objeto: la realidad” (Eco, 2015, p. 138). Por ello, para

comprender la percepción de lo bello es preciso hacer referencia –brevemente– a la teoría del conocimiento del Aquinate.

8.4.2. Conocimiento de formas: lo bello y la razón de causa formal

Para Tomás de Aquino el conocimiento es conocimiento de formas, esto es, del principio inmaterial –pero definitorio– de la realidad. Decíamos que, según este autor, las cosas materiales tienen una esencia compuesta de materia y forma; de estos dos componentes, el elemento inteligible es la forma. Por consiguiente, aquello que conocemos de las cosas (la forma) está ya en ellas por su misma constitución, aunque está en potencia, como a la espera de ser conocido. Dicho con otras palabras: en la medida en que están constituidas por una forma, las cosas son cognoscibles. ¿Cómo hacer para que esta forma cognoscible pase de la potencia al acto? Es necesario un sujeto la conozca y, de este modo, haga que la forma inteligible pase de la potencia (que pueda ser conocida) al acto (que, de hecho, sea conocida). En su teoría del conocimiento, santo Tomás sigue en gran medida a Aristóteles¹⁴ al afirmar que el entendimiento humano tiene dos facultades o potencias: el entendimiento posible o paciente –el *nous pathetikós* de Aristóteles– y el entendimiento activo o agente (*nous poietikós*). Ambos cooperan en la acción de conocer la realidad: por un lado, el entendimiento posible recibe la impresión sensible de la cosa, donde se encuentra –en potencia de ser conocida– la forma; por otro lado, entendimiento agente es como una luz que ilumina la forma, la aprehende: hace que esta forma, en tanto que cognoscible o inteligible, pase de la potencia al acto. De este modo, “el intelecto agente

¹⁴ Recordemos la cita del *De Anima* de Aristóteles: “También en el caso del alma han de darse necesariamente estas diferencias. Así pues, existe un intelecto que es capaz de llegar a ser todas las cosas y otro capaz de hacerlas todas; este último es a manera de una disposición habitual como, por ejemplo, la luz: también la luz hace en cierto modo de los colores en potencia colores en acto. Y tal intelecto es separable, sin mezcla e impasible, siendo como es acto por su propia entidad. Y es que siempre es más excelso el agente que el paciente” (*Acerca del Alma* III, 3, 430a 10-15).

aprehende en cada cosa material lo que la constituye [esto es, la forma] [...] y deja aparte los principios de individuación que pertenecen a su materia” (Gilson, 2002, p. 286).

Así, en el acto de conocimiento se da “una presencia del objeto conocido en el sujeto cognoscente” (Gilson, 2002, p. 295), por medio de la forma. Aunque se trata de una presencia singular, pues cuando el acto de conocimiento percibe la forma de la piedra sin embargo no se petrifica. ¿Cómo es esto posible? Porque la misma forma que constituye la realidad es recibida por el entendimiento de un modo que llamamos “intencional”. Tal y como explica Alejandro Llano, “hay una única forma”: la diferencia está en que dicha forma “existe en la naturaleza de las cosas con *ser real*, y en la mente con *ser intencional*” (Llano, 1999, p. 110). La particularidad de la forma conocida (intencional) es que no tiene ser propio, sino que es una pura remitencia (intencionalidad) a la forma real, a la realidad. Es también de este modo como se conoce la belleza, la cual –como afirma el Aquinate– se fundamenta en la forma: “lo bello pertenece propiamente a la razón de causa formal” (*S. Th.* I, q. 5, a. 4, ad. 1). En este sentido, el conocimiento estético “no apunta a poseer la cosa, sino que se aplaca en considerarla, en el percibir las características de proporción, integridad y claridad” (Eco, 2015, p. 137).

8.5. ¿ES LA BELLEZA UN TRASCENDENTAL?

La última cuestión que abordaremos de la estética de santo Tomás es la posibilidad de considerar la belleza como un trascendental, es decir, como una propiedad constituyente del Ser entendido en sentido pleno: es decir, Dios. A este respecto, afirma Étienne Gilson en su obra *Elementos de filosofía cristiana* que para Aquino la belleza es “el trascendental olvidado”: “la belleza no ocupa en la teología de Tomás de Aquino un lugar comparable

al de la unidad y la bondad. El conjunto de las cuestiones de la *Summa Theologiae* se dedica a probar que Dios es la bondad misma y la unidad misma, pero ninguna se dedica a probar que Dios es la belleza misma” (Gilson, 1981, p. 200).

Según apunta Gilson, Tomás de Aquino aborda la cuestión de la belleza solo de refilón, al responder a una objeción –primera objeción de la quinta cuestión, artículo 4, de la *Suma Teológica*–. Dicha objeción, tomada de *Los nombres de Dios* del Pseudo Dionisio, sostiene que “se alaba el bien por ser bello”. En su respuesta a esta idea, Aquino dice que no se alaba el bien por ser bello, sino por ser el fin último de la voluntad; y añade de paso algunas consideraciones acerca de lo bello ya mencionadas. Pero, sobre todo, afirma que el bien y la belleza son lo mismo en la realidad; solo difieren conceptualmente. “Los conceptos de belleza y bien son fundamentalmente idénticos en una cosa, porque una cosa es buena y bella por la misma razón, a saber, por su forma” (Gilson, 1981, p. 201). La diferencia radica en que el bien es objeto de la voluntad, mientras que la belleza es ese mismo bien, pero considerado como objeto del conocimiento.

Volviendo al plano de los trascendentales, podemos concluir que para Tomás de Aquino la belleza no es un trascendental, sino un derivado de un trascendental. A la luz de lo expuesto por Gilson, se entiende que el Ser pleno (Dios), solo es bello en tanto que es bueno: “Dios es bello porque es bueno, es bueno porque es ser” (Gilson, 1981, p. 204). El filósofo holandés Jan Aertsen –en su obra titulada *La filosofía medieval y los trascendentales*– apunta en esta misma dirección: dice que, para ser un trascendental, la belleza tendría que manifestar el Ser de un modo nuevo, no expresado por los otros trascendentales (*unum, verum y bonum*). Pero esto no sucede en el pensamiento de

Aquino, donde la belleza simplemente añade al bien “una ordenación a la capacidad cognoscitiva” (Aertsen, 2003, p. 333).

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 8

Aertsen, J. (2003). *La filosofía medieval y los trascendentales. Un estudio sobre Tomás de Aquino* (Trad. M. Aguerri y M. I. Zorroza). Pamplona: Eunsa.

Aristóteles (2010). *Poética* (Trad. A. Villar Lecumberri). Madrid: Alianza Editorial.

— (1994). *Metafísica* (Trad. T. Calvo Martínez). Madrid: Gredos.

— (1985). *Acerca del Alma* (Trad. T. Calvo Martínez). Madrid: Gredos.

Bertelloni, F. (2015). Introducción: Filosofía medieval desde Iberoamérica. EN Bertelloni, F., y Burlando, G. (Eds.), *La filosofía medieval* (pp. 11-20). Madrid: Editorial Trotta, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Chesterton, G.K. (2016). *Santo Tomás de Aquino* (Trad. J.C. de Pablos). Madrid: Rialp.

Clavell, L. (1984). La belleza en el comentario tomista al “De Divinis Nominibus”. *Anuario filosófico*, 17 (2), pp. 93-100.

Copleston, F. (2000). *Historia de la filosofía. Vol. 2: De san Agustín a Escoto*. Barcelona: Ariel.

Eco, U. (2015). *Arte y belleza en la estética medieval* (Trad. H. Lozano Miralles). Barcelona: Debolsillo.

Gilson, E. (2005). *El ser y los filósofos* (Trad. S. Fernández Burillo). Pamplona: Eunsa.

— (2002). *El tomismo: introducción a la filosofía de santo Tomás de Aquino* (Trad. L. F. Múgica). Pamplona: Eunsa.

— (1981). *Elementos de filosofía cristiana* (Trad. A. García-Arias). Madrid: Rialp.

Llano, A. (1999). *El enigma de la representación*. Madrid: Síntesis.

Lobato, A. (2005). *Ser y belleza*. Madrid: Unión Editorial.

Platón (2008). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro* (Trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo). Madrid: Gredos.

Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia de la estética. Vol.2: La estética medieval* (Trad. D. Kurzyca). Madrid: Akal.

Tomás de Aquino. *Suma Teológica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

CAPÍTULO 9. ORÍGENES DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO MODERNO

Según hemos visto en lo expuesto anteriormente, existe una conciencia estética desde los comienzos de la filosofía; sin embargo, no se habla propiamente de estética –entendida como una disciplina filosófica autónoma– hasta la llegada de la Edad Moderna. Antes de centrar nuestra atención sobre la disciplina estética, es preciso que nos detengamos a considerar algunos de los orígenes más relevantes del pensamiento moderno. Entre estos orígenes encontramos tres grandes temas (o problemas) estrechamente relacionados entre sí: en primer lugar, un problema metodológico, que aquí llamaremos el “giro gnoseológico”; en segundo lugar, un problema espiritual: la Reforma protestante y el advenimiento del individuo; finalmente, un problema estrictamente filosófico: la tensión entre empirismo y racionalismo.

9.1. EL GIRO GNOSEOLÓGICO

Sostiene María Antonia Labrada que la disciplina estética “es una consecuencia del giro de la reflexión filosófica producido en la modernidad” (Labrada, 2001, p. 16). ¿Cuál es ese giro? El giro del sujeto sobre sí mismo. El pensamiento clásico y medieval se caracteriza –entre otros aspectos– en que el hombre está volcado hacia las cosas, hacia la realidad; en cambio, el pensamiento moderno trae consigo una vuelta del hombre sobre sí mismo. Este giro “hacia dentro” –por decirlo así– procede de una desconfianza en la capacidad del hombre para acceder a la realidad. ¿Qué conocemos cuando conocemos? ¿Somos capaces de conocer la realidad o acaso conocemos representaciones de ella que nos impiden acceder a la realidad misma? Estos interrogantes –que marcan el rumbo del pensamiento moderno– apenas están presentes en los autores clásicos o medievales. Los

pensadores modernos buscarán darles respuesta por medio de la clarificación de “las condiciones de posibilidad del conocimiento mismo” (Labrada, 2001, p. 17). Esta indagación sobre las “condiciones de posibilidad” –los *a priori*, en lenguaje kantiano– del conocimiento humano es una constante que atraviesa toda la modernidad. Dicho sintéticamente, la modernidad da “un paso atrás”; no un paso “más allá”, sino “más acá”: hacia los fundamentos del conocimiento.

La modernidad problematiza “la vía de acceso cognoscitivo a la realidad” (Labrada, 2001, p. 17). Este acceso ya no se da por supuesto: pasa de ser un “tema” –como lo había sido en el pensamiento clásico y medieval– a ser un “problema” que ha de ser resuelto. Y, dado que no es posible tratar sobre el objeto –la realidad exterior al sujeto– sin antes clarificar cómo este accede a la realidad, la pregunta fundamental de la modernidad no es “ontológica, sino gnoseológica. Este giro gnoseológico de la interrogación filosófica es lo específico del pensamiento moderno” (Labrada, 2001, p. 17). En última instancia, esta indagación sobre método –el camino, en su sentido original griego– del conocimiento va a conducir, indirectamente, a una modificación en el modo de considerar el objeto (la realidad) y, finalmente, una alteración del objeto mismo.

La desconfianza en la capacidad del conocimiento humano para acceder a la realidad hunde sus raíces, en gran medida, en el nominalismo de Guillermo de Ockham (1285-1347). Según este pensador, el conocimiento no es capaz de abstraer lo universal de lo particular, es decir, no puede aprehender las formas universales que constituyen la realidad y la hacen inteligible –como había afirmado Tomás de Aquino– por el sencillo motivo de que no existen¹⁵: la realidad es siempre individual, particular y concreta. Así,

¹⁵ Cabe matizar, como hace Gilson, que Ockham tiene acceso a una idea de esencia “monolítica”, propia de una “ontología de esencias”, como la de Avicena o Duns Escoto, según la cual “cada esencia tiene

“puesto que todo lo que existe es individual, nada puede corresponder en la realidad a nuestras ideas generales, de lo cual se sigue que estas no son por naturaleza ni imágenes, ni retratos ni representaciones mentales de alguna cosa real” (Gilson, 2004, p. 67): estas ideas generales son –simplemente– signos o palabras que nosotros elaboramos. No existe algo así como las formas aristotélicas o las ideas platónicas: no hay una forma real que compartan todos los individuos de la especie “perro”, por ejemplo. El hecho de que empleemos la palabra “perro” para denominar a una serie de individuos que comparten una serie de rasgos no implica que exista la forma universal (y cognoscible) de “perro”. “Lo único que resulta universal –y, además, solo por convención– es la mismísima palabra ‘perro’, con la que hemos acordado designar a todos los animales que presentan rasgos caninos” (Llano, 1999, p. 18).

