

Autonomía en la Estética de Aristóteles

Freddy Sosa

Suele señalarse que según Aristóteles nada hay en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos. Para Aristóteles el conocimiento nace en los sentidos y el arte es un estadio del conocimiento. La sensación, que compartimos con los animales, es, dice, el primer paso hacia el conocimiento de lo necesario, de lo que no puede ser de otro modo¹. Algunos animales, como el hombre, poseen memoria, esto es, pueden conservar la sensación, y otros no. Los que la poseen aplican el recuerdo al mundo sensorial, con lo cual surge la experiencia, que viene a ser la coordinación de esa aplicación. Hasta aquí el hombre coincide con los animales. El siguiente paso es el arte, que surge de la consecución de un concepto universal que unifica lo que a los sentidos aparece de un modo plural y que cuando se aplica a los conceptos más altos, como el ser, se convierte en ciencia, en conocimiento de lo necesario y de lo eterno. Arte y ciencia son, pues, producto de una especial capacidad para conceptualizar de un modo universal, una capacidad exclusiva del hombre².

El arte surge de la experiencia: “*Se genera cuando a partir de múltiples percepciones de la experiencia resulta una única idea general acerca de los casos semejantes*”³; en otras palabras, surge de un concepto universal. Recetarle a Sócrates el remedio que curó a Calias es experiencia, pero individualizar la enfermedad en un solo concepto y vincularla a un remedio, que es lo que hace la medicina, es arte. El arte está más cerca de la ciencia que la experiencia, de aquí que valoremos mejor a quien posee el arte⁴, el médico, que a quien posee la experiencia, el curandero. Los hombres de experiencia conocen los hechos pero no las causas. El arte, por otra parte, se puede enseñar, y “*enseñar es una señal distintiva del que sabe frente al que no sabe*”⁵.

Visto así, el concepto aristotélico “arte” (*technê*) pareciera coincidir con nuestro concepto “técnica”, entendidos ambos como aplicación utilitaria de la ciencia. No obstante, Aristóteles advierte que el arte puede comportar un claro rasgo de soberanía, entendida ésta como autonomía en el sentido en que vincula y funde ambos conceptos: un conocimiento es más soberano (ocupa un lugar más alto en la escala del conocimiento) en la medida en que sea más autónomo (en la medida en que su objeto en mayor o menor medida sea él mismo): “*de las ciencias, aquella que se escoge por sí misma y por amor al conocimiento es sabiduría en mayor grado que la que se escoge por sus efectos. Y (...) la más dominante es sabiduría en mayor grado que la subordinada*”⁶. En este sentido tiene la aritmética, dice a modo de

¹ Ver Ross, W.D. *Aristotle. A complete exposition of his works and thought*, Meridian Books, Ohio, fourth printing, 1962, pp. 57-58 / 152

² La teoría aristotélica del conocimiento aparece tratada en diversas obras, principalmente en *De sensu et sensibilibus*, en *Analíticos posteriores*, brevemente en *Metafísica* y en la *Ética a Nicómaco*, y más detenidamente en *De anima*. Este esquema se puede seguir en *Analíticos posteriores*, II 19.

³ “*gignetai de technê hotan ek pollôn tês empeirias ennoêmatôn mia katholou genêtai peri tôn homoiôn hupolêpsis*” Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1ª reimp., 1998, 981 a 5-7, p. 71, trd. de Tomás Calvo Martínez (citaré esta edición como *Met.*)

⁴ *Ibid.*, 981 a 25-30, p. 72.

⁵ *Ibid.*, 981 b 5-10, p. 71.

⁶ *Ibid.*, 982 a 14-15, p. 75.

ejemplo, soberanía sobre la geometría, y la más alta ciencia, la filosofía de los primeros principios, que los compiladores de Aristóteles denominaron metafísica, soberanía sobre todas las demás.

En este orden de ideas Aristóteles advierte que además de que existen artes dirigidas a la satisfacción de necesidades existen también otras “orientadas (...) a pasarlo bien”⁷ que son superiores, como se corrobora en el hecho de que los inventores de estas artes no utilitarias (*pros diagôgên*) fueran admirados en su momento como hombres sabios por encima de los demás, a sabiendas de que sus descubrimientos podrían no ser útiles en la práctica⁸. Una vez iniciadas estas ciencias aparecieron otras, que no tienen por objetivo el placer ni el placer ni la necesidad: “A partir de este momento y listas ya todas las ciencias tales, se inventaron las que no se orientan al placer ni a la necesidad, primeramente en aquellos lugares en que los hombres gozaban de ocio: de ahí que las artes matemáticas se constituyeran por primera vez en Egipto, ya que allí la casta de los sacerdotes gozaba de ocio”⁹.

Esta indiferenciación de la *Metafísica* entre arte y ciencia se debe a la necesidad puntual de separar ambos conocimientos de la experiencia y podría mover a confusión: en 981 b 25 remite la diferencia a la *Ética Nicomáquea*. Lo que Aristóteles entiende por arte (*technê*) no sólo se diferencia de lo que él denomina ciencia (*epistêmê*) sino que lo hace también de lo que nosotros entendemos hoy por *técnica*. De la ciencia le separa su objeto productivo y contingencial, y de nuestra *técnica* el carácter no utilitario de algunas de sus producciones. El conocimiento científico supone la certitud de un objeto que no cambia dependiendo de las circunstancias. Es por ello, dice, que es comunicable. Desde la perspectiva del objeto, la ciencia se ocupa de lo necesario, de lo que no puede ser de otro modo y que es por lo tanto eterno, ingénito e indestructible¹⁰. La ciencia, en definitiva, se ocupa de lo universal y de lo necesario, y a diferencia del arte no tiene otra finalidad que ella misma.

⁷ *Ibíd.*, 981b 18, p. 73.

⁸ “Es, pues, verosímil que en un principio el que descubrió cualquier arte, más allá de los conocimientos sensibles comúnmente poseídos, fuera admirado por la humanidad, no sólo porque alguno de sus descubrimientos resultara útil, sino como hombre sabio que descollaba entre los demás; y que, una vez descubiertas múltiples artes, orientadas las unas a hacer frente a las necesidades y las otras a pasarlo bien, fueran siempre considerados más sabios estos últimos que aquéllos, ya que sus ciencias no estaban orientadas a la utilidad” (*Idem.*) (“*pleionôn d’heuriskomenôn technôn kai tôn men pros tanankaia tôn de pros diagôgên ousôn, aei sophôterous tous toioutous ekeinôn hupolambanesthai dia to mê pros chrêsin einai tas epistêmas autôn*”). En la trad. de Tredennick, Hugh <*Aristotle. Aristotle in 23 Volumes*, vols. 17, 18, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1989> : “And as more and more arts were discovered, some relating to the necessities and some to the pastimes of life, the inventors of the latter were always considered wiser than those of the former, because their branches of knowledge did not aim at utility”.

