

La unidad del saber y la diversidad temática del *corpus aristotélico*: la *poética*

MARÍA ANTONIA LABRADA

Universidad de Navarra

Pamplona, España

malabrada@unav.es

Resumen La historia de la recepción de la *Poética* de Aristóteles —desgajada del *corpus*— está en el origen de que su lectura e interpretación a menudo se hayan hecho al margen de las demás obras del filósofo. Sin embargo, el mismo Aristóteles hace referencia en la *Poética* a asuntos tratados en otras obras como la *Física*, la *Metafísica*, la *Lógica* o la *Ética a Nicómaco*. En este artículo propongo una lectura de la *Poética* en relación con el *corpus* aristotélico, con la atención puesta en la unidad del conocimiento y la diversidad temática, que presiden la filosofía.

Palabras clave Aristóteles, *Corpus* aristotélico, *Poética*, Epistemología

Title *The Unity Of Knowledge And The Thematic Diversity Of The Aristotelian Corpus. Poetics*

Abstract *The history of the reception of Aristotle's Poetics —detached from the corpus— is at the origin of the fact that its reading and interpretation have often been made on the margins of the philosopher's other works. However, Aristotle himself refers in Poetics to matters dealt with in other works such as Physics, Metaphysics, Logic or Nicomachean Ethics. This article proposes a reading of Poetics in relation to the Aristotelian corpus, taking into account the unity of knowledge and the thematic diversity that preside over Aristotle's philosophy.*

Keywords *Aristotle, Aristotelian Corpus, Poetics, Epistemology*

Me propongo acercarme a la *Poética* buscando identificar los dos elementos señalados por Juan Arana en su exposición sobre Aristóteles: la *unidad del conocimiento* y la *epistemología del riesgo*. Hay tres cuestiones en este tratado que han sido objeto de muchos comentarios y controversias: la primera es la noción de *mimesis*, la segunda la *catarsis*, y la tercera —de la que me ocuparé más detenidamente—, la de la *verosimilitud*.

Se debe tener en cuenta que la *Poética*, además de ocuparse de un tema secundario o accidental respecto de las grandes cuestiones tratadas por Aristóteles en otros libros, se desgaja del corpus aristotélico y es leída y comentada por gramáticos y retóricos al margen de la filosofía aristotélica, de la que este libro es de un modo u otro deudora¹.

Así se van transmitiendo algunos malentendidos como, por ejemplo, que la *catarsis* es el fin de la poesía trágica, sobre la base de la definición

1 García Yebra, V. "Introducción", en Aristóteles (1974) *Poética*. Gredos. 12- 16.

de la tragedia en el capítulo VI. Este modo de entender el fin de la tragedia supone el desconocimiento de dos nociones que Aristóteles distingue, como son la de **fin** y la de **efecto**². La *catarsis* es un efecto de la poesía trágica, pero de ningún modo su fin.

Algo parecido ocurre con la *mímesis*, que se entiende como copia del aspecto exterior de algo —su apariencia—, sin tener en cuenta que Aristóteles habla de la *mímesis* por vez primera en la *Física*. El capítulo I, del libro 2, trata de las causas por las que las cosas llegan al ser. Una de estas causas es la naturaleza que no tiene, en la filosofía aristotélica como es sabido, un significado terminativo (“este árbol”) sino causal en el orden de la eficiencia. La naturaleza es una de las causas por las que las cosas son. Las cosas son por naturaleza, cuando tienen en sí mismas el principio del movimiento y del reposo. En este contexto, Aristóteles introduce la consideración del arte como otra causa de que las cosas lleguen al ser. Tampoco el arte tiene un significado terminativo en Aristóteles, sino causal o eficiente. Las cosas pueden ser por naturaleza o por arte. Son por arte cuando no tienen en sí mismas ninguna tendencia natural al cambio.

La afirmación de que el arte imita la naturaleza, tan repetida y frecuentemente malentendida, se encuentra más adelante en el comienzo del capítulo II, del libro 2 de la *Física*. Aristóteles quiere aclarar la cuestión de si la ciencia física —que se ocupa de la naturaleza— debe considerar no solo la causa material sino también la formal. Y en este punto, recurre al ejemplo del arte para subrayar que cada arte se ocupa no solo de la materia sino también de la forma. Así, en tal contexto, aparece la mencionada afirmación:

Si el arte imita a la naturaleza y es propio de una misma ciencia, el conocer la forma y la materia (por ejemplo, es propio del médico conocer la salud, pero también la bilis y la flema en las que reside la salud; y, asimismo, es propio del arquitecto conocer la forma de la casa pero

² Esta distinción entre fin y efecto permite deshacer los malentendidos a propósito de la *catarsis*, porque el arte —para Aristóteles— no tiene como fin la purificación de las pasiones humanas, sino la representación de las acciones humanas, lo cual provoca en quienes contemplan dichas acciones la purificación de las emociones propias de la tragedia, que son —siguiendo la definición anteriormente citada— la compasión y el temor.

también la materia, a saber, los ladrillos y la madera. Y lo mismo hay que decir de cada una de las otras artes), será entonces tarea propia de la filosofía conocer las dos naturalezas.³