El nominalismo de Ockham trata de solucionar un problema de índole metafísica por la vía del lenguaje. Dice el filósofo estadounidense W.O. Quine que lo que hizo la filosofía de Ockham fue seguir un “principio de economía ontológica”, afeitando con su navaja las barbas de Platón, es decir, eliminando los entes innecesarios (Cfr. Llano, 1999, p. 20). Sin embargo, su solución es un paso en falso, pues el problema de los universales no queda resuelto, sino que reaparece en el lenguaje. En cambio, lo que sí produce el nominalismo es una brecha entre el sujeto y la realidad: la realidad ya no es inteligible (conceptualmente); solo podemos acceder a ella por medio de intuiciones (percepciones inmediatas) que –según Ockham– son autoevidentes. Con el tiempo, lo que hará la filosofía moderna será fundar la inteligibilidad de la realidad en el sujeto: va a ser el sujeto quien aporte a ese caos de percepciones inmediatas una unidad y una inteligibilidad. La realidad ya no es inteligible por sí misma, sino por el sujeto que la conoce. Aunque

entidad y unidad en sí misma, y que es igualmente participada por todos los individuos de cierta clase” (Gilson, 2004, p. 65).

siempre quedará la duda sobre si, al conocer, el sujeto accede realmente a la realidad o solo se queda en una representación ilusoria de ella.

Alejandro Llano compara esta situación con la alegoría de la caverna de Platón, señalando que “la filosofía moderna pasa a considerar que el campo de lo ilusorio no se sitúa dentro de la caverna, sino fuera de ella” (Llano, 1999, p. 28). Es decir, se empieza a considerar la posibilidad de que nuestras percepciones de la realidad no sean más que ilusiones y que, por consiguiente, el sujeto quede desvinculado del objeto (la realidad) y aislado para siempre en su subjetividad. En este sentido, estar despierto es caer en la cuenta de que el interior de la caverna, la subjetividad, es la única realidad a la que tenemos acceso directo; ya que al mundo exterior solo podemos acceder por medio de representaciones. “El que duerme ya no es –como pensaba Platón– el que toma las representaciones por realidades, sino el que cree ilusoriamente que hay realidades cognoscibles distintas de las propias representaciones” (Llano, 1999, p. 28).

9.2. LUTERO Y EL ADVENIMIENTO DEL INDIVIDUO

Junto con el problema gnoseológico, la modernidad está marcada por un problema espiritual, planteado por la Reforma que lleva a cabo Martín Lutero (1483-1456). La Reforma protestante –cuyo simbólico inicio se sitúa en 1517– no es un hecho histórico aislado, sino un acontecimiento de gran relevancia por su carácter sintomático. En efecto, el proceso desencadenado por Lutero dentro de la cristiandad occidental responde –en gran parte– al espíritu, el pensamiento y las actitudes de una época. Sostiene Jacques Maritain –el primer capítulo de su obra *Tres Reformadores: Lutero - Descartes - Rousseau*– que Lutero es uno de los padres –junto con Descartes en el plano filosófico y

Rousseau en el plano ético– de la conciencia moderna: “La celda donde Lutero discutió con el diablo, la estufa junto a la cual tuvo Descartes su famoso sueño, el paraje del bosque de Vincennes donde Juan Jacobo, al pie de una encina, mojó de lágrimas su chaleco al descubrir la bondad el hombre natural, son los lugares donde ha nacido el mundo moderno” (Maritain, 2006, p. 19). Y añade este autor que una de las principales consecuencias de la Reforma fue “cambiar del modo más profundo la actitud del alma humana y del pensamiento especulativo frente a la realidad” (Maritain, 2006, p. 12).

Vamos a abordar, sintéticamente, dos principios fundamentales del pensamiento de Lutero: su idea de naturaleza humana y su idea de individuo. En lo que respecta a la naturaleza humana, Lutero afirma –en contraposición con la teología católica– que esta se encuentra totalmente corrompida por el pecado original, el cual “está siempre en nosotros, indeleble; nos ha hecho radicalmente malos, corrompidos en la misma esencia de nuestra naturaleza” (Maritain, 2006, p. 16). Por este motivo, el hombre es incapaz de cooperar en su propia salvación: ninguna obra buena podrá ayudarle a merecer siquiera un ápice de la salvación que anhela. Entonces, ¿cómo puede el hombre alcanzar su salvación? Mediante la sola fe, esto es, mediante una confianza total en Cristo, y no en las buenas obras. Lutero apoya su postura en una interpretación particular de las nociones de fe y obras presentadas por la *Carta a los Romanos* de san Pablo, donde el apóstol afirma que “el justo vivirá de la fe” (Romanos 1, 17).

Puesto que el hombre está irremediabilmente corrompido, Lutero considera “la vida, antes que Nietzsche, como esencialmente trágica” (Maritain, 2006, p. 30). La salvación ya no es algo que haya que buscar con alegría, sino con la angustia –“trabajad por vuestra salvación con temor y temblor” (Filipenses 2, 12), escribe san Pablo– de quien no está

seguro de su propia salvación. Tal y como explica Ratzinger, “lo que constantemente inquietó [a Lutero], constituyéndose en su pasión más profunda y la fuerza directriz de todo el camino de su vida, fue la pregunta sobre Dios: ‘¿Cómo he de encontrar a un Dios generoso?’” (Erfurt, 23 de septiembre de 2011).

A su vez, como consecuencia de su concepción sobre la naturaleza humana y sobre el pecado original, Lutero desprecia la razón humana. “Se podrá, pues, a lo sumo –explica Maritain–, adjudicar a la razón un papel meramente práctico en la vida y en las transacciones humanas. Pero [la razón] es incapaz de conocer las verdades primeras; toda ciencia especulativa, toda metafísica, es un espejismo [...], y el uso de la razón en las materias de la fe, la pretensión de constituir, gracias al razonamiento y con auxilio de la filosofía, una ciencia coherente del dogma y de la revelación, la teología, en suma, tal como la entendían los escolásticos, es un escándalo abominable” (Maritain, 2006, p. 35). En las cosas espirituales, la razón no solamente está “ciega y en tinieblas”, sino que es realmente “la prostituta del diablo. No puede dejar de blasfemar y deshonar todo lo que Dios ha dicho o hecho” (Lutero, citado por Maritain, 2006, p. 34).

Parte de este anti-intelectualismo procede de “la formación occamista y nominalista que Lutero había recibido en filosofía” (Maritain, 2006, p. 32). Como es de esperar, la otra cara de este desprecio de la razón es un voluntarismo. Afirma Maritain que el pensamiento de Lutero se encuentra en la raíz del voluntarismo moderno. “Puesto que la razón ha sido relegada al lugar más sucio de la casa, si es que no está muerta y enterrada, será forzoso [...] que la otra facultad espiritual, la voluntad, sea exaltada en igual medida, si no en teoría, al menos en la práctica” (Maritain, 2006, p. 36). La espiritualidad de Lutero se apoya en una idea de libertad que parte únicamente de la voluntad, dejando de lado la

razón; así, en lo que respecta al hombre, para que el acto de fe sea puro, esta ha de ser una fe pura: ciega, fiducial. En el fondo, el acto de fe –tal y como lo concibe Lutero– es un acto puro de la voluntad.

Finalmente, abordemos la idea de individuo en Lutero. Dice Maritain, que “el yo de Lutero llega a ser prácticamente el centro de gravitación de todas las cosas, y, sobre todo, en el orden espiritual” (Maritain, 2006, p. 20). La comunidad cristiana por antonomasia, la Iglesia, es despreciada, pues es una mediación que –en lugar de unir– separa al individuo de Dios: en sintonía con el espíritu moderno, Lutero entiende que “todo *medio*, que el sentido común considera como uniendo el adentro con el afuera y haciéndolos comunicar, es, en realidad, un ‘intermediario’ que los separa; así, para el individualismo protestante moderno, la Iglesia y los sacramentos nos separan de Dios; así, para el subjetivismo filosófico moderno, la sensación y la idea nos separan de lo real” (Maritain, 2006, p. 45). Por ello, la relación del hombre con Dios ha de ser estrictamente individual. Así lo explican Blanco y Ferrer en su estudio sobre el luteranismo: “la relación con Dios queda teñida por el carácter *dialógico e interpersonal* (Cristo-creyente), por la que lo único importante es el encuentro personal con Dios”, esto es, “la relación salvadora es entre un ‘yo’ y un ‘Tú’” (Blanco y Ferrer, 2016, p. 47).

El hecho de que el individuo sea la preocupación central de la teología luterana hace que esta tenga un carácter eminentemente práctico. Así, mientras la teología católica se orienta a Dios y, por consiguiente, es una ciencia preferentemente especulativa, “la teología luterana es para la criatura; por eso aspira, ante todo, al fin práctico que busca”: la salvación del individuo. “Lutero, que aparta la caridad y conserva el temor servil, que

es todo cuanto tiene, hace girar la ciencia de las cosas divinas en torno a la corrupción humana” (Maritain, 2006, p. 22).

9.3. LA ESTÉTICA MODERNA, ENTRE EL EMPIRISMO Y EL RACIONALISMO

El cuestionamiento de las capacidades y alcance del conocimiento, propio del aquí llamado “giro gnoseológico”, tiene consecuencias particulares en el ámbito de la estética. En este sentido, Labrada afirma que “la estética nace como parte autónoma de la filosofía cuando se pone en cuestión la conciencia estética” (Labrada, 2001, p. 17). Esto no significa que la conciencia estética apareciera en los albores de la modernidad; sin embargo, es aquí cuando se empieza a cuestionar –a “problematizar”, decíamos– el conocimiento estético y, como consecuencia, se comienzan a indagar las condiciones de posibilidad de la percepción de la belleza. Al igual que sucede en el ámbito del conocimiento intelectual, la estética moderna también da un “paso atrás”, hacia el “más acá”. Es a lo largo del siglo XVIII cuando se presta una mayor atención al problema estético y, en cierto modo, es al término de este siglo cuando la estética alcanza cierta madurez gracias a la *Crítica del Juicio* (1790) de Immanuel Kant. Esta obra es heredera de muchos de los temas planteados por el empirismo inglés, así como de algunas cuestiones más metodológicas, procedentes del racionalismo continental. Por esta razón, antes de abordar la obra de Kant es necesario destacar algunas de las notas más relevantes de estas dos corrientes.

9.3.1. El empirismo inglés: Hume y Burke

Hay dos pensadores ingleses –en el sentido de que ambos escriben en lengua inglesa– que influyen de modo directo en la reflexión kantiana sobre la estética. El primero de ellos es David Hume (1711-1776), con su ensayo titulado *Sobre la norma del gusto*; el segundo es Edmund Burke (1729-1797), con su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Estas dos obras son publicadas en el año 1757. El planteamiento del problema estético que hacen estos autores es típicamente moderno: los dos subrayan su convicción de que la belleza no es algo objetivo –esto es, una cualidad del objeto– sino algo eminentemente subjetivo, es decir, relativo al sujeto. Además, los dos afirman que la percepción de la belleza se produce por vía sensible.

Tal y como apunta Labrada, la marcada oposición entre subjetividad y objetividad que encontramos en estos autores deriva –en gran parte– de “la querella (*la querelle*) entre los antiguos y los modernos”, iniciada formalmente en la Academia Francesa de París hacia finales del siglo XVII: “Lo que se discute en la *querelle* es si la belleza se puede entender objetivamente de modo que su naturaleza o esencia pueda formularse en leyes o cánones inmutables y eternos, o si, por el contrario, se trata de algo relativo a la capacidad de percepción de cada sujeto y, en consecuencia, subjetivo” (Labrada, 2001, p. 21). Los herederos de la querella –como Hume y Burke– conciben la objetividad como sinónimo de lo antiguo y la subjetividad como sinónimo de lo moderno. Aunque esta dicotomía no pasa de ser una simplificación, pues tanto el pensamiento clásico como el medieval se refieren lo subjetivo al hablar de la belleza. Por ejemplo, en la filosofía platónica “la belleza no es algo *objetivo* [...] porque mediante su carácter manifestativo da fuerza al alma para abandonar las visiones parciales o limitadas –objetivas– de la realidad”

(Labrada, 2001, p. 22). Lo que hay de fondo en la querrela es una interpretación sesgada o parcial del pensamiento antiguo y medieval, fuertemente condicionada por el “giro” de la modernidad. Se lee a los autores clásicos y medievales desde paradigmas modernos y, por ello, se cae en una interpretación simplista, que no hace justicia a las tesis de dichos autores.