⁹ *Idem.*

¹⁰ “Qué es la ciencia, es evidente a partir de ahí —si hemos de hablar con precisión y no dejarnos guiar por semejanzas—: todos creemos que las cosas que conocemos no pueden ser de otra manera; pues las cosas que pueden ser de otra manera, cuando están fuera de nuestra observación, se nos escapa si existen o no. Por consiguiente, lo que es objeto de ciencia es necesario. Luego es eterno, ya que todo lo que es absolutamente necesario es eterno, y lo eterno es ingénito e indestructible. Además, toda ciencia parece ser enseñable, y todo objeto de conocimiento, capaz de ser aprendido. Y todas las enseñanzas parten de lo ya conocido, como decimos también en los Analíticos, unas por inducción y otras por silogismo. La inducción es principio, incluso, de lo universal, mientras que el silogismo parte de lo universal. De ahí que haya principios de los que parte el silogismo que no se alcanzan mediante el silogismo, sino que se obtienen por inducción. Por consiguiente, la ciencia es un modo de ser demostrativo y a esto pueden añadirse las otras circunstancias dadas en los Analíticos; en efecto, cuando uno está convencido de algo y le son conocidos sus principios, sabe científicamente; pues si no los

En concordancia con lo expuesto en *Metafísica*, en la *Ética Nicomáquea* separa acción de producción (“el objeto producido y la acción que lo produce”): “Ahora bien, puesto que la construcción es un arte y es un modo de ser racional para la producción, y no hay ningún arte que no sea un modo de ser para la producción, ni modo de ser de esta clase que no sea un arte, serán lo mismo el arte y el modo de ser productivo acompañado de la razón verdadera”¹¹. En efecto, el arte, lejos de buscar el saber sin un objetivo ulterior, como hace la ciencia, busca modificar la realidad mediante la aplicación de la ciencia. “Necesariamente el arte tiene que referirse a la producción y no a la acción” y se puede definir como “Un modo de ser productivo acompañado de razón verdadera”¹² referido a lo contingente. No se puede decidir que un triángulo tenga cuatro lados, pero sí que la estatua sea de oro o de marfil. No hay ciencia de lo accidental¹³. El objetivo del arte está fuera de él mismo; es un medio para conseguir un beneficio y no un fin en sí mismo. Hacer se diferencia de obrar. El arte es un hacer que es un producir. La moral un obrar. En el libro sexto (E) de la *Metafísica* Aristóteles divide “todo pensar discursivo”, esto es, todo conocimiento intelectual (*pâsa diánoia*) en práctico, productivo y teórico¹⁴. El arte se corresponde con el conocimiento productivo.

Con todo, advierte Tomás Calvo Martínez, “La palabra ‘arte’ no traduce adecuadamente el sentido del término griego *technê*. Una *technê* es un saber especializado, un oficio basado en el conocimiento: de ahí su posible sinonimización con *epistêmê* (ciencia), así como los ejemplos de arte aducidos por Aristóteles (medicina, arquitectura). Por lo demás, éste su carácter productivo es lo que permite oponerla, en otros casos, a la ciencia (*epistêmê*), la cual comporta, más bien, el rasgo de un saber teórico, no orientado a la producción, sino al mero conocimiento”¹⁵.

Esta diferenciación entre producir (hacer) y obrar permite configurar los rasgos que desde el punto de vista aristotélico ha de contener el concepto arte: por una parte, queda visto que la moral, el obrar, evidentemente no está entre tales rasgos, lo cual posibilita admitir el valor productivo de un objeto con alguna independencia de su valor moral, algo que no podía hacer Platón. Por otra parte, como hemos visto, la vinculación de hacer (*technê*) con producción (*poietiké*) es precisada¹⁶ en términos de utilidad, de forma que se divide las artes —en rigor los ‘pensares discursivos sobre lo contingente’, o, como hemos dicho, “el modo de ser productivo acompañado de razón verdadera referido a lo que puede ser de otra manera”(ver nota 11) — en utilitarias, de un lado, y recreativas o imitativas de otro.

El pensamiento griego no diferenciaba en el lenguaje entre la producción de una estatua y la de un útil de labranza. Ambas producciones eran “*poiêsis*”. Aristóteles no cambia radicalmente esta visión¹⁷ pero introduce, como hemos visto, significativas

conoce mejor que la conclusión, tendrá ciencia sólo por accidente. Sea, pues, especificada de esta manera la ciencia”. *Ética Nicomáquea*, Gredos, Madrid, 2000, p. 165, trd. de Julio Pallí Bonet (citareé esta edición como EN).

¹¹ *Ibíd.*, 1140 a 1-22, pp. 165-167.

¹² *Ibíd.*, 1140 a 19-20, p. 166. En la traducción de Ross (Op. Cit. p. 210): “(...) the disposition by which we make things by the aid of a true rule”

¹³ Aristóteles, *Metafísica*, Libro VI, cap. II.

¹⁴ “Si todo pensar discursivo es o práctico o teórico...”. *Met.*, 1025 b 24-25, p. 267.

¹⁵ Calvo Martínez, T., nota a la traducción de la *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1ª ed., 1994, p.71.

¹⁶ Aristóteles, *Metafísica*, 981 b 18, p. 73; *Polít.* 1291 a 1.

¹⁷ Gauthier y Jolif manejan la tesis de un Aristóteles que identifica rigurosamente “arte” con “producción”, sin relación con la belleza: “El problema que plantea el arte en Aristóteles es exclusivamente el problema de la producción y de sus relaciones con la acción moral, y en modo alguno el problema de lo bello y de sus relaciones con el bien, que es lo que hoy esperaríamos que se examinara en el capítulo de un tratado de moral consagrado al arte. Pero el encuentro de la noción de ‘arte’ y de la noción de ‘bello’ que ha dado nacimiento, entre

novedades que desembocarán muy a la larga en el concepto de “bellas artes”: 1.- El arte es más universal que la experiencia y menos universal que la ciencia: en términos platónicos el arte sería para Aristóteles *dianóia* y no *eikasía*. 2.- El arte imita la naturaleza (no las ideas) o presenta aquello que la naturaleza no puede hacer¹⁸. 3.- Hay más soberanía en aquel arte que atiende menos a razones de utilidad.