En consonancia, con esta manera de entender el arte como eficiencia, la *Poética* se ocupa no del poeta o del poema sino del proceso mediante el que se produce o construye un poema. El punto de vista de Aristóteles al hablar de la poesía es el de su producción: “Hablemos de la poética (μῦμησις) en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir bien las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien”.⁴

La palabra griega *mimesis* deriva de *mimos* y *mimeisthai*, términos que se refieren originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales, donde los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana –divina o animal— o héroes de otro tiempo.⁵ Aristóteles, dejando atrás el significado religioso del *mimo*, define la *mimesis* como una capacidad instintiva natural que distingue al hombre y por la que el hombre alcanza sus primeros conocimientos (“El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos” (*Poética*, 1448 b 5-15)). Mediante la *mimesis* se aprende a hablar, a cantar, a caminar, a bailar... y también a poetizar. Estas *mimesis* o imitaciones son perfeccionadas mediante el aprendizaje de sus respectivas técnicas.

También la técnica poética tiene su origen en este instinto mimético. La *poética* perfecciona la *mimesis* propia del arte para la que unas personas están mejor dotadas naturalmente que otras: los hombres “mejor dotados [por la naturaleza] para estas cosas poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones” (Aristóteles, 1974, 1448 b 23). Es decir, los que improvisan o mimetizan no son poetas, imitan pero no componen. Aristóteles no identifica el arte con la *mimesis*. La dimensión instintiva

3 Aristóteles (1995). *Física*. Gredos. 194 a 20-21.

4 Aristóteles (1974) *Poética*. Gredos. 1447 a 8–10.

5 Valeriano Bozal (1987) *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Visor. pp. 65-70.

de la *mimesis* reclama la técnica o el arte para su perfeccionamiento. El que imitiza improvisa, pero el poeta compone y para ello hace falta la *poietiqué*, el arte de construir o componer fábulas. (1447a). “Hablemos de poética (...) de cómo es preciso construir las *fábulas*”. Así comienza la *Poética*. El término empleado por Aristóteles –μύθους–, es traducido por García Yebra por “fábulas”; otros autores lo hacen por “argumentos”, “historias”, “mitos” o “tramas”.

Sea cual sea el término que se utilice (aquí se sigue la traducción de García Yebra), lo importante es atender a que las fábulas o *muzous*, es decir, las narraciones, etc... imitan acciones humanas: “Los que imitan, imitan a hombres que actúan” (1448 b 23). La expresión *hombres que actúan* se refiere a los hombres no en cuanto hombres, sino en cuanto actuantes. Aristóteles repite con insistencia a lo largo de la *Poética* que el poeta no imita directamente a los hombres sino sus acciones.⁶ En la definición de la tragedia vuelve Aristóteles a subrayar que el objeto imitado es una acción esforzada y completa, de cierta amplitud (1449 b 24). Y más adelante, afirma “que la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción” (1450 a 16-18). El poeta imita a los hombres no en cuanto hombres sino en cuanto actuantes.

¿Cómo es preciso construir las fábulas? La técnica poética va como todas las técnicas de producción, de construcción. Pero ¿cómo construir o producir acciones humanas? En la *Ética a Nicómaco* se distingue entre la acción (que en sí misma es fin) y la producción (que tiene término). Al considerar que el arte es el hábito racional que perfecciona la producción, define la poética desde el punto de vista de la producción o construcción. El problema radica en cómo pueden ser construidas o hechas las acciones humanas que tienen razón de fin.

Aristóteles, que escribe la *Poética* leyendo a Homero, para instruir a Alejandro Magno, constata que la poesía cuenta hechos o cosas que ocurren en el tiempo; mientras que las acciones humanas, por su naturaleza final, se sustraen al ritmo narrativo o temporal.

6 Según García Yebra en Aristóteles, *Poética*, nota 33.

¿Cómo representar el fin en una narración temporal? Para ello lo más importante es lo que Aristóteles denomina “estructuración de los hechos”. Si los hechos están bien estructurados, se alcanza el objeto propio de la tragedia: la imitación de una acción que por su misma naturaleza tiene que tener unidad y ser entera. (1450 a 16–1).

Al comienzo afirma que es “entero” lo que tiene principio, medio y fin; y luego explica lo que significan estos términos: **principio** es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. **Fin**, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. **Medio** es lo que no solo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra. (1450 b 27–32).

En la estructuración de los hechos, hay que seguir una sucesión causal como la descrita, y no una sucesión temporal (comienzo, desarrollo y término) “pues es muy distinto que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas” (1452 a 20–21). La sucesión causal salvaguarda la unidad de la acción: las partes de los acontecimientos tienen que ordenarse de tal modo que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte del todo. (1451 a 34–37).

Insiste Aristóteles en que la unidad de la fábula o la estructuración de los hechos dependen no de que se refieran a una sola persona, pues a una persona le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. (1451 a 16-18). La unidad de la acción no depende por tanto del sujeto que actúa, sino del logro de