Siguiendo la dirección de la querrela, los pensadores ingleses del siglo XVIII inciden en el carácter subjetivo de la belleza, planteándola como algo relativo a los sentimientos del sujeto, no a las propiedades del objeto. De este modo, la reflexión de los empiristas abre una brecha entre el ámbito del sentimiento o del gusto, el cual no precisa de nada fuera de sí, y el ámbito del conocimiento intelectual o entendimiento, que remite a algo exterior y es legitimado por algo distinto de sí mismo. Esta brecha, que atraviesa gran parte de la estética moderna, es la que lleva a Kant a escribir la *Crítica del Juicio*, a fin de conciliar los opuestos: subjetividad y objetividad.

David Hume afirma que la belleza es percibida mediante una facultad que él denomina “gusto” (*taste*). ¿Qué es el gusto? Es la capacidad “emocional o sentimental del sujeto” (Labrada, 2001, p. 23) que responde frente a ciertas cualidades sensibles de los objetos y las considera bellas. Labrada enuncia algunos rasgos relativos a la noción de gusto desarrollada por Hume: en primer lugar, dado que el gusto no necesita ser legitimado por algo distinto de sí mismo, cualquier gusto es válido: “un millar de sentimientos diferentes, motivados por el mismo objeto, serán todos ellos correctos porque ninguno de ellos representa lo que realmente hay en el objeto”, sostiene Hume en *Sobre la norma del gusto* (citado por Labrada, 2001, p. 23). Un segundo rasgo del gusto es la propiedad de la inmediación: dicho con otras palabras, el gusto no es el fruto de un proceso que sigue

unas determinadas leyes –como sucede con el conocimiento intelectual– sino que se trata de algo inmediato, no sometido a ningún proceso o legislación; de esta segunda propiedad “depende la diversidad y multiplicidad de gustos” (Labrada, 2001, p. 24). Por último, un tercer rasgo es la educación o perfección del gusto: si bien hay diversidad de gustos y la inmediación que caracteriza a todos ellos los hace igualmente válidos, “no todos los gustos son iguales, teniendo unos individuos mejor gusto que otros” (Labrada, 2001, p. 24).

A primera vista, este último rasgo del gusto parece plantear una contradicción: ¿cómo es posible hablar de unos gustos mejores que otros –o compararlos siquiera– si cada gusto no precisa de nada fuera de sí? Sería necesario recurrir a una ley o norma que nos orientara en cuestiones de gusto, pero ¿no contradice esta pretensión la subjetividad del gusto? En el fondo, este es el problema al que trata de dar respuesta Hume con su ensayo *Sobre la norma del gusto*: el empirista escocés se propone encontrar una “norma” (*standard*) que permita valorar el gusto sin abandonar, a su vez, el carácter eminentemente subjetivo del mismo gusto. En este sentido, dicha norma no puede ser algo general; no puede consistir ni en “un razonamiento *a priori* ni en una conclusión abstracta del entendimiento”, escribe Hume (*Sobre la norma del gusto*, citado por Labrada, 2001, p. 24). Es decir, la norma del gusto no puede seguir “el principio de generalidad de las leyes del entendimiento” (Labrada, 2001, p. 24).

Con el fin de salvaguardar la subjetividad del gusto, lo que hace Hume es desarrollar unas normas prácticas que guíen el ejercicio del gusto: “por ejemplo, la necesidad de una observación atenta y detallada de los objetos, la comparación de los objetos que provocan el gusto, y el esfuerzo por liberarse de todo tipo de prejuicios en la observación de los

mismos” (Labrada, 2001, p. 25). Así, es posible valorar el gusto como mejor o peor, o educarlo en función de estas normas prácticas. Labrada considera que Hume plantea un problema normativo que no llega a resolver: al proponer una norma que fundamente el gusto –por práctica que esta sea– el pensador escocés apunta a una pretensión o deseo de universalidad, tanto para la norma como para el mismo gusto. En último término, esta pretensión de universalidad no puede ser resuelta si no se sale de la pura subjetividad, algo que Hume no está dispuesto a hacer.

Por su parte, Edmund Burke se pregunta por el origen de las ideas del gusto¹⁶, y sostiene que el gusto no es una capacidad independiente del entendimiento o de la imaginación¹⁷. En este sentido, para este pensador la idea del gusto procede de la cooperación entre la sensibilidad, la imaginación y el entendimiento. Dicho con sus propias palabras en *De lo sublime y de lo bello*: “En conjunto, creo que lo que llamamos gusto, en su aceptación más general, no es una idea simple, sino en parte hecha de una percepción de los placeres primarios de los sentidos, de los placeres secundarios de la imaginación, y de las conclusiones de la facultad de razonar, acerca de las diversas relaciones de estas” (p. 60).

No obstante, el hecho de que Burke mencione facultades como la imaginación o el entendimiento no significa que su indagación del origen de las ideas del gusto (de lo bello) se mueva en un plano metafísico –como sí había ocurrido en el pensamiento estético clásico y medieval–, sino en un plano puramente sensible o –podría decirse– fisiológico.

¹⁶ Cabe precisar que, este contexto, el término “idea” no ha de ser entendido en sentido platónico, sino a la luz de la filosofía empirista de John Locke (1632-1704). Según este autor, las “ideas simples” son aquellas que proceden de la percepción sensible y representan aspectos sensibles de la realidad; en cambio, las “ideas compuestas” son elaboradas por el entendimiento a partir de las primeras.

¹⁷ La cuestión sobre si el gusto es –o no– una facultad separada del entendimiento o de la imaginación es “decisiva para la fundamentación autónoma de la estética y cuya respuesta afirmativa será el hilo conductor que moverá a Kant a escribir la *Crítica del Juicio*; sin embargo, Burke contesta a esta pregunta de un modo negativo” (Labrada, 2001, p. 26), diciendo que el gusto no es una facultad independiente del entendimiento o de la imaginación.

Si bien el empirista irlandés había señalado en un primer momento la presencia del entendimiento y la imaginación como componentes del gusto, finalmente va a poner el acento en la sensibilidad, limitándose a establecer asociaciones entre determinadas cualidades sensibles y determinadas pasiones del ánimo: “Cuando digo que pretendo indagar la causa eficiente de la sublimidad y de la belleza, no quisiera que se entendiera que yo creo poder llegar a la causa última. [...] Pero creo que, si podemos descubrir qué afecciones de la mente producen ciertas emociones del cuerpo, y qué sentimientos y cualidades del cuerpo diferenciadas han de producir determinadas pasiones de la mente y no otras, se habrá adelantado mucho; y no será inútil para tener un conocimiento diferenciado de nuestras pasiones, por lo menos mientras las examinemos como ahora. Esto es todo lo que podemos hacer, creo” (*De lo sublime y de lo bello*, pp. 183-184).

A la luz de estas palabras de Burke, se aprecia en qué medida su concepción sobre el sentimiento de complacencia (o gusto) es –en gran medida– de corte mecanicista. El gusto surge a partir de “alguna cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana mediante la intervención de los sentidos” (*De lo sublime y de lo bello*, pp. 165-166). Algunas de las cualidades que producen complacencia son la extensión o la cantidad reducida, la tersura, la variación gradual o la delicadeza. De modo parecido, Burke explica el sentimiento de lo sublime como un “temor que se asocia a la percepción de la oscuridad, la fuerza o el poder, la privación en su generalidad, la grandeza de dimensiones, etc.” (Labrada, 2001, pp. 27-28). Al tiempo que propone unas cualidades que causan la idea de belleza, Burke critica con fuerza las propiedades tradicionalmente asociadas con la belleza, como son la proporción, la conveniencia o la perfección. La belleza basada en estas cualidades no podría ser percibida por el gusto sino, más bien por un juicio lógico;

y esto no sería belleza, pues “sobre la belleza no cabe establecer una ley general” (Labrada, 2001, p. 20).

Tal y como apunta Labrada, la influencia del empirismo hace que la obra de Burke quede reducida “a un conjunto de observaciones, más o menos agudas, sobre las características sensibles que tienen los objetos que provocan en el sujeto la aparición del *sentimiento* de lo bello o de lo sublime” (Labrada, 2001, pp. 29-30). Tanto en el caso de Hume como en el de Burke queda sin resolver el fundamento del juicio de gusto. En cierto modo, la universalidad que estos autores quieren otorgar a la norma del gusto o al mismo gusto queda frustrada desde un primer momento, por el simple hecho de que sus planteamientos no salen de la percepción sensible. Se quedan encasillados en el lado de la subjetividad, sin querer enfrentarse “con el problema de la relación entre el conocimiento sensible y el intelectual” (Labrada, 2001, p. 30), piedra de toque en lo que se refiere a la posible universalidad del juicio de gusto.

En síntesis, los temas planteados por el empirismo inglés son, a grandes rasgos, los mismos con los que se enfrentará la *Crítica del Juicio* de Kant. Sin embargo, no sucede así en lo que respecta al método: tanto Hume como Burke recurren a un método de “sesgo eminentemente psicológico” (Labrada, 2001, p. 30), que Kant no acepta. La tercera crítica kantiana busca fundamentar el juicio de gusto no en el plano psicológico sino en el plano trascendental, es decir, en el plano de las condiciones de posibilidad del sujeto. Tal y como apunta Labrada, “el punto de partida de Kant, en lo referente al método, se encuentra en la tradición racionalista continental” (Labrada, 2001, p. 31).

9.3.2. El racionalismo continental: Baumgarten

Decíamos en la introducción a este curso que el término “estética” aparece por primera vez en la obra de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Recordemos que este término procede del griego *aisthesis*, que significa “sensación” o “sensibilidad”. Baumgarten emplea el término para referirse a la “la ciencia del conocimiento sensible, que se ocupa de la belleza” (Soto, 1987, p. 184). Esta es la disciplina relativa a la facultad “inferior” –dice él– del ser humano: la sensibilidad. “Las cosas conocidas (*noetá*) –escribe Baumgarten en *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*– lo son por una facultad superior como objeto de la lógica, en tanto que las cosas percibidas lo han de ser por una facultad inferior como su objeto, *aisthetá epistemes aisthetés*, o estética” (Citado por Tirado, 2013, p. 19).

A grandes rasgos, puede decirse que el planteamiento que hace Baumgarten sobre la percepción sensible es racionalista, pues la subordina al conocimiento intelectual y la valora en función de esta relación. Así, frente al conocimiento lógico o intelectual, que es claro y distinto, este autor dice que el conocimiento sensible es claro y confuso. Por un lado, la percepción sensible es “clara” en tanto que “basta para las necesidades de la vida cotidiana, [...] se acomoda a ellas y nos permite la primera orientación en nuestro contorno sensible” (Cassirer, *La filosofía de la ilustración*, citado por Labrada, 2001, p. 32); por otro, la percepción sensible es “confusa”, pues en ella “no se distinguen las notas de lo que se percibe. Este conocimiento ‘oscuro’ representa algo ‘confusamente’” (Soto, 1987, p. 185).

En contraste con el conocimiento distinto, “el conocimiento sensible donde se sitúa el goce estético se presenta como algo que no se resuelve en el engranaje lógico-conceptual” (Soto, 1987, p. 184). Sin embargo, cabe matizar que Baumgarten no presenta la confusión –o carencia de distinción– de la percepción sensible como algo negativo: al contrario, la confusión añade al conocimiento “una cualidad *expresiva*” (Labrada, 2001, p. 34). Para este autor, “pensar algo no-claramente significa representar algo expresivamente, esto es, no se trata de un no-conocimiento, sino de un conocimiento distinto al lógico-abstractivo” (Soto, 1987, p. 185); de este modo, destaca el valor peculiar del conocimiento sensible. En contraste con la filosofía racionalista precedente –como Leibniz o Wolff, para quienes la intuición sensible era un ‘todavía no’ del conocimiento–, Baumgarten afirma que este tipo de conocimiento tiene “una función propia, a saber, representar el conjunto de la multiplicidad de los objetos sensibles” (Soto, 1987, p. 185).

En este sentido, el fenómeno sensible es percibido como bello cuando hay un acuerdo, un orden, que gobierna la multiplicidad de los objetos sensibles. Ahora bien, ya no se trata de un acuerdo entre la realidad y lo conocido –como sí sucede con Aristóteles o Tomás de Aquino–, sino un acuerdo o coherencia interna, entre los elementos percibidos. La belleza es “la coincidencia de la pluralidad en la unidad, y expresando el máximo orden en tal conjunción” (Soto, 1987, p. 187). Es en este punto –la primacía del acuerdo o del orden– donde se aprecia una peligrosa racionalización o intelectualización de la representación sensible, que delata la tradición racionalista que pesa sobre las espaldas de Baumgarten.