No cabe duda, pues, acerca de la existencia de una cierta soberanía para el arte —más para el artista que para la obra— en la escala del conocimiento. Queremos saber ahora qué papel juega en este giro introducido por Aristóteles lo que hemos definido como autonomía de la obra de arte.

Como en el caso de Platón, la búsqueda de una respuesta a esta pregunta nos conduce a situarnos de nuevo frente a una onto-epistemología. Autonomía y soberanía aparecen estrechamente unidas en la escala del conocimiento aristotélico. La soberanía se obtiene en términos de autonomía: cuanto más autónomo es un conocimiento tanto más soberano es. La máxima soberanía es a la vez la máxima autonomía. Así, el conocimiento más soberano, el más alto en la escala del conocimiento, será el que menos dependa consecuentemente del mundo físico, el más autárquico, aquel cuyo objeto sea él mismo y no el mundo¹⁹, un pensamiento que se piense a sí mismo²⁰ y que no sea potencia de otro pensamiento, un pensamiento que sea, en definitiva, acto puro, esto es, que sea capaz de mover en acto sin que como contrapartida algo le mueva a él: un motor inmóvil²¹.

En un proceso cognoscitivo que sólo desciende por deducción a partir de aquello que antes ha ascendido por inducción desde lo particular²², la teoría platónica que propone un mundo o plano de Formas autónomas cuyo recuerdo sirve de punto de partida al conocimiento queda excluida. Esta exclusión de la *anámnesis* es determinante al momento de valorar la autonomía del arte, pues, como se colige de inmediato, la obra de arte ya no será para Aristóteles un desleído e indigno reflejo de un mundo eterno y noble. Antes bien, la obra de arte pasa a ser un digno y universal reflejo del mundo sensorial, un reflejo que enriquece el mundo en lugar de empobrecerlo, como ocurría en la visión platónica, y que incluso llega a mejorarlo: el arte es imitación, pero no imitación restringida a las apariencias, a las formas externas tal como aparecen o como son, sino también imitación de las cosas como pudieran o como debieran ser²³. Como ha advertido Ross citando la *Poética*, “*What art imitates is ‘characters and emotions and action’ —not the sensible world, but the world of man’s mind*”²⁴. En este orden de cosas, producir, crear (“*poieîn*”) e imitar (“*mimeîsthai*”) son términos complementarios. La imitación no convierte al artista en copista ni de formas

nosotros, a las “bellas artes” no se había producido todavía en la época de Aristóteles, y sólo le era lícito ver en el arte el ‘oficio’ que ‘fabrica’ o ‘produce’ algo, prescindiendo de toda consideración estética” (Gauthier, R. A. y Yolíif, J. Y., *L’Éthique à Nicomaque, Commentaire.*, p. 456, citado por Pallí Bonet, J., Op. Cit. p. 166.)

¹⁸ En *Física*, 199 a 15 sostiene Aristóteles que, en general, el arte o bien ejecuta aquello que la naturaleza es impotente de hacer o bien la imita.

¹⁹ Aristóteles, *Metafísica*, 982 b 24.

²⁰ Ibid., 1074 b 15

²¹ Ibid., 1071 b

²² “*Intuitive reason is that by which, we grasp the ultimate premises from which science takes its start. It grasps the first principles by ‘induction’. This is to be understood not as the ‘perfect induction’ of modern logicians, which does not lead to knowledge of a genuine universal, not their ‘imperfect induction,’ which reaches a merely probable conclusion, but as the process whereby after experience of a certain number of particular instances the mind grasps a universal truth which them afterwards is seen to be self-evident. Induction in this sense is the activity of ‘intuitive reason.’*” Ross, W.D. Op. Cit., 1962, p. 211.

²³ *Poet*, 1460 b 7-11.

²⁴ Ross, W.D., Op. Cit., 1962, p. 269.

deductivas abstractas ni de formas de la naturaleza, con lo cual aparece un “plus” de autonomía sobre el orden legal del mundo sensorial que se ha de inscribir en el ascenso hacia el pensamiento más abstracto.

En el orden platónico la obra de arte es un cierto tipo de imitación: la más servil y engañosa posible. Incluso el gran artista que viene a ser el Demiurgo, cuya obra es el universo, es sólo un imitador y no un creador. Difieren aquí discípulo y maestro: para Aristóteles el cosmos es eterno (no creado por un Demiurgo a imitación de unas formas anteriores al Cosmos y a él)²⁵ aunque no inmóvil: acude en dirección al Acto Puro, y el arte es una fase de ese movimiento total hacia la perfección. Para Aristóteles arte y filosofía se ocupan del concepto universal, pero mientras que la filosofía lo hace del universal abstracto, el arte se ocupa del universal individual, lo que lo hace, por ejemplo, superior a la historia, que se ocupa de lo individual contingente, esto es, de hechos irrepetibles que no se pueden universalizar²⁶. Será así más abstracto y más alto el arte que menos esté sujeto a las contingencias y exigencias del mundo físico.

El concepto de imitación es, pues, central para dilucidar la autonomía que la obra de arte tiene en el sistema aristotélico; una autonomía la de Aristóteles que, ya se advierte, coincidirá sólo lateralmente con el criterio que estamos utilizando y proponiendo aquí.

El segundo párrafo de la *Poética* ya establece el rol definitorio de la imitación: “*La epopeya y la poesía trágica y también la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte de la que se acompaña con la flauta y la que va con la cítara, vienen a ser todas en general imitaciones. Difieren, sin embargo, entre si por tres razones: imitan por medios en su genero diversos, objetos diferentes y con modos no iguales sino distintos*”²⁷. Es, dice, la imitación —y no el metro, como se creía²⁸— lo que establece un lazo de unión entre estas artes (técnicas). No se trata, sin embargo, de crear un conjunto de ramas del conocimiento cuyo margen común sea la imitación, cualquier imitación, sino sólo de aquellas técnicas cuya imitación se efectúa mediante el ritmo, la expresión verbal y/o la armonía²⁹, lo cual obliga a incluir no sólo la música sino también la pintura³⁰ y la escultura, con lo cual estamos frente al conjunto de las artes imitativas, que involucra por primera vez³¹ ramas del conocimiento tan alejadas entre

²⁵ “For Aristotle, as for Plato, the artist is an imitator and art is mimetic; and, as we have seen, poetry springs naturally from the instinct for imitation. But, for Aristotle, the universal is not apart from things —as is the case in Plato’s theory of Ideas— but is in things”. Nahm, Milton, Introducción a *Aristotle. On the Art of Poetry*, The Liberal Arts Press, New York, second reprinted, 1954, p. xiii.