En un primer momento, parecía que el filósofo había presentado el conocimiento sensible como diferente del intelectual; no obstante, esta diferenciación es planteada en unos

términos –acuerdo, orden, unidad– que no separan el conocimiento sensible del intelectual, sino que equiparan el primero al segundo: “la intuición sensible [...] es el análogo de la razón” (Soto, 1987, p. 185). De este modo, la autonomía del conocimiento sensible queda en entredicho. Por esta razón, señala Marchán, la estética de Baumgarten “se balancea entre la autonomía plena respecto a la lógica y la heteronomía, es decir, la dependencia deudora a un cierto complejo de inferioridad en relación al conocimiento racional, lógico y científico” (Marchán, 1996, p. 39).

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 9

Blanco, P., y Ferrer, J. (2016). *Lutero 500 años después. Breve historia y teología del protestantismo*. Madrid: Rialp.

Burke, E. (2014). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Trad. M. Gras Balaguer). Madrid: Alianza Editorial.

Gilson, E. (2004). *La unidad de la experiencia filosófica* (Trad. C.A. Baliñas). Madrid: Rialp.

Labrada, M.A. (2001). *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel* (2ª edición corregida). Pamplona: Eunsa.

Llano, A. (1999). *El enigma de la representación*. Madrid: Síntesis.

Marchán, S. (1996). *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Maritain, J. (2006). *Tres Reformadores. Lutero - Descartes - Rousseau* (Trad. A. Álvarez de Miranda). Madrid: Encuentro.

Ratzinger, J. (2011). Discurso en Erfurt, 23 de septiembre de 2011.

Soto, M.J. (1987). La "Aesthetica" de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos. *Anuario Filosófico*, 22 (2), pp. 181-190.

Tirado, V.M. (2013). *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles. La idea de la estética*. Madrid: Ediciones Universidad San Dámaso.

CAPÍTULO 10. LA ESTÉTICA DE KANT

Los autores citados en los orígenes de la estética moderna dan lugar a una división problemática: una escisión entre la sensibilidad y el conocimiento racional. Por un lado, encontramos el empirismo o sensualismo de Hume y Burke, para quienes la belleza se da en lo particular sensible; por otro lado, está el racionalismo de Baumgarten, quien trata de fundar la estética como disciplina autónoma, pero –en última instancia– considera el conocimiento estético como deudor del conocimiento racional y, de este modo, pone en entredicho la pretendida autonomía de esta disciplina. Para él, “la sensibilidad es un conocimiento confuso, y entre el arte [estética] y la ciencia [conocimiento racional] solo hay una diferencia de grado”, tal y como explica Manuel García Morente en su prólogo a la *Crítica del Juicio* de Kant (1991, p. 20). En resumen, si bien estos autores abren una nueva senda dentro de la filosofía –la estética–, no logran delimitar su método ni su alcance. Posteriormente, la estética de Kant toma del empirismo inglés los temas –el gusto, la belleza, lo sublime– y de la estética racionalista el método o la lógica interna que rige la sensibilidad estética y –sobre todo– la idea de juicio estético como aquel que da unidad a la multiplicidad de lo sensible.

10.1. ALGUNAS IDEAS QUE PRECEDEN A LA *CRÍTICA DEL JUICIO* DE KANT

El pensamiento estético de Immanuel Kant (1724-1804), desarrollado principalmente en su *Crítica del Juicio* (1790), va a recoger los logros de sus predecesores y los va a integrar dentro de su sistema crítico. A grandes rasgos, puede decirse que Kant se alinea más con la estética racionalista de Baumgarten, dado que su tercera crítica está animada principalmente por una preocupación metodológica, esto es, por un afán por descubrir la

lógica interna del juicio estético. De Baumgarten –así como de otros pensadores contemporáneos a él, como Winckelmann– el filósofo de Königsberg, Kant, va a tomar algunas ideas centrales, como la reducción del arte a la conciencia (esto es, a la actividad del espíritu), la unidad y sencillez de lo bello, el hecho de que lo bello es algo indeterminado –es decir, que no puede ser aprehendido por conceptos del entendimiento– o la idea de que lo bello expresa lo universal en lo particular (Cfr. García Morente, 1991, pp. 21-22).

Por encima de todas estas cuestiones destaca una que, posiblemente, es la más acuciante: la pregunta por las condiciones de posibilidad (la lógica interna) del juicio estético o “juicio de gusto”, como dirá Kant. Antes de la llegada de la *Crítica del Juicio*, sus predecesores ya habían intuido que “el goce estético no tiene nada que ver con el conocer. Tampoco con el desear, pues es goce puro en sí mismo, y tranquilo, sin aspirar a ninguna otra cosa” (García Morente, 1991, p. 24). Dicho de otro modo, la facultad estética debía de ser distinta de la facultad de conocer (entendimiento) y de la facultad de desear (voluntad). Tal y como señala García Morente, estas intuiciones ya estaban en Herder o Mendelssohn, entre otros; no obstante, ellos carecían “de aliento para llevar a sus últimas consecuencias un pensamiento exacto” (García Morente, 1991, p. 24). Si bien los elementos para fundar una teoría estética ya estaban en estos pensadores, les faltaba una “base filosófica donde asentar y ordenar esa teoría. Kant, en cambio, poseía esa base” (García Morente, 1991, p. 25).

10.2. EL PAPEL DE LA ESTÉTICA DENTRO DE LA FILOSOFÍA CRÍTICA

Esa base filosófica que tiene Kant es su filosofía crítica: un sistema filosófico omniabarcante, capaz de integrar dentro de sí la estética y de trazar la relación de esta con los demás ámbitos. En Herder, o en otros pensadores contemporáneos, la teoría del arte y de la belleza queda como algo aislado, sin una conexión precisa con las otras esferas de la actividad humana, como el entendimiento o la moral, por ejemplo. Por el contrario, lo que hace Kant es elaborar una teoría estética que aspira a satisfacer dos requisitos fundamentales que, hasta entonces, habían quedado incumplidos por otras propuestas estéticas: por un lado, salvaguardar la autonomía de la estética; por otro, plantear una “relación metódica con las otras esferas de la conciencia” (García Morente, 1991, p. 25).

10.2.1. Un sistema del espíritu

Antes de explicar, brevemente, los rasgos principales del sistema kantiano, es necesario pararnos a distinguir –siguiendo a García Morente– qué tipo de sistema tenemos delante. Según explica este autor, el sistema de Kant “no es un sistema del mundo”, sino “un sistema del espíritu” (García Morente, 1991, p. 26). ¿Qué quiere decir esta expresión? La reflexión científica que nace en la modernidad es un “sistema de mundo”: está orientada “hacia fuera”, hacia el estudio de la naturaleza; aunque se trata de un estudio peculiar: el estudio científico parte de conceptos, leyes o fórmulas abstractas que no son perceptibles por los sentidos, pero que –a tenor del saber científico– “tienen la pretensión de expresar el objeto mejor, más exacta, más científicamente que lo que llamamos realidad” (García Morente, 1991, p. 26). Así sucede, por ejemplo, con los conceptos, leyes o fórmulas de la física moderna. Vemos aquí cómo la modernidad concibe el conocimiento como un

proceso esencialmente mediatizado por una serie de leyes abstractas que constituyen el objeto –al ordenarlo y formalizarlo– y lo hacen susceptible de estudio riguroso, científico.

Por su parte, Kant no busca elaborar un “sistema de mundo”, sino un “sistema del espíritu”, esto es, una teoría orientada “hacia dentro”: sobre el conocimiento humano. El filósofo de Königsberg comienza a filosofar criticando el conocer, pero sin caer en lo que él llama “dogmatismo”. Un caso de dogmatismo fue –al parecer de Kant– la filosofía Descartes, pues inicia una teoría del conocimiento de la que más tarde extrae consecuencias que aplica –directamente– a la realidad. Descartes confunde el orden del conocer con el orden del ser: “esas condiciones elementales del conocer se transforman en elementos simples del ser” (García Morente, 1991, p. 27). De este modo, la filosofía crítica o trascendental de Kant se plantea como un “sistema del espíritu” en tanto que no ahonda en la naturaleza, sino en el sujeto. En palabras de García Morente, busca “determinar aquellas formas [las cuales son *a priori*, es decir, previas a la experiencia] que constituyen la trama misma de ese producto de la conciencia que llamamos conocimiento” (García Morente, 1991, p. 28). En este sentido, la filosofía kantiana es eminentemente “trascendental”; este término –que atraviesa toda la obra de Kant– significa que su pensamiento no apunta a las cosas mismas o a la naturaleza, sino a las condiciones que posibilitan las diferentes actividades propiamente humanas: el conocimiento, el obrar moral y, por último, el goce estético.

10.2.2. El papel de la tercera crítica en el contexto de las dos anteriores

Hasta la aparición de la *Crítica del Juicio* (1790), la tarea crítica de Kant se había centrado en dos esferas de la actividad humana, a cada una de las cuales había dedicado una crítica:

por un lado, la esfera del conocimiento o entendimiento, sobre la que trata la *Crítica de la razón pura* (1781); por otro, la esfera del obrar moral –o razón, como la llama Kant–, abordada por la *Crítica de la razón práctica* (1788). Tal y como señala Labrada, “la génesis de la *Crítica del Juicio* [...] hay que rastrearla en las dos *Críticas* precedentes” (Labrada, 2001, p. 46). Por ello, vamos a detenernos brevemente en considerar las cuestiones abordadas por estas dos.

En lo que respecta a la primera crítica, Kant afirma que el conocimiento que tenemos del mundo es “el producto de dos factores: una función de los sentidos y una función del entendimiento” (García Morente, 1991, p. 28). El primer paso de este proceso del conocer consiste en que la multiplicidad caótica de sensaciones es ordenada, en el nivel de la sensibilidad, por las formas del espacio y del tiempo. En segundo lugar, estas intuiciones sensibles –la intuición sensible es la sensación ya formalizada por el espacio y tiempo– son unificadas en el nivel superior del entendimiento a través de las categorías, que son como conceptos que sintetizan (unifican) lo múltiple, dándole una condición de universalidad y necesidad. Como consecuencia de todo esto, para el ser humano la naturaleza –el mundo exterior– no es algo que pueda conocerse al margen del sujeto: al contrario, nuestro conocimiento de ella es el producto de una serie de determinaciones o leyes, procedentes de la sensibilidad y del entendimiento. En palabras de Kant en la *Crítica del Juicio*: “La naturaleza al representar sus objetos en la intuición, los representa, no como cosas en sí mismas, sino como meros fenómenos” (Ak, V, 175).

No obstante, si la experiencia no es más que un producto o un fenómeno, “tenemos que pensar algo que no sea ni producto ni fenómeno, sino que *sea* en sí. Las limitaciones que encontramos en la experiencia nos hacen pensar que más allá hay un algo que no es objeto

de la experiencia” (García Morente, 1991, p. 29). Esa cosa en sí (el noúmeno), incondicionada, no puede ser alcanzada por la vía del conocimiento: no puede ser aferrada por conceptos o intuiciones, pues dejaría de ser –en ese mismo instante– algo incondicionado. La idea de cosa en sí o noúmeno delata una limitación del conocimiento; aunque –tal y como apunta García Morente– “esta limitación no significa que aquí se acabe todo. Mediante el concepto de la cosa en sí, la limitación se torna en límite, el fin en nuevo comienzo” (García Morente, 1991, p. 29). El límite es siempre una frontera con algo que se encuentra más allá de él y, en este sentido, remite indirectamente a ese “más allá”. ¿Cuál es ese ámbito que se encuentra más allá del límite de la experiencia?

Se trata del ámbito de la cosa en sí, lo incondicionado, que Kant llama “ideas de la razón”; estas ideas “se refieren a la totalidad absoluta de la experiencia” (García Morente, 1991, p. 30). Así, para que la experiencia pueda aspirar a una total unidad, son necesarias las ideas de la razón: a saber, el mundo, el alma y Dios. Estas ideas no pueden ser objeto de la experiencia, pero son tan necesarias para que pueda darse la experiencia como las formas de la sensibilidad o las categorías del entendimiento. En síntesis: si bien es de suyo problemática, la cosa en sí representa una tarea “en la que el sujeto no puede dejar de pensar” (García Morente, 1991, p. 29).

En su segunda crítica, Kant sostiene que el ser humano encuentra en su interior algo incondicionado (nouménico): la ley moral, el dictado de la razón. Esta ley es un puro deber, sin mezcla de leyes psicológicas o naturales, las cuales vendrían desde fuera, como sobreañadidas a ese deber. Kant llama a esta ley el “imperativo categórico”: por una parte, es “imperativo”, pues mueve al sujeto a seguirla; por otra, es “categórico”, esto es, no es “hipotética”: su validez es universal, no está condicionado a circunstancias o fines

exteriores a él. Por ello, “el imperativo categórico es el principio constitutivo de la moralidad” (García Morente, 1991, p. 31). Este principio entraña a su vez otro: la libertad. La tradicional oposición entre naturaleza y libertad queda en Kant resuelta hasta cierto punto, pues sitúa la libertad fuera del ámbito de la experiencia (de lo condicionado), en el ámbito de la moralidad. En suma, Kant afirma que el ser humano no accede a las ideas de la razón por medio del conocimiento, sino mediante el obrar moral: a estas ideas de la razón, dice Kant, “no podemos dar más que una realidad práctica, y con ello, por lo tanto, nuestro conocimiento teórico no se encuentra extendido en lo más mínimo a lo suprasensible” (Ak, V, 175).

¿Qué papel cumple, entonces, la tercera crítica de Kant? El de salvar el abismo que se da entre el ámbito de la naturaleza cognoscible y el ámbito de la libertad. Kant expresa esta separación con las siguientes palabras: “Entendimiento y razón tienen, pues, dos diferentes legislaciones sobre uno y el mismo territorio de la experiencia, sin que les sea permitido hacerse perjuicio uno a otra. Pues, así como el concepto [el conocimiento] de la naturaleza no tiene ningún influjo en la legislación por medio del concepto de la libertad [el obrar moral], de igual modo, este no influye nada en la legislación de la naturaleza” (Ak, V, 175). Por un lado, el ámbito de la naturaleza queda determinado por las leyes de la sensibilidad y del entendimiento; por otro, el ámbito de la libertad aparece regulado por las ideas de la razón. “Se ha abierto –escribe Kant en la introducción a la *Crítica del Juicio*– un abismo infranqueable entre la esfera del concepto de la naturaleza como lo sensible y la esfera del concepto de libertad como lo suprasensible, de tal modo que del primero al segundo [...] ningún tránsito es posible, exactamente como si fueran otros tantos mundos diferentes, sin poder el primero tener influjo alguno sobre el segundo” (Ak, V, 175-176).

10.3. EL JUICIO DE GUSTO

En resumen, la filosofía trascendental presenta una grieta a primera vista infranqueable: entre el mundo de lo condicionado (fenómeno) y el mundo de lo incondicionado (noúmeno), es decir, entre el mundo de la naturaleza y el de la libertad. Para Kant, el entendimiento es incapaz de aferrar lo valioso en sí mismo, la cosa en sí, ya que todo conocimiento se limita a los objetos de la experiencia, y estos objetos están condicionados por las leyes del entendimiento. De este modo, lo incondicionado queda eliminado del ámbito de la naturaleza y relegado al ámbito práctico del obrar moral. Con la *Crítica del Juicio*, Kant va a tratar de proponer una solución a este callejón sin salida, que discurre – en gran medida– por el camino de la belleza y del juicio de gusto, capaz de captarla.

10.3.1. El juicio de gusto como juicio reflexionante

Así pues, si nos ceñimos a lo expuesto por las dos primeras críticas, no es posible encontrar nada en la naturaleza que pueda ser considerado como en sí mismo valioso – perfecto, incondicionado– dado que el hombre solo accede a lo incondicionado a través de la esfera del obrar moral, de la libertad. Pero ¿es esto cierto? De serlo, el hombre no podría percibir algo particular como bello. La solución a esta aporía es uno de los cometidos de la tercera *Crítica* de Kant. Como se verá en lo que sigue, esta solución pasa por una reconciliación de opuestos –naturaleza y libertad– que tiene lugar en el juicio de gusto.

Es preciso que nos detengamos, por tanto, a considerar las peculiaridades del juicio de gusto, uno de los puntos clave sobre los que se apoya todo el desarrollo de la *Crítica del Juicio*; para ello hemos de comenzar por tratar sobre los juicios en general. En la introducción a la tercera crítica, Kant explica qué es un juicio: “El Juicio, en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal [dicho de otro modo, la operación del juicio es la de unificar: unificar lo particular en lo universal]. Si lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, el Juicio, que subsume en él lo particular [...], es *determinante*. Pero si solo es dado lo particular, sobre el cual él debe encontrar lo universal, entonces el Juicio es solamente *reflexionante*” (Ak, V, 179).

Dentro del sistema kantiano, el “juicio determinante” es el entendimiento. Si nos fijamos, el entendimiento tiene lo universal (las categorías) como algo ya dado *a priori*, previo a la experiencia– y con ellas aprehende lo particular (la experiencia) y lo determina. De este modo, lo particular solamente es conocido a través de la categoría (o concepto), es decir, bajo razón de universalidad y necesidad; en otras palabras: el juicio determinante (o entendimiento) no es capaz de conocer lo particular como particular y contingente. Pero hay otro tipo de juicio, que Kant llama “juicio reflexionante”, del cual el juicio de gusto es un caso concreto, como veremos. En este juicio no hay algo universal ya dado, con lo cual aprehender lo particular: al contrario, lo dado aquí es solamente lo particular en su particularidad y, desde aquí, el juicio ha de llegar a lo universal; es decir, ha de unificar, como corresponde a la operación del juicio. Ahora bien, en todo juicio ha de haber un principio regulador –un *a priori*– que permita al juicio operar, guiado por ese principio; operar unificando, yendo de lo particular a lo universal. ¿Cuál es el *a priori* del juicio reflexionante? ¿Cuál es el principio según el cual opera? No puede ser un principio ya dado por el entendimiento (las categorías), pues entonces lo conocido sería

inmediatamente conocido como necesario, y no como particular y contingente; tampoco “se puede sacar de la experiencia porque ese principio debe fundar la unidad de todos los juicios particulares obtenidos del mismo modo” (Labrada, 2001, p. 54).

10.3.2. El principio regulador del juicio reflexionante: la finalidad

El principio de los juicios que tratan sobre lo particular (reflexionantes) es el principio de “finalidad” o de “finalidad de la naturaleza”. En palabras de Kant: “La finalidad de la naturaleza es, pues, un particular concepto a priori que tiene su origen solamente en el Juicio reflexionante” (Ak, V, 181). Es decir, lo que hace el juicio reflexionante es percibir lo particular como universal (unificar); no porque quede aprehendido y determinado por un concepto universal previo a la experiencia (la categoría), sino por considerar lo particular bajo la idea de finalidad, esto es, atribuyéndole una finalidad que lo ordena y le da unidad. Así lo expresa Kant: “Como las leyes generales de la naturaleza tienen su base en nuestro entendimiento [en las categorías], el cual las prescribe a la naturaleza [...], las leyes particulares empíricas, en consideración de lo que en ellas ha quedado sin determinar por las primeras [por las categorías], deben ser consideradas según una unidad semejante, tal como si un entendimiento [...] la hubiese igualmente dado para nuestras facultades de conocimiento, para hacer posible un sistema de la experiencia según leyes particulares de la naturaleza” (Ak, V, 180). En suma, esta finalidad es un principio de unidad que –siendo ajeno a las categorías del entendimiento– nos permite juzgar lo particular como universal, preservando al mismo tiempo toda su particularidad y contingencia. De este modo, el juicio reflexionante juzga los fenómenos de la naturaleza como poseyendo su propio fin.

La clave para entender el problema, apunta Labrada, “está en el carácter subjetivo [...] que Kant atribuye a este principio [de finalidad]. Su naturaleza reflexiva indica que la validez está referida exclusivamente al ámbito de la subjetividad, y ello subraya su diferencia tanto con los principios que regulan la actividad del entendimiento [las categorías] como con aquellos otros [las ideas de la razón] que orientan la actuación moral” (Labrada, 2001, p. 56). Es decir, la finalidad referida a la naturaleza no está en la naturaleza misma, sino en el sujeto: esto es lo que quiere decir Kant cuando emplea el término “reflexionante”; se trata de un principio “que únicamente regula la actividad del juicio” (Labrada, 2001, p. 57). Solo mediante esta presuposición (subjetiva) de una finalidad en la naturaleza es posible juzgar sobre lo particular y contingente, preservando su particularidad y contingencia.

Llegados a este punto, cabe distinguir los dos tipos de juicios reflexionantes de los que habla Kant: por un lado, los “juicios teleológicos” –de los que trata la segunda mitad de la *Crítica del Juicio*– tratan dicha finalidad en tanto que referida a la naturaleza particular: “referimos al objeto una, por decirlo así, analogía de un fin” (Labrada, 2001, p. 62). Por otro lado, los “juicios de gusto” –de los que trata la primera mitad de la *Crítica del Juicio*– refieren la idea de finalidad no a la naturaleza, sino al sentimiento de placer o goce estético. “Los juicios estéticos [o de gusto] son aquellos que juzgan sobre lo bello en la naturaleza o en el arte mediante un sentimiento de agrado” (Labrada, 2001, p. 59).

10.3.3. El principio regulador del juicio de gusto: una finalidad puramente formal

Decíamos que el principio regulador según el cual operan los juicios reflexionantes es el de finalidad. En el juicio teleológico –uno de los dos tipos de juicios reflexionantes– esta

finalidad es atribuida a la naturaleza particular y empírica; en cambio, en el juicio de gusto –el otro tipo– la finalidad es referida al sentimiento particular de placer que el sujeto experimenta cuando percibe un objeto bello. En palabras de Kant: “Lo extraño y anormal está en que no es un concepto empírico, sino un sentimiento de placer (por lo tanto, ningún concepto), lo que por medio del juicio de gusto [...] se exige” (Ak, V, 191). Dicho de otro modo, decimos que lo particular bello tiene una finalidad no porque lo conozcamos bajo la razón de universalidad y necesidad procedente del concepto (la categoría), sino porque –sin dejar de lado su particularidad y contingencia– produce en nosotros un sentimiento de placer y, en esta medida, decimos que lo particular bello es conforme a un fin. Así pues, el juicio de gusto o juicio estético trata sobre sentimientos; por consiguiente, es necesario indagar el principio (o *a priori*) según el cual opera el juicio de gusto: “la aparición del gusto en el juicio requiere una justificación de su posibilidad mediante un *a priori*” (Labrada, 2001, pp. 63-64). Decíamos, en términos generales, que el principio de los juicios reflexionantes es el principio de finalidad. Pero ¿cómo se traslada esto al caso concreto del juicio de gusto?

La preocupación de Kant por hallar las condiciones de posibilidad –el *a priori* o principio regulador– del juicio de gusto tiene su razón de ser: de este hallazgo depende la posibilidad de entender lo bello como particular y a la vez indeterminado, así como la posibilidad de que la estética pueda constituirse como una disciplina autónoma, independiente del entendimiento. Ese *a priori* es el principio de finalidad que se advierte en el simple sentimiento de placer; por tanto, al ser una finalidad puramente subjetiva, “es preciso que no exista concepto de la misma finalidad, de modo que la finalidad no sea referida al objeto y solo sea percibida mediante el sentimiento” (Labrada, 2001, p. 66). Así, Kant sostiene que el principio regulador del juicio de gusto es una “finalidad

puramente formal”, esto es, referida exclusivamente al sentimiento; sin objeto, ni concepto, ni contenido.

A la luz de lo expuesto, se entiende la siguiente afirmación de Kant: “La belleza no es concepto alguno de un objeto y el juicio de gusto no es juicio alguno de conocimiento” (Ak, V, 290). Para Kant, la belleza no hace referencia al objeto, ni al concepto que determina el objeto: es una belleza sin contenido, puramente formal, referida al sentimiento. El juicio de gusto no es un juicio determinante (de conocimiento) sobre el objeto, sino un juicio reflexionante (subjetivo) sobre el sentimiento de placer que experimenta el sujeto al relacionarse con algo particular. Por ello, el sujeto nunca tiene noticia o conocimiento directo del objeto bello, solamente del sentimiento de placer que despierta.

10.3.4. El libre juego de facultades y la “feliz casualidad”

La percepción de lo bello por medio del juicio de gusto trae consigo un sentimiento de placer. ¿De dónde proviene este placer? ¿A qué se debe? Se debe, dice Kant, a que “en el juicio de gusto se da una plena reconciliación entre la necesidad del juicio lógico y la libertad del juicio práctico” (Labrada, 2001, p. 66). De esta forma, el juicio de gusto se nos presenta como “una facultad del espíritu diferente de la facultad de conocer y de la facultad de desear que se afirma en su diferencia armonizando ambas facultades” (Labrada, 2001, p. 66). Dicho de otro modo: el juicio de gusto es una facultad que reúne, de un parte, la necesidad –que encontramos en el conocimiento– y, de otra, la libertad –propia del obrar moral– en el encuentro con lo bello.