²⁶ *Poética*, 1451 a 36-b 11

²⁷ Aristóteles, *Poética*, Monte Avila, Caracas, 1990, p. 1, trd. de Angel Cappelletti (citaré esta edición como *Poét.*). En la traducción de Butcher: “*Epic poetry and Tragedy, Comedy also and Dithyrambic poetry, and the music of the flute and of the lyre in most of their forms, are all in their general conception modes of imitation. They differ, however, from one another in three respects—the medium, the objects, the manner or mode of imitation, being in each case distinct*”. Aristotle, *On the art of poetry*, The Liberal Arts Press, New York, 2da reimp., 1954. trd. de Butcher, S.H.

²⁸ Por ejemplo, en *Elena*, 9, Gorgias escribe: “*La poesía es el nombre que doy al habla que tiene una construcción métrica*”.

²⁹ “*houtô kan tais eirêmenais technais hapasai men poiountai tèn mimêsin en rhuthmôi kai logôi kai harmoniai*” (*Poética*, 1447 a)

³⁰ *Poética*, 1460 b; *Retórica*, 1488 b 20

³¹ “*Al ser la mimesis algo común a toda poesía y arte, suministró una base para poder incluirlas en una clase única —la de las artes imitativas. Ambas divisiones se fusionaron conceptualmente: el arte visual, que comprendía la arquitectura, escultura y pintura, y el arte acústico, que comprendía la poesía, música y danza. Fue en las obras de Aristóteles donde tuvo lugar por primera vez esta aproximación. Surgió como resultado de rechazar el concepto*

sí para el pensamiento griego como la poesía y la pintura. La imitación mediante el ritmo y la armonía separa para Aristóteles el producto de un arte útil o técnico del de un arte bello, definiendo así el carácter de lo que hoy entendemos como obra de arte. Este criterio, que agrega a la obra autonomía tal como la entiende Aristóteles, no se opone al criterio de autonomía que hemos propuesto.

La imitación platónica es deductiva: dado un plano de Formas trascendentes, el arte imita aquello que a su vez imita tal plano. Una copia de copia. ¿Qué imita el arte en Aristóteles? Desde luego, la realidad sensible³². Pero no para acercarse a ella sino para alejarse en una dialéctica inductiva que alcanza más realidad cuanto más se separa de su modelo. Con ello queda descartada toda intervención al margen del proceso de abstracción que conduce al concepto universal, y no hay necesidad alguna de recurrir a una intervención pararracional, misteriosa o divina para explicar la producción artística o poética³³.

La imitación no va en busca de la realidad sensible de la que parte sino en busca de mayor autonomía, sin la cual la imitación sólo produciría serviles copias de la realidad sensible. ¿En qué se muestra tal autonomía?

En primer lugar, en que se trata de una imitación que no descarta la imaginación y la creatividad: *“Polignoto los pinta mejores <a los hombres>, Pausón, peores; Dionisio, iguales. Es evidente que cada una de las mencionadas artes imitativas comprenderá estas diferencias y se hará diferente al imitar de tal manera diferentes objetos”*³⁴. Ross ha advertido, en esta dirección, que la música, que para Platón era la menos imitativa, es en cambio para Aristóteles la más imitativa de las artes, puesto que es la más expresiva, la que más exitosamente despierta emociones, la que más se acerca, en suma, a imitar aquello que el artista sintió o imaginó³⁵.

En segundo lugar la autonomía tal como Aristóteles la presenta se muestra en lo lejano que se encuentra el arte de lo útil y lo cercano, en cambio, que se encuentra del placer en sí mismo: *“En general, parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde la infancia, en lo cual se diferencian de los demás animales (porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones), y la capacidad de gozar todos con las imitaciones. Prueba de ello es lo que sucede con las obras: las imágenes de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras de*

dc poesía que había estado vigente antes de esa época”. Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1989, 2da. ed., p. 132.

³² *“Quindi, se Aristotele supera in verita il concetto dell' arte come imitazione, lo supera tuttavia restando necessariamente all'interno del generale sistema; l' oggetto è sempre posto nella natura, che è la realtà; e Aristotele, non riconoscendo le idee delle cose nell'iperuranio platonico, tuttavia le pone all'interno delle cose stesse, cioè nella forma, e non nel pensiero. In questo senso l'arte è imitazione, e non è lecito dare alla teoria aristotelica un'interpretazione idealistica, che consideri la poesia come creazione del pensiero e non come mimesi della natura”*. Gallavotti, Carlo, Introducción a *Aristotele. Dell'Arte Poetica*, Arnoldo Mondadori Editore, 1974, II edizione, p. XIII.

³³ *“La escuela peripatética, en resumen, rechaza de plano la teoría de la inspiración, negándose a reconocer la colaboración de potencias superiores con el poeta, y subraya, anticipándose a los más recientes estudios psicoanalíticos, la importancia de los factores irracionales que intervienen en la creación de la poesía: la facultad mimética, la imaginación y la afectividad”*. Gil, Luis, Op. Cit. p. 77.

³⁴ *Poét.*, 1448 a, p. 2.