Esta armonización de necesidad y libertad se produce mediante lo que Kant llama el “libre juego de facultades”. Con esta expresión, el filósofo de Königsberg se refiere a las facultades cognoscitivas: imaginación y entendimiento. Por un lado, el entendimiento es la facultad del conocimiento por categorías o conceptos, tal y como hemos visto. Por otro, la imaginación es la facultad capaz de representar algo dado a través de intuiciones, es decir, de percepciones sensibles que no están determinadas por las categorías del entendimiento; en este sentido, Kant considera a la imaginación como una facultad libre, indeterminada. Aquí tenemos que destacar una idea importante: que la relación o acuerdo que se establece entre las facultades “no es entre las objetivaciones respectivas de la imaginación y el entendimiento (las intuiciones y los conceptos), sino entre las facultades” (Labrada, 2001, p. 71): son las facultades mismas las que se relacionan entre sí, produciéndose un libre juego entre ellas, un equilibrio que da lugar al sentimiento de placer.

Explicaré, a grandes rasgos, cómo se produce este libre juego de facultades. En primer lugar, la imaginación capta lo particular bello de modo no conceptual, a través de una intuición que Kant llama “idea estética”. Se trata de una intuición “ciega” —esto es, no cognoscible por el entendimiento— pues no está determinada por ningún concepto o categoría¹⁸. Esta idea estética pone en funcionamiento el entendimiento, pero este enseguida se descubre incapaz de aprehenderla con ninguna categoría. Entonces, la imaginación acude a la razón —esfera de la libertad—, la cual reconoce en esa idea algo en sí mismo valioso, incondicionado. Es así como se produce el libre juego de facultades, la cooperación entre imaginación y entendimiento, que lleva consigo un placer del espíritu.

¹⁸ Recordemos, a este respecto, la conocida máxima de Kant en la *Crítica de la razón pura*: “Los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin concepto son ciegas” (KrV, A 51/B 75).

“Esta concordancia del objeto con las facultades del sujeto es contingente” (Ak, V, 190), escribe Kant. Se trata, como apunta el filósofo, de una “feliz casualidad”, esto es, de algo contingente, no necesario, y –por tanto– libre de cualquier interés por parte del sujeto: “Nos sentimos regocijados (propriadamente aligerados, después de satisfecha una necesidad), exactamente como si fuera una feliz casualidad la que favoreciese nuestra intención, cuando encontramos una unidad sistemática semejante” (Ak, V, 184). La idea de belleza como “feliz casualidad” es, quizá, una de las grandes aportaciones de la *Crítica del Juicio* al pensamiento estético posterior. Los autores románticos –como Friedrich Schiller o Johann Gottlieb Fichte– heredan esta idea del juicio de gusto como libre concordancia entre imaginación y entendimiento, esto es, entre indeterminación (libertad) y determinación (necesidad).

10.4. LA IDEA DE GENIO

La idea de “genio”, desarrollada por Kant en la *Crítica del Juicio*, es como la otra cara del juicio de gusto: si el juicio se refiere a la percepción de lo bello, el genio –palabra que bien podría traducirse como “inspiración”– alude a la creación de lo bello, es decir, la creación artística. En palabras de Kant: “Para el *juicio* de objetos bellos como tales se exige gusto; pero para el arte bello, es decir, para la *creación* de tales objetos, se exige genio” (Ak, V, 311). Tal y como señala Manuel Fontán, tanto el gusto y como el genio dan lugar a ese juego libre del que hablábamos: “por encima de estos aspectos activo y pasivo, lo que unifica las dos partes de la estética kantiana [...] es, otra vez, la cuestión de las facultades en su juego libre” (Fontán, 1994, p. 453). De modo análogo a lo que ocurría con el juicio de gusto, el genio consiste en una “proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender” (Ak, V, 317).

Así, la creación artística no puede proceder según conceptos. El arte bello “debe adaptarse igualmente a las condiciones de ausencia de concepto determinado que se exigían para el juicio de gusto” (Fontán, 1994, p. 461). “El genio –escribe Kant– es un talento de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad, para lo que puede aprenderse según alguna regla” (Ak, V, 307). Podría decirse que es el genio quien da su propia “regla” a lo que crea, haciendo un uso libre de su imaginación –“facultad de conocer productiva”, según Kant (Ak, V, 314)– que va más allá de las limitaciones del entendimiento. El entendimiento está sujeto a conceptos, y conoce siempre según conceptos; en cambio, la imaginación del artista sobrepasa esas barreras: logra un tipo de expresión –“idea estética”– que no se puede recoger en un concepto ya dado, porque lo supera.

En este sentido, la obra de arte presenta una finalidad que parece haber sido dada por la misma naturaleza: pese a ser contingente, se presenta como necesaria, como si necesariamente tuviera que ser así. Kant dice que “genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte” (Kant, Ak, V, 307). Las siguientes palabras del compositor Franz Schubert –en una carta escrita en 1818– ilustran bien esta idea: “estoy componiendo como un Dios, como si tuviera que ser así”. Esta breve reflexión del compositor austriaco nos da a entender lo expresado por Kant: a saber, que el genio es un don que recibe el artista, por el que cual obra “como si tuviera que ser así”, esto es, con una cierta necesidad. Como consecuencia, el arte resultante es percibido como naturaleza, de tal modo que “la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza” (Ak, V, 306).

Cabe matizar, sin embargo, que la necesidad que presenta la obra de arte es fruto de la casualidad –de una “feliz casualidad”–, de la contingencia. “La dimensión de la necesidad [...] en la creación, está suspendida de un hilo muy delgado, que amenaza siempre con romperse: del hilo de la casualidad. No tiene que ser así necesariamente y, no obstante, ocurre como si tuviera que ser así”, explica Fernando Inciarte (2012, p. 114). Así, necesidad y contingencia se presentan como las dos caras de la creación artística: mutuamente excluyentes a primera vista, pero –en el fondo– intrínsecamente unidas.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 10

Fontán, M. (1994). *El significado de lo estético. La “Crítica del Juicio” y la filosofía de Kant*. Pamplona: Eunsa.

García Morente, M. (1991). Prólogo a la *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant. Madrid: Espasa Calpe.

Inciarte, F. (2012). *La imaginación trascendental. En la vida, en el arte y en la filosofía* (Ed. M. A. Labrada). Pamplona: Eunsa.

Labrada, M.A. (2001). *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel* (2ª edición corregida). Pamplona: Eunsa.

Kant, I. *Kritik der reinen Vernunft*, Kant’s gesammelte Schriften, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin, 1902 ss. [Trad. M. García Morente; Ed. abreviada J.J. García Norro (2002). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Tecnos].

Kant, I., (1902). *Kritik der Urtheilskraft von Immanuel Kant*, Kant’s gesammelte Schriften, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 1902 ss., V. Berlin [Trad. Manuel García Morente; Ed. J.J. García Norro y R. Rovira (2011). *Crítica del Juicio*. Madrid: Tecnos].

CAPÍTULO 11. FRIEDRICH NIETZSCHE, LO ROMÁNTICO Y *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

Cuando en 1872 Friedrich Nietzsche (1844-1900) publica *El nacimiento de la tragedia*, el Romanticismo alemán, tan proliferante durante la primera mitad del siglo XIX, parecía haberse desvanecido; en aquella segunda mitad del siglo predomina una mentalidad científicista, que Nietzsche refiere como “cultura socrática”. “Nietzsche ha de vérselas con una época en la que la ciencia celebraba triunfos enormes. Positivismo, empirismo y economicismo en unión con una excesiva mentalidad utilitaria determinan el espíritu del tiempo. Y, sobre todo, la moda del optimismo”, explica Safranski (2009, p. 251). Esta mentalidad considera el entusiasmo y los grandes horizontes del espíritu romántico como tentaciones que han de ser evitadas; se trata de “una mentalidad contraria a todo lo exaltado y fantástico” (Safranski, 2009, p. 253). Según escribe Nietzsche, el hombre de su tiempo “ya no quiere tener nada en su totalidad, en una totalidad que incluye también la entera crueldad de las cosas. Hasta tal punto lo ha reblandecido la consideración optimista” (NT¹⁹, cap. 18, p. 182).

11.1. DIAGNÓSTICO DE LA CULTURA SOCRÁTICA

El profesor de Basilea, Nietzsche, realiza –en algunos de los capítulos de *El nacimiento de la tragedia*– un diagnóstico de la cultura que le rodea, que él llama “socrática” o “alejandrina”. Esta cultura pone por debajo de ella todo lo que no esté orientado al ideal del conocimiento erudito: “Todo nuestro mundo moderno –sostiene Nietzsche– está preso en la red de la cultura alejandrina y reconoce como ideal el *hombre teórico*, el cual está

¹⁹ Empleamos aquí “NT” como abreviatura para citar *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche. Ver referencia completa en la bibliografía del capítulo.

equipado con las más altas fuerzas cognoscitivas y trabaja al servicio de la ciencia, cuyo prototipo y primer antecesor es Sócrates” (NT, cap. 18, p. 178). Este hombre teórico encuentra su perfecta encarnación en el personaje de Fausto, el cual “se lanza insatisfecho a través de todas las facultades universitarias, entregado, por afán de saber, a la magia y al demonio” (NT, cap. 18, p. 178). No obstante, la misma figura de Fausto revela las grietas del optimismo socrático, “que se imagina no tener barreras” (NT, cap. 18, p. 179); tal y como explica Nietzsche, en la insatisfacción de este personaje²⁰ se empiezan “a presentir los límites del placer socrático del conocimiento” (NT, cap. 18, p. 178).

Pero ¿cómo escapar del callejón sin salida de la cultura socrática? Nietzsche vislumbra una vía de escape en la cultura de la Antigüedad griega y –en especial– en la posibilidad de redescubrir el hondo significado que se esconde en la tragedia griega: “solo de los griegos se puede aprender qué es lo que semejante despertar milagroso y súbito de la tragedia ha de significar para el fondo vital más íntimo de un pueblo” (NT, cap. 21, p. 201). Podría añadirse a estas palabras que la cultura griega ya había sido objeto de atención por parte de literatos y eruditos como Goethe, Schiller o Winckelmann, entre muchos otros. Sin embargo, “tampoco aquellos luchadores consiguieron penetrar en el núcleo del ser helénico ni establecer una duradera alianza amorosa entre la cultura alemana y la griega” (NT, cap. 20, p. 196).

²⁰ Sirva citar las primeras palabras del personaje de Fausto en el drama Goethe: “Ay, he estudiado ya Filosofía, Jurisprudencia, Medicina y también, por desgracia, Teología, todo ello en profundidad extrema y con enconado esfuerzo. Y aquí me veo, pobre loco, sin saber más que al principio. Tengo los títulos de Licenciado y de Doctor y hará diez años que arrastro mis discípulos de arriba abajo, en dirección recta o curva, y veo que no sabemos nada. Esto consume mi corazón. Claro está que soy más sabio que todos esos necios doctores, licenciados, escribanos y frailes; no me atormentan ni los escrúpulos ni las dudas, ni temo al infierno ni al demonio. Pero me he visto privado de toda alegría; no creo saber nada con sentido ni me jacto de poder enseñar algo que mejore la vida de los hombres y cambie su rumbo”.

A juicio de Nietzsche, ni estos ni sus herederos supieron “sacar infatigablemente agua del lecho griego”; tal vez porque miraron a los griegos con una “compasiva superioridad”, o simplemente desarrollaron “una retórica completamente ineficaz [que] se entretiene jugueteando con la ‘armonía griega’, la ‘belleza griega’, la ‘jovialidad griega’”. Los estudiosos de las instituciones superiores de cultura alemanas pronto se arreglaron cómodamente con los griegos; diseccionando su cultura como si se tratara de un cadáver inerte: unos como correctores de textos antiguos, otros como microscopistas histórico-naturales del lenguaje y otros, en fin, apropiándose de la Antigüedad griega “según el método propio y los gestos de superioridad propios de nuestra historiografía culta de ahora” (NT, cap. 20, p. 197). Junto a todo esto, Nietzsche denuncia el hecho de que el docente universitario ha asimilado una superficial “manera de hablar propia del periodista, con la ‘ligera elegancia’ de esa esfera, cual una mariposa jovial y culta” (NT, cap. 20, p. 198).

Esta cultura socrática, “tan débil”, “odia al verdadero arte”, pues “de él teme su ocaso” (NT, cap. 20, p. 198). Por el contrario, crea para sí una especie de arte que es ajeno a los verdaderos instintos artísticos, dionisiacos y apolíneos²¹: un arte burgués, destinado simplemente a entretener o confortar. “Se nota en Nietzsche toda la indignación de quien, en el arte, especialmente en la música, se figura estar en el corazón del mundo, de quien en el ‘hechizo del arte’ encuentra su verdadero ser y, por tanto, lucha contra una mentalidad para la que el arte es una bella cosa secundaria, quizá la más bella, pero solo secundaria” (Safranski, 2009, p. 255).

²¹ Explicaremos un poco más adelante, en el apartado 11.3.1., el significado de estos dos términos.

11.2. FILOSOFÍA Y MÚSICA: CAMINOS PARA UN RENACER DEL ESPÍRITU TRÁGICO

Frente al desolador panorama de la cultura socrática, Nietzsche considera que el poder transformador del verdadero arte –poder al que llama “magia dionisiaca”– es capaz de despertar a la cultura alemana de su letargo socrático: “Mas, cuando toca la magia dionisiaca, ¡cómo cambia de pronto ese desierto, que acabamos de describir tan sombríamente, de nuestra fatigada cultura! Un viento huracanado coge todas las cosas inertes, podridas, quebradas, atrofiadas, las envuelve, formando un remolino, en una roja nube de polvo y se las lleva cual un buitre a los aires. Perplejas buscan lo desaparecido nuestras miradas: pues lo que ellas ven ha ascendido como desde un foso hasta una luz de oro, tan pleno y verde, tan exuberantemente vivo, tan nostálgicamente inconmensurable. La tragedia se asienta en medio de ese desbordamiento de vida, sufrimiento y placer, en un éxtasis sublime” (NT, cap. 20, pp. 199-200). Según el profesor de Basilea, este despertar del letargo socrático a través de la magia dionisiaca del arte ha sido preparado –lentamente– por dos vías: la vía de la filosofía y la vía de la música. La misteriosa imbricación entre la música y la filosofía alemanas apunta, dice Nietzsche, “a una nueva forma de existencia” (NT, cap. 19, p. 194). En general, puede decirse que esta nueva existencia está caracterizada por los rasgos metafísicos del Romanticismo alemán, a saber, “subjetivismo, intuición, sentimiento trágico de la existencia, conexión del yo con el todo” (Castrillo y Martínez, 1996, p. 370).

11.2.1. La filosofía de Kant y Schopenhauer: fenómeno y cosa en sí, mundo y voluntad

En lo que respecta a la vía de la filosofía, Nietzsche considera a Kant y Schopenhauer como “dos naturalezas grandes”, pues “han sabido utilizar con increíble sensatez el armamento de la ciencia misma para mostrar los límites y el carácter condicionado del conocer en general y para negar con ello decididamente la pretensión de la ciencia de poseer una validez universal y unas metas universales [...] La valentía y sabiduría enormes de *Kant* y *Schopenhauer* consiguieron la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo que se esconde en la esencia de la lógica, y que es, a su vez, el sustrato de nuestra cultura” (NT, cap. 18, p. 180).

En primer lugar, Kant había desenmascarado las leyes de la subjetividad, por las cuales la apariencia es constituida como real –y así se presenta falsamente como real– frente al sujeto cognoscente. En la *Crítica de la razón pura*, Kant describe el territorio de la naturaleza (o fenómeno), accesible al conocimiento, como una pequeña isla rodeada por el inabarcable y turbulento mar del noúmeno (o cosa en sí): “Ya hemos recorrido el territorio del entendimiento puro y observado atentamente cada parte del mismo; y no solo lo hemos hecho así, sino que además hemos medido el terreno y fijado en él su puesto a cada cosa. Ese territorio empero es una isla [...], rodeada por un inmenso y tempestuoso mar [...], en donde los negros nubarrones y los bancos de hielo, deshaciéndose, fingen nuevas tierras y engañan sin cesar con renovadas esperanzas al marino, ansioso de descubrimientos, precipitándolo en locas empresas, que nunca puede ni abandonar ni llevar a buen término” (KrV, pp. 230-240)²².

²² Las páginas se corresponden con la edición de Tecnos (2002), que emplea la traducción de Manuel García Morente. Ver referencia completa en la bibliografía del capítulo.

En cierto modo, Kant se quedó en esa isla, pero “Schopenhauer osó ir más lejos cuando bautizó el océano con el nombre de ‘voluntad’” (Safranski, 2009, p. 264). En su obra capital, *El mundo como voluntad y representación*, “la distinción kantiana entre ‘cosa en sí’ y ‘fenómeno’ es transformada en la dualidad del mundo como Voluntad y representación” (Castrillo y Martínez, 1996, p. 367). Schopenhauer acuña el término “voluntad” (*Wille*) en un sentido totalmente diferente a las acepciones dadas a este término por el pensamiento precedente. Es este el meollo de toda su filosofía y, posteriormente, el punto de partida de la primera obra de Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Por ello, es necesario entender bien qué significa este término para comprender después el pensamiento estético del primer Nietzsche. Según explica Sánchez Pascual, este término “no significa [...] una facultad individual o colectiva, sino, como dice Schopenhauer, ‘el centro y núcleo del mundo’. Como cosa en sí la voluntad es una, pero es múltiple en sus formas fenoménicas, a las que el espacio y el tiempo sirven de ‘principio de individuación’” (Sánchez Pascual, 2012, pp. 315-316, nota 20).

En síntesis, la voluntad a la que aluden tanto Schopenhauer como el profesor de Basilea es lo único real —la cosa en sí (*das Ding an sich*)— que se encuentra “más allá del velo de las apariencias tejidas por nuestro intelecto, el fondo último y escondido de las cosas” (Castrillo y Martínez, 1996, p. 367). Este es el motivo por el que Schopenhauer y Nietzsche llaman a este principio “lo uno primordial” o “lo uno originario” (*das Ur-Eine*): por una parte, es “uno”, pues es el único principio real de todo; por otra, es “primordial” porque precede a todo: todo lo demás —el mundo (*Welt*), accesible a nuestro conocimiento— no es sino fenómeno o apariencia (*Erscheinung*) de ese primer principio. Hay que añadir a esto que dicha voluntad es intrínsecamente irracional; aquí subyace “la idea romántica de que el cono de luz de nuestro conocimiento no ilumina todos los

ámbitos de nuestra experiencia, de que la conciencia no puede captar todo nuestro ser, de que estamos unidos con el proceso de la vida de una forma más íntima que la capacidad de percibir de nuestra razón” (Safranski, 2009, p. 246).

Un último rasgo definitorio de la voluntad schopenhaueriana es su carácter doliente: la voluntad, en cuanto impulso de vivir, es un impulso eternamente anhelante y eternamente insatisfecho. Como apuntan Castrillo y Martínez, es “un impulso aciago: es carencia, aspiración, anhelo, avidez, esfuerzo sin fin, deseo incolmable; y así, puesto que todo querer tiene por principio una carencia, el mundo de la Voluntad no puede ser otra cosa que el mundo del sufrimiento” (Castrillo y Martínez, 1996, p. 368). De este modo, voluntad y dolor pueden entenderse como sinónimos.

11.2.2. La música de Wagner: la vivencia mítica

Junto a la vía de la filosofía, Nietzsche menciona la vía de la música. Schopenhauer considera la música como un arte absolutamente único, superior a otras artes. Así lo señala el primer Nietzsche, cuando escribe en *El nacimiento de la tragedia* que Schopenhauer “reconoció a la música un carácter y un origen diferentes con respecto a todas las demás artes” (NT, cap. 16, p. 160). En efecto, la música “ha de ser juzgada según unos principios estéticos completamente distintos que todas las artes figurativas, y, desde luego, no según la categoría de la belleza” (NT, cap. 16, p. 161). Pero ¿por qué? ¿Qué es lo que hace de la música un arte singular? La música es un arte único –responden Schopenhauer y Nietzsche– porque no es “reflejo de la apariencia, sino de manera inmediata reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a *todo lo físico del mundo, lo metafísico*, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí” (NT, cap.

16, pp. 160-161). Si bien las artes figurativas o aparienciales –pintura, escultura, etc.– pueden ser valoradas según criterios estéticos, no ocurre así con la música: esta es reflejo directo de lo no-estético: la voluntad.

Esta relación directa entre la música y la voluntad es “el conocimiento [...] más importante de toda la estética, y solo con el cual comienza esta” (NT, cap. 16, p. 161). Lo estético – el mundo, esto es, el nivel de la apariencia– no se puede entender sin su fundamento universal (la voluntad), que no puede ser estético. En este sentido, Schopenhauer sostiene que hay una “relación íntima que la música tiene con la esencia verdadera de todas las cosas” (*El mundo como voluntad y representación*, I, p. 309, citado por NT, cap. 16, p. 163). Así, puede decirse que “la música traduce de modo inmediato las vibraciones de la esencia mismo del mundo; es, en una palabra, la Voluntad misma. Lo que la música nos da es la historia secreta de la Voluntad” (Castrillo y Martínez, 1996, p. 369). Nietzsche toma esta idea de su maestro y la convierte en uno de los pilares de su obra sobre la tragedia: “siguiendo la doctrina de Schopenhauer –afirma– nosotros concebimos la música como el lenguaje inmediato de la voluntad” (NT, cap. 16, p. 165).

Es desde esta concepción sobre la música como ha de entenderse el papel crucial que Nietzsche atribuye a la obra de Richard Wagner. Durante sus primeros años, Wagner compone animado por un espíritu revolucionario: “el espíritu del *Vormärz* (etapa anterior a la revolución alemana de marzo de 1848) y la versión izquierdista de la dialéctica hegeliana que caracterizó dicho periodo [le] acompañaron” (Castrillo y Martínez, 1996, p. 371). Busca componer un drama musical que esté animado por un mito, capaz de reunir de nuevo la comunidad –o pueblo– que el capitalismo burgués había fraccionado en individuos aislados. A tenor de Wagner, “faltaba una idea envolvente de la vida social;

en su lugar reinaba un egoísmo sin espíritu y un pensamiento económico de utilidad, y por eso el principal efecto de la nueva mitología tenía que consistir en ‘unir a los hombres en una visión común’” (Safranski, 2009, p. 237). En el fondo, lo que Wagner quiere recuperar es el valor que tenía la tragedia en la *polis* griega, donde “el arte era un verdadero asunto público, un acontecimiento a través del cual un pueblo veía representados ante sus ojos el sentido y los principios de su vida común en un marco solemne, sacral” (Safranski, 2009, p. 237).

Tanto Wagner como otros artistas románticos trasladan al arte la función que hasta entonces había desempeñado en Europa la religión y, más concretamente, la religión cristiana. En su obra titulada *La cautividad babilónica de la Iglesia* (1520), Lutero había afirmado que “toda nuestra vida había de ser bautismo y cumplimiento de la señal, o sacramento, del bautismo”. Stanley Cavell señala cómo esta ambición expresada por el reformador alemán es trasladada por el Romanticismo al arte, pues muchos creen que la religión no puede satisfacerla por más tiempo (Cavell, 2002, p. 229). En este sentido, puede decirse que el Romanticismo otorga al arte un cierto carácter sacramental: del mismo modo que el sacramento cristiano –como lo es el bautismo– transforma interiormente a quien lo recibe con las disposiciones adecuadas, se busca que el arte también desempeñe un papel transformador. Así, Safranski explica que “Wagner no solo quiere contar [...] como quien narra un cuento. Quiere más. Se propone conseguir en los espectadores y oyentes una transformación del hombre interior, comparable a la conversión religiosa” (Safranski, 2009, p. 244).

Como hemos dicho, el drama musical de Wagner está animado por una mitología. Dicha mitología la encuentra en el *Cantar de los Nibelungos*, un poema épico germánico del

siglo XIII. A los ojos de un Wagner influido por la izquierda hegeliana, este mito representa “la gran historia del ocaso de los dioses” y la consiguiente “superación de la alienación humana” (Safranski, 2009, pp. 240-241). Sigfrido y su amada Brunilda, protagonistas del mito, son el prototipo de hombres libres que romperán el dominio ejercido por unos dioses caprichosos y corruptos. Con esta historia, Wagner quiere significar que la salvación no puede venir de las divinidades; “solo puede producirla el hombre libre, que sale del círculo fatal de poder, posesión y trueque contractual, que mata al dragón sin mandato divino” (Safranski, 2009, p. 242). La ciclo monumental de Wagner que adapta este mito –*El anillo de los Nibelungos*, compuesto entre 1848 y 1874– se divide en cuatro partes: *El oro del Rin*, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*.