³⁵ *“Of all the arts the least imitative, that which can least be charged with merely trying to duplicate something already existing, is music; but for Aristotle it is the most imitative. This can only mean that it is the most expressive, that which most successfully embodies emotion, or (...) which most effectively arouses in others emotions akin to those felt or imagined by the artist”*. Ross, W. D., Op. Cit., p. 269.

fieras horrendas y de cadáveres, nos causan placer cuando las vemos representadas con mucha exactitud. La causa es asimismo que el aprender no sólo resulta sumamente placentero para los filósofos sino también para los demás, aunque participen menos en ello. Por eso se regocijan al mirar las imágenes, porque resulta que quienes las contemplan aprenden y deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello³⁶. Aquello que constituye el rasgo definitorio del arte, la imitación, es algo placentero que agrada por sí mismo, con lo cual el arte en tanto que conocimiento se inscribe dentro de lo sostenido en *Metafísica*³⁷: la mayor universalidad de una ciencia está en vinculación con la mayor o menor autonomía, entendida ésta como la capacidad de una ciencia para poseer un objeto mayor o menormente cognoscible con una finalidad mayor o menormente dirigida hacia sí misma³⁸. Serían según esto más universales las ramas del conocimiento más desinteresadas, menos útiles, menos instrumentales, con lo cual la filosofía sería la más autónoma de todas y por ello mismo la más soberana³⁹, más alta que las matemáticas y que la física, que constituirían las ciencias teóricas, bajo las cuales se han de clasificar las ciencias prácticas, como la ética o la política. El arte se inscribe dentro de las ciencias poéticas o productivas, cuyo fin es la producción de objetos que pueden ser, como hemos dicho, más útiles o más placenteros. Así, se reivindica para el arte una cuota de autonomía que explica no pocas peculiaridades del conocimiento estético al tiempo que se inscribe al arte dentro de un proceso cognoscitivo total que evita que esas peculiaridades obliguen a explicaciones al margen de la lógica de los procesos conceptuales.

El ritmo y la armonía⁴⁰, por ejemplo, son unas de esas peculiaridades. Como se ha dicho en la introducción a este trabajo, no hay duda de que existe un orden en el

³⁶ Poét. 1448 b, pp. 3-4.

³⁷ Aristóteles, *Metafísica*, 982 a 30-b 3.

³⁸ “La vinculación que el estagirita establece entre imitación y “bellas artes” no es accidental. Si “bellas artes” son aquellas que no tienen por fin la utilidad sino el placer, es lógico que la esencia de las mismas se haga consistir en algo que de por sí produce placer. Ellas nacen de una tendencia natural en el hombre: la tendencia a imitar y a representar lo percibido. Pero tal tendencia produce gozo y alegría, y en ello el hombre se diferencia de los demás animales. De éstos podría decirse que poseen las artes utilitarias (aunque en realidad no es así, porque todo arte o técnica supone un concepto universal); pero no tienen nada que se parezca a las artes imitativas o bellas artes. El placer que siente el hombre al imitar y al contemplar la imitación de las cosas es el placer estético, que corresponde en el primer caso al artista (o poeta) y en el segundo al espectador (o lector). Este placer surge de la comprobación de la similitud entre el modelo y su representación (...) (<Poét.> 1448 b 1-9). Una causa adicional del placer que produce la imitación (en todos los hombres y no sólo en los amantes de la sabiduría) es el conocimiento que genera. Porque al contemplar las imágenes, se aprende qué cosas representan (y también cómo podrían o deberían ser) o, en última instancia, cómo han de ser representadas (...) (1448 b 12-19)”. Cappelletti, Angel, Introducción a *Poética*, de Aristóteles, Op. Cit., pp. XII-XIII.

³⁹ “Si, pues, de las cosas que hacemos hay algún fin que queramos por sí mismo, y las demás cosas por causa de él, y lo que elegimos no está determinado por otra cosa —pues así el proceso seguiría hasta el infinito, de suerte que el deseo sería vacío y vano—, es evidente que este fin será lo bueno y lo mejor.”. EN. 1094 a 18, p. 24.

⁴⁰ “El ritmo supone una regularidad periódica, propia del discurso poético (aun cuando a veces se de también en la prosa). Platón lo define como «el orden del movimiento» (...) (Leg. 665A). La palabra significa aquí la expresión oral del concepto, del juicio o del raciocinio. Es la revelación de un acto o de un proceso racional. Aristóteles considera al logos, ante todo, como «la última razón por la cual algo es lo que es» (Metaph. 983 a 27-29). La armonía surge de una determinada relación entre las notas musicales y los sonidos. En un sentido más general es definida por el mismo estagirita como «síntesis y fusión de los contrarios» (...), siguiendo al pitagórico Filolao, quien la caracteriza como «unidad de lo múltiple y acuerdo de lo discordante»

interior de la obra y de que ese orden es parte fundamental de la condición estética de la obra; sin embargo ¿es un orden en relación qué?. No existe un canon que aplicado metódicamente, como sí ocurre con la ciencia, produzca con bastante certeza un resultado final apetecible, algo que en cambio sucede cuando se trata de utensilios o máquinas. La cultura griega, tan inclinada a considerar las artes como técnicas manuales, no lo ignoraba, al menos en lo que toca a la poesía, como lo demuestra lo extendida que estaba la tesis de la intervención divina. ¿En qué medida ofrece una respuesta la subsunción aristotélica de la autonomía del conocimiento estético en la autonomía del conocimiento? ¿De qué orden natural, lógico o conceptual proviene en Aristóteles ese agregado necesario sin el cual el canon es letra muerta que no llega a ser obra de arte? La vinculación entre imitación y autonomía lo explica.

La *Poética*, uno de cuyos objetivos es decir “cómo se deben construir los argumentos, si la poesía⁴¹ ha de lograrse”⁴² determina cuál debe ser ese orden en lo que toca a la tragedia al tiempo que define cuál es su estructura frente a la de la epopeya. El cap. VII está dedicado a establecer cuál debe ser la unidad y la extensión de la tragedia: la acción, dice allí, debe ser completa, esto es, debe tener un principio, un medio y un fin. “Además, lo bello, ya se trate de un ser viviente, ya de una totalidad compuesta de partes, no sólo debe tener dichas partes ordenadas sino también, y no por accidente, una determinada dimensión. Porque lo bello se encuentra en la magnitud y en el orden. Por eso, ni un animal demasiado pequeño podría ser bello (pues la visión se torna confusa cuando se produce en un instante próximo a lo imperceptible), ni uno demasiado grande (ya que, al no ser percibido todo al mismo tiempo, se pierde para los espectadores la unidad y totalidad de la visión, como sucedería si hubiera un animal de diez mil estadios). Y así como un todo o un animal deben alcanzar cierto tamaño pero ser bien abarcables con la vista, así también los argumentos han de tener determinada extensión, pero ser fáciles de recordar”⁴³.

“Lo bello radica en la magnitud y el orden”. Trátese, pues, de un ser vivo o de una totalidad compuesta de partes, ha de tener una determinada dimensión: no tan grande que sea inabarcable, no tan chico que sea imperceptible⁴⁴. ¿De qué proviene una magnitud tal? ¿Es la dimensión de la obra de arte —la tragedia en este caso— un hecho endógeno y aislado o proviene de algún referente externo a la obra misma? Y en cuanto al orden ¿responde a una lógica matemática o física o de cualquier otro plano conceptual?. La respuesta que ofrece Aristóteles es previsible: se origina primero en la percepción sensorial del mundo y después en la experiencia: la magnitud de la obra de arte viene determinada por la naturaleza y no se diferencia en principio de la magnitud que la naturaleza propone para un animal. Pero no significa esto, como sabemos, que la magnitud de la tragedia y de sus componentes deba seguir de cerca

(*Nicom. Arithm. II 19. p.115,2*). Ibid, p. 39, nota 15.

⁴¹ “(...)Aristóteles, como todos sus contemporáneos, asociaba el término “poesía” principalmente con la epopeya y con el drama (tragedia y comedia) y sólo de un modo secundario con la lírica. Todo lo contrario sucede con los modernos que, al escuchar la palabra “poeta”, piensan ante todo en Petrarca o en San Juan de la Cruz, en Baudelaire o en Rubén Darío. Para Aristóteles, para Platón y para los griegos en general, la palabra “poeta” se asocia inmediatamente con Homero y con Hesíodo, y luego con Esquilo y con Sófocles. De ahí que el libro primero (y único conservado) de la *Poética* se ocupe sólo de la tragedia y de sus relaciones con la epopeya(...)”. Cappelletti, Angel, *La estética griega*, Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, 1991, p. 86.

⁴² *Poét.* 1447 a., p. 1.

⁴³ “to gar kalon en megethei kai taxei estin, dio oute pammikron an ti genoito kalon zôion (suncheitai gar hê theôria engus tou anaisthêtou chronou ginomenê) oute pammegethes (ou gar hama hê theôria ginetai all' oichetai tois theôrousi to hen kai to holon ek tês theôrias) hoion ei muriôn stadiôn eiê zôion”. *Poética* 1450 b - 1451 a. (*Poet.* p. 9).

⁴⁴ Cf. *De Anima* 924 a 29 y *Etica a Nicómaco*, 1106 a 26-35.

la información que obtienen los sentidos del dramaturgo o del espectador. Más allá de la analogía, la magnitud artística debe ser una abstracción que iguale o supere en universalidad la magnitud de los objetos naturales tal como son percibidos sensorialmente por el artista⁴⁵. Una tragedia inabarcable por los sentidos sería incomprensible. Aplicado esto a la obra de arte en general, vendría a decir que existe una serie de condicionantes sensoriales impuesta por la naturaleza que obliga a establecer una determinada magnitud para la obra bajo riesgo de no poder ser percibida, sin que esto signifique que la magnitud de una pintura o de una sinfonía deba extraerse de unas previas coordenadas fijas y lógicas.

En lo que toca al orden la idea de la obra como un animal, que ya Platón había usado en *Fedro*⁴⁶, es aun más significativa, aunque Aristóteles no insista en la analogía. Tanto el ritmo (la adecuada periodicidad de una regularidad) como la armonía (“*síntesis y fusión de los contrarios*”) están vinculados a la idea de congregación de partes en busca de una unidad. Aristóteles propone y exige la unidad de la obra; no una unidad que consista en que el argumento se refiera a un único protagonista, puesto que puede ocurrir que el protagonista sea siempre Hércules y que, sin embargo, la unidad no exista a causa de las múltiples acciones en las que participa⁴⁷. En general, dice, es condición de las artes imitativas que la imitación sea una y uno el objeto de la imitación (“*Es necesario, pues, que, así como en las otras artes imitativas una sola imitación corresponde a un solo objeto (...)*”⁴⁸).

La tragedia es imitación, mediante la voz, la armonía y el ritmo, de un cierto orden del mundo sensorial: el de las acciones de los hombres en tanto que sujetos que actúan libremente⁴⁹. Tal imitación está sujeta a condiciones de magnitud y de orden, y una de esas condiciones es la unidad tanto del argumento como de la tragedia misma en su totalidad, puesto que se trata de una totalidad integrada por partes (“*... lo bello, ya se trate de un ser viviente, ya de una totalidad compuesta de partes, no sólo debe tener dichas partes ordenadas (...)*”⁵⁰). Así, las condiciones de unidad que valen para un ser viviente son aplicables, no sólo por analogía, a la obra de arte, lo cual no supone que la obra de arte sea o deba pretender ser copia al calco de los seres orgánicos, sino que hay un orden en la unidad orgánica (no ya visto el animal como individuo, uno a uno, sino como concepto, como unidad orgánica conceptual, diríamos) que resulta apetecible y conveniente a la obra de arte bella.

De este modo queda claro que la imitación, aquello que define la obra de arte bella, es imitación de la naturaleza y surge desde lo sensible para sumarse a una aspiración abstracta que tiende a una consecución creciente de autonomía⁵¹. Con todo ¿cómo

⁴⁵ “Aristóteles distingue entre extensión ‘estética’ y ‘social’. Una cosa es lo que debe durar una tragedia para ser bella y alcanzar sus fines artísticos y otra lo que debe durar para concitar la atención del público sin hartarlo ni dejarlo con hambre.” Cappelletti, Angel, notas a la *Poética* (Op. Cit.) p., 67, nota 165.

⁴⁶ 264 c

⁴⁷ *Poética*, cap. VIII.

⁴⁸ *Poét.*, VIII, 1451 a., p. 10.

⁴⁹ *Poética*, 1448 a.

⁵⁰ *Poét.* 1450 b, p. 9. En la traducción de Butcher, p. 11: “Again, a beautiful object, whether it be a living organism or any whole composed of parts, must not only have an orderly arrangement of parts, but must also be of a certain magnitude; for beauty depends on magnitude and order”.