Wagner aspira a crear un drama musical que haga “estallar los límites de lo meramente estético, para producir aquella conciencia que él llama ‘mítica’” (Safranski, 2009, p. 245). Esta conciencia o vivencia mítica abre al espectador a una inesperada plenitud de significación, diluyendo así los límites de su individualidad y fundiéndolo con un todo mayor. Wagner “llama ‘mítica’ a aquella actitud en la que se supera momentáneamente la separación, por lo demás evidente, entre sujeto y objeto; y esa superación puede tener un efecto embelesador, beatificante y también subyugador. Como quiera que sea en cada caso, se trata de [...] abrir otro ‘escenario del ser’, no como mera construcción que puede reproducirse conceptualmente, sino en forma de vivencia” (Safranski, 2009, p. 245). En el fondo, ese “escenario del ser” que descubre la vivencia mítica no es otro que el de la voluntad –en el sentido de Schopenhauer– o de lo dionisiaco²³, según Nietzsche. En estas ideas sobre la vivencia mítica se advierte cómo Wagner había dejado de lado su espíritu

²³ A este respecto, son ilustrativas las palabras que Wagner escribe a una amiga a propósito de otra obra suya, *Tristán e Isolda*: “¡Hija!, este *Tristán* será algo terrible. ¡¡¡El último acto!!! Temo que se prohíba esta ópera, de no ser que por una mala ejecución todo se convierta en una parodia [...]. Una ejecución perfecta debería enloquecer a la gente” (Citado por Safranski, 2009, p. 247).

revolucionario, dando paso a una concepción de la música específicamente schopenhaueriana.

En gran parte, *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche recoge todas estas ideas y las presenta como una apología de la obra de Wagner. El profesor de Basilea “considera que con Wagner el arte ha vuelto a su origen en la antigüedad griega. Se convierte otra vez en [...] aquel escenario en el que la sociedad se comprende a sí misma, en el que puede revelarse el sentido” (Safranski, 2009, pp. 250-251). En palabras de Nietzsche: “Del fondo dionisiaco del espíritu alemán se ha alzado un poder que nada tiene en común con las condiciones primordiales de la cultura socrática y que no es explicable ni disculpable a base de ellas, antes bien es sentido por esa cultura como algo inexplicable y horrible, como algo hostil y prepotente, *la música alemana*, cual hemos de entenderla sobre todo en su poderoso curso soldar desde Bach a Beethoven, desde Beethoven a Wagner” (NT, cap. 19, pp. 192-193).

11.3. NACIMIENTO Y RENACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

Nietzsche considera que, para comprender bien el renacimiento del espíritu trágico o dionisiaco que ha sido preparado por la vía de la filosofía y –sobre todo– por la vía de la música, es preciso volver la vista atrás: hacia el origen de la tragedia en la Grecia antigua. En síntesis, para saber hacia dónde camina la nueva tragedia, es necesario conocer de dónde procede: de los griegos. “Y de estos maestros supremos [los griegos], ¿cuándo necesitaríamos nosotros más que ahora, que estamos asistiendo *al renacimiento de la tragedia* y corremos peligro de no saber de dónde viene ella, de no poder explicarnos adónde quiere ir?” (NT, cap. 19, p. 195). En opinión del filósofo alemán, “hasta ahora el

problema de ese origen no ha sido ni siquiera planteado en serio, y mucho menos ha sido resuelto” (NT, cap. 7, p. 88).

11.3.1. Lo apolíneo y lo dionisiaco

Como marco general a *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche comienza describiendo los dos principios a partir de los cuales surge la tragedia griega: lo apolíneo y lo dionisiaco. Este arte nace de la tensión entre estos dos “instintos artísticos” (*Kunsttrieben*), como él los llama. “Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordancia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz [...] la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática” (NT, cap. 1, pp. 49-50). El profesor de Basilea relaciona lo apolíneo con la esfera del sueño (onírica) o de la apariencia, y con lo que él llama el “principio de individuación” (*principium individuationis*), por el cual queda constituido –sin bien solo en el plano de la apariencia– el hombre individual. En cambio, lo dionisiaco es emparentado con la embriaguez y con el único principio verdadero del mundo: lo uno primordial, la voluntad. “La analogía de la embriaguez es la que más [...] aproxima [lo dionisiaco] a nosotros”, escribe Nietzsche (NT, cap. 1, pp. 53-54).

Aunque lo apolíneo se contrapone a lo dionisiaco, ambos instintos se necesitan el uno al otro. Por un lado, un arte puramente dionisiaco no sería arte; al contrario, sería una presencia pura de lo uno primordial, que es el principio no-estético por antonomasia: la

voluntad. Además, el individuo sería incapaz de soportarlo, pues el principio de individuación que le constituye quedaría roto y dicho individuo quedaría disuelto en lo uno primordial, sin poder ya volver atrás. Así lo expresa Nietzsche: “Un hombre que, por así decirlo, haya aplicado [...] el oído al ventrículo cardíaco de la voluntad universal, que sienta cómo el furioso deseo de existir se efunde a partir de aquí, [...] ¿no quedaría destrozado bruscamente?” (NT, cap. 21, p. 205). Por otro lado, un arte puramente apolíneo sería solo apariencia, pura forma sin verdad: carecería del elemento de verdad (dionisiaco) que se revela parcialmente a través del arte. “Se podría designar a Apolo como la magnífica imagen del *principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y la sabiduría de la ‘apariencia’” (NT, cap. 1, p. 53).

Lo que hace la tragedia es establecer una fecunda relación entre los dos instintos artísticos, en la que cada uno aporta aquello que le es propio. “¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso!”, sostiene Nietzsche (NT, cap. 4, p. 71). De este modo, la verdad dionisiaca –expresada a través de la música– queda reflejada en el plano de la apariencia por medio de símbolos apolíneos: el mito (símbolo) expresa en imágenes y palabras lo inefable y, al mismo tiempo, recibe una plenitud de significación de aquello inefable que expresa. “Entre los efectos artísticos peculiares de la tragedia musical hubimos de destacar un *engaño* apolíneo, el cual está destinado a salvarnos de una unificación inmediata con la música dionisiaca, mientras nuestra excitación musical puede descargarse en una esfera apolínea y a base de un mundo intermedio visible” (NT, cap. 24, p. 225).

11.3.2. Ingenuidad homérica y sabiduría trágica

Afirma Nietzsche que la ilusión apolínea se impuso en la cultura griega en tiempos de Homero, a quien considera el “artista ingenuo” por excelencia. No obstante, la victoria de lo apolíneo sobre lo dionisiaco no fue una tarea sencilla: tuvo que “derrocar primero un reino de Titanes y matar monstruos, y haber obtenido la victoria, por medio de enérgicas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras, sobre la horrorosa profundidad de su consideración del mundo” (NT, cap. 3, p. 66). Esta victoria permitió vivir al pueblo griego adormecido por la belleza de la apariencia, la cual ocultaba a su mirada aquella terrible sabiduría dionisiaca, “aquella *Moir*a [destino] que reinaba despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitre del gran amigo de los hombres, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que compele a Orestes a matar a su madre” (NT, cap. 3, p. 64).

Pero pronto irrumpió otra vez la sabiduría dionisiaca –con renovadas fuerzas– a través de la tragedia ática. Este nuevo despertar es descrito por Nietzsche con las siguientes palabras: “Y ahora imaginémosnos cómo en ese mundo construido sobre la apariencia y la moderación y artificialmente refrenado irrumpió el extático sonido de la fiesta dionisiaca, con melodías mágicas cada vez más seductoras, cómo en esas melodías la *desmesura* entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor y conocimiento, hasta llegar al grito estridente: ¡imaginémosnos qué podía significar, comparado con este demónico canto popular, el salmodiante artista de Apolo, con el sonido espectral del arpa! Las musas de las artes de la ‘apariencia’ palidieron ante un arte [la tragedia] que en su embriaguez decía la verdad, la sabiduría de Sileno [acompañante de Dioniso] gritó ¡Ay! ¡Ay! a los joviales olímpicos” (NT, cap. 4, pp. 71-72).

11.3.3. El dinamismo de la tragedia griega

Es necesario explicar, brevemente, qué tiene de especial la tragedia para ser considerada por Nietzsche como un arte revelador de lo dionisiaco, esto es, de lo uno primordial: la voluntad. En términos generales, puede decirse que la tragedia articula una relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco –donde el primer instinto artístico revela el segundo– por medio de una singular relación entre imagen y música. En este caso, la música no es la que expresa en su lenguaje lo que es previamente mostrado por las imágenes; al contrario, la música es anterior a todo lo demás; esta emerge en el plano de la apariencia (de las imágenes), pero nunca de modo completo. Ninguna imagen es capaz de agotar la expresividad de la música. “Comparada con ella [con la música], toda apariencia es, antes bien, solo símbolo; por ello el *lenguaje*, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música” (NT, cap. 6, p. 87).

Estas observaciones nos ayudan a entender por qué Nietzsche afirma “*que la tragedia surgió del coro trágico* y que en su origen era únicamente coro y nada más que coro” (NT, cap. 7, p. 88). Dentro de la tragedia, el coro es el que anuncia –a través de la música– la sabiduría dionisiaca: actúa como primer reflejo de lo uno primordial, de la voluntad. En este sentido, se entiende la idea de que en la tragedia “lo único que hay es un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan” (NT, cap. 8, p. 98). El coro es el espectador privilegiado de lo uno primordial; es él quien “pronuncia en su entusiasmo oráculos y sentencias de sabiduría: por ser el coro que *participa del sufrimiento* es a la vez el coro *sabio*, que proclama la verdad desde el corazón del mundo” (NT, cap. 8, p. 103).

Aparentemente, los espectadores son el público; no obstante, los verdaderos espectadores son los coreutas, y con ellos tiene que identificarse cada integrante del público: tiene que “imaginarse, en un saciado mirar, coreuta él mismo” (NT, cap. 8, p. 99). Este papel central del coro se aprecia en la disposición espacial del teatro griego, donde la orquesta –el lugar reservado al coro– ocupa un lugar central.

Por otro lado, la escena con los actores aparece –en la tragedia– como representación simbólica de la visión del coro y, por consiguiente, como reflejo derivado de lo uno primordial: como un reflejo de un reflejo. “En escenario, junto con la acción, fue pensado originariamente solo como una *visión*, [...] la única ‘realidad’ es cabalmente el coro, el cual genera de sí la visión y habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra” (NT, cap. 8, p. 103). Así, el primer reflejo, directo, de lo uno primordial sería el coro; el segundo, la escena. En palabras de Nietzsche, la “escena onírica [...] hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer [...] propio de la apariencia” (NT, cap. 5, p. 76). Dicho de otro modo, el elemento escénico (apolíneo) da visibilidad y dota de cierta medida –las hace soportables– a las revelaciones del coro (dionisiaco): las máscaras de la escena se descubren como “productos necesarios de una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza, son, por así decirlo, manchas luminosas para curar la vista lastimada por la noche horripilante” (NT, cap. 9, p. 107).

Sin embargo, Nietzsche señala cómo la escena fue –poco a poco– imponiéndose frente al coro, hasta convertir a este en “una reminiscencia, de la que sin duda cabe prescindir, del origen de la tragedia” (NT, cap. 14, p. 148). La cultura socrática –de la que hemos hablado al comienzo de este apartado– fue adueñándose de la tragedia, hasta hacer de ella un arte puramente superficial, sin relación alguna con lo uno primordial, la voluntad. Habría que

esperar –según Nietzsche– al renacer del espíritu trágico muchos siglos después, encarnado en el drama musical de Wagner, para presenciar un nuevo despertar de la sabiduría dionisiaca, esta vez manifestada a través de los mitos y del espíritu del pueblo alemán.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 11

Castrillo, D., y Martínez, F.J. (1996). La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche. EN V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. I* (pp. 367-376). Madrid: Visor.

Cavell, S. (2002). A Matter of Meaning It. EN *Must We Mean What We Say?* (pp. 213-237). Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (Trad. A. Sánchez Pascual). Madrid: Alianza Editorial.

Kant, I. *Kritik der reinen Vernunft*, Kant's gesammelte Schriften, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin, 1902 ss. [Trad. M. García Morente; Ed. abreviada J.J. García Norro (2002). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Tecnos].

Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (Trad. R. Gabás). Barcelona: Tusquets Editores.

Sánchez Pascual, A. (2012). Introducción y notas a *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche. Madrid: Alianza Editorial.