⁵¹ “Al terzo motivo della condanna platonica, le omeriche empietà contro gli dei dell’Olimpo, e contro gli eroi, la mentalità laica di Aristotele non ha nulla da obiettare. L’argomento è appena in un contesto secondario: la vera natura divina è inattingibile per la mente umana, e i miti sono insondabili; sono quelli che la gente racconta, e il poeta li ripete secondo il gusto di tutti. Con ciò viene indirettamente ribadito anche il principio essenziale dell’autonomia dell’arte, che Aristotele ha dichiarato poco prima: la poesia non va giudicata in base a nozioni e metodi che sono validi per le altre arti, come la retorica o la politica o la medicina, e magari l’etica e la

puede la obra ser autónoma si ha de seguir el plan de un animal⁵², cuando menos en lo que toca a la unidad de las partes?. La imitación no es una imitación servil de la información sensible⁵³: no es mejor imitación la del personaje que con mayor realismo copie a un personaje de la realidad sensible, lo cual sería descripción y no imitación, como pasa con Empédocles, que es fisiólogo antes que poeta⁵⁴, y la norma de corrección de los hechos “poéticos” no es la misma norma de la lógica con que ocurren los hechos sensoriales o los de la experiencia.

Se equivoca Protágoras cuando le reprocha a Homero le ordene a la diosa “¡Canta, oh diosa, la ira!”, porque está evaluando la poética con los parámetros de la retórica⁵⁵. No es una falta a la poética pintar un caballo que corra avanzando las dos patas delanteras, como si fuera un perro⁵⁶. En todo caso se trata de una falta a la lógica de los hechos sensoriales. Sería una falta a la poética si el poeta ha elegido como tema desarrollar una determinada cosa y no lo ha conseguido por incapacidad⁵⁷, pero no que presente hechos imposibles o absurdos si pueden ser convincentes: “ (...) es preferible lo convincente imposible a lo posible no convincente”⁵⁸. Y en plan de convencer, resultan más convincentes los poetas que más conmovidos están por las pasiones: perturba más quien más perturbado esté. De aquí que se pueda afirmar que

logica; così anche il linguaggio, che usa il poeta, ha prerogative proprie che debbono essergli riconosciute”. Carlo Gallavotti, Op. Cit. p. XII.

⁵² “Al encarecer la necesidad de lograr una trama unitaria para la tragedia (y la epopeya), Aristóteles toma como punto de referencia explícito a otras artes imitativas y, en especial, según parece, a la pintura y la escultura. Pero su punto de referencia implícito -y más significativo- es siempre el ser viviente o el animal. En efecto, a nada se aplica mejor que a un organismo la exigencia de que, al cambiar una de las partes, quede todo subvertido, pues, conforme a la sentencia paulina, «quando membrum dolet, totum corpus dolet». La razón por la cual las historias que refieren una sola acción causan más placer que las que narran varias la da Aristóteles, como recuerda García Yebra, en Probl. 917 b 10-12: las cosas más fácilmente comprensibles nos agradan más y siempre resultan más comprensibles lo uno y lo definido que lo indefinido y lo múltiple.” Cappelletti, Angel, Introducción a su traducción de la Poética (Op. Cit., p. 68, nota 169).

⁵³ Ver Gadamer H., *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid. 1996, p.88, y Tatarkiewicz, W., Op. Cit., p.303

⁵⁴ 1447b

⁵⁵ Poética, 1456 b

⁵⁶ “(...)no es idéntica la corrección de la política y la de la poética o la de otro arte cualquiera y la de ésta. En la poética misma se dan dos faltas, una sustancial y otra accidental. Si uno intenta imitar algo, pero fracasa al hacerlo por incapacidad, la falta es sustancial. Pero si su punto de vista no es correcto y representa a un caballo marchando hacia adelante con las dos patas derechas, o comete un error en un arte particular (como en medicina u otro arte), o ejecuta cualquier clase de cosas imposibles, el error no es sustancial. De manera que, en los problemas, las objeciones se han de resolver teniendo en cuenta estas consideraciones. En primer término, las que conciernen al arte mismo”. Poét., 1460 b, p. 32.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ “En general, lo imposible debe referirse a la poesía, a <la imitación de> lo mejor, o a la opinión corriente. Por lo que toca a la poesía, en efecto, es preferible lo convincente imposible a lo posible no convincente. Aunque resulte imposible que existan personas como las que Zeuxis pintaba, sin duda es mejor que así las hiciera, porque el paradigma debe superar <a la realidad>” (“holôs de to adunaton men pros tèn poiêsîn ê pros to beltion ê pros tèn doxan dei anagein. pros te gar tèn poiêsîn hairesêtôteron pithanon adunaton ê apithanon kai dunaton: . . . toioutous einai hoion Zeuxis egraphen, alla beltion: to gar paradeigma dei huperechein”) Poet. 1461 b 11, p. 34. Advértase, por lo demás, la inclusión que hace Aristóteles de la pintura en la poesía.

la poesía es cosa de naturalezas bien dispuestas o de locos, puesto que los locos están en mayor capacidad de salir de ellos mismos⁵⁹.

Contra la visión de Platón, Aristóteles elogia a Homero porque enseñó a los demás poetas a contar mentiras como es debido⁶⁰, y en *Política* declara la dificultad de comprender la naturaleza de la música⁶¹ y su finalidad⁶², al tiempo que señala que los que incluyeron la música en el 'pensum' de estudio de los jóvenes no lo hicieron porque creyeran que fuera necesaria o útil, porque no lo es, sino que más bien parece haber sido incluida como distracción en los ratos de ocio al entender que es "libre y bella" (*eleuthérion kai kalén*)⁶³ y que la distracción es propia de hombres libres.

También en lo que toca al espectador Aristóteles se acerca a una visión autónoma de la experiencia estética. En la *Ética a Eudemo*⁶⁴, Aristóteles advierte (a) que el placer por la belleza escuchada (la música) o vista (la escultura) puede ser tan intenso que puede resultar difícil desprenderse de él; (b) que puede llegarse a suprimir la voluntad en esta experiencia ("como los seducidos por las sirenas"), (c) que mientras que otros placeres pueden ser considerados desenfrenados, éstos, los de la vista y el oído, no, (d) que sólo los hombres sienten este tipo de placer que no pretende calmar apetitos orgánicos, (e) que aunque nacen en los sentidos no dependen de ellos, puesto que los animales poseen sentido más desarrollados y no sienten estos placeres, (f) que estos placeres se disfrutan por sí mismos y no porque anticipen o prometan calmar necesidades orgánicas como el hambre o la sed.⁶⁵

Aristóteles no es el primero que advierte la condición autonómica del arte en el sentido expuesto en la introducción a estas páginas, puesto que, como ha quedado dicho, la hostilidad platónica a la poesía supone implícitamente el reconocimiento de una autonomía tal, pero sí es él quien por primera vez admite, expone y defiende explícitamente esa autonomía, con la particularidad de no recurrir en esa defensa a soluciones ajenas a la razón conceptual. Carlo Gallavotti⁶⁶ ha llamado la atención

⁵⁹ "Por eso, la poesía es propia de quien tiene una naturaleza bien dispuesta o de un loco. De éstos, los unos se adaptan al molde fácilmente; los otros pueden salir de sí mismos" *Poét.*, 1455 a, p. 20. En la trad. de Buchter (Op. Cit., p. 22) : "Hence poetry implies either a happy gift of nature or a strain of madness. In the one case a man can take the mould of any character; in the other, he is lifted out of his proper self ».

⁶⁰ "Homero enseñó sobre todo a los demás [poetas] a contar mentiras como es debido" ("dedidachen de malista Homéros kai tous allous pseudé legein hós dei»). *Poética*, 1460 a.

⁶¹ Cabe preguntarse cómo puede la música, tan abstracta, vincularse a la tesis de la imitación. Carlo Gallavotti (Op. Cit. p. XIII) recuerda que la tesis peripatética de la música como imitación del canto de los pájaros se remonta hasta Alcmán.

⁶² "It is not easy to determine the nature of music, or why anyone should have a knowledge of it. Shall we say, for the sake of amusement and relaxation, like sleep or drinking (...)". Aristóteles, *Política*, libro VIII, 1339 a, p. 43 de la trad. de Butcher (Op. Cit.)

⁶³ *Poética*, 1338 a

⁶⁴ 1230-31

⁶⁵ La importancia de la *Ética a Eudemo* para la estética de Aristóteles y la singular visión de la experiencia estética que allí se encuentra ha sido señalada por Tartarkiewicz, W., en *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1989, 2da. ed. pp. 351-352.

⁶⁶ "Per il fatto che la teoria risulta già stabilita nella sua forma completa e definitiva, e non è allo stadio zematico, si spiegano alcune apparenti anticipazioni di concetti che vengono in seguito illustrati partitamente, e si spiega soprattutto perché qualche concetto di fondamentale importanza per la teoria venga illustrato soltanto verso la fine dell'opera, Mi riferisco al cap. 25, che sembra svolgere un argomento in sé stesso conchiuso, ed usuale nella cultura filologica greca, quello dei «problemi» e delle «soluzioni» nelle questioni dell'esegesi homérica. Ma la prima parte del capitolo, e poi il riepilogo, definiscono succosamente i concetti essenziali che si debbono seguire nella lettura, nella interpretazione e nel giudizio della poesia: 1) viene ribadito il concetto che anche l'irrazionale e l'impossibile, e inoltre l'innaturale, ossia il troppo sublime o il troppo volgare rispetto alla norma umana, e persino l'immorale (25, 5 e 16), hanno diritto di

sobre esta interpretación aristotélica del arte y sobre la importancia del capítulo 25 de la *Poética* en esta visión. Cree Gallavotti que, aunque de una manera simple y rápida, en la *Poética* se establece la distancia entre lo que es arte propiamente dicho y lo que no lo es: la ética, la medicina, la política, y que esa independencia ya se anuncia en las primeras líneas de la *Poética* cuando Aristóteles ofrece hablar “de la poética misma” (*peri poiêtikês autês*).

La tesis de la imitación le permite a Aristóteles incluir la autonomía de la obra de arte en una autonomía mayor, la del pensamiento abstracto, y no permite explicar qué otro orden externo a la obra se ha de seguir para obtener el orden de la obra, aun cuando, como hemos visto, se pueda saber cuál debe ser ese orden e incluso se lo pueda prescribir⁶⁷. Es precisamente esta imposibilidad de establecer una legalidad exterior que dicte la norma al arte, a la poesía y la música en especial, lo que permite hablar de autonomía de la obra de arte en el sentido propuesto en la introducción. Así, puede hablarse de autonomía en la estética aristotélica en dos sentidos complementarios: el conocimiento necesario para elaborar y para percibir la obra de arte es autónomo en la medida en que se inscribe en una epistemología que establece valores de soberanía sobre la base de la autonomía (mayor soberanía a mayor autonomía), y es autónomo en la medida en que no existe un orden exterior a él que determine y prescriba su propio orden.

¿Queda resuelto en esta complementariedad el problema de la autonomía del arte?. Evidentemente no. Desde el punto de vista rigurosamente aristotélico de la asunción de cuotas de autonomía cada vez más universales en dirección al pensamiento que se piensa a sí mismo sobreviven para el arte problemas que el sistema aristotélico no resuelve. Uno de ellos, probablemente el más complejo, reaparecerá posteriormente con Hegel: ¿se subsume la autonomía del arte en la soberanía de la ciencia?. Si la respuesta es un “sí” seco y rotundo estamos frente a la muerte del arte en tanto que vía de conocimiento. Otra posible respuesta es la declaración de la interdependencia de ambas autonomías, pero en este caso su planteamiento escapa al marco aristotélico.

accesso in un'opera, se giovano al suo valore artistico, ossia alla migliore mimesi; 2) si insiste sul concetto che il linguaggio poetico ha particolari caratteri formali ed espressivi, che vanno riconosciuti e apprezzati; 3) viene inserito, fra questi due, un concetto fondamentale, che appare nuovo, e tuttavia è presentato nella maniera più semplice e più rapida, l'autonomia dell'arte poetica.” Carlo Gallavotti (Op. Cit. pp. XVI-XVII)

⁶⁷ “¿Qué es lo que se imita según la doctrina de Pitágoras? Los números, decían los pitagóricos, y las proporciones de los números. Pero ¿qué es un número, y qué es una proporción entre números? (...) Una relacionalidad que sólo se puede concebir intelectualmente. Y lo que viene a hacerse visible en el cumplimiento de la proporción de los números puros que se llama mimesis no es sólo el orden de los sonidos, la música. Antes bien, es, según la doctrina platónica, el asombroso, notorio orden de la esfera celeste. (...) Y junto a estas dos experiencias de orden, la de la música de los sonidos y la de la música de las esferas, aparece en tercer lugar el orden del alma. (...) No es que todo aspire a una exactitud numérica, sino que este orden de números existe en todo. Sobre él descansa todo orden. Quisiera enlazar aquí con lo dicho anteriormente y preguntar si no se experimenta también orden en todo arte, incluso en sus más sumas extravagancias.” Gadamer, H., Op. Cit., 1996, p. 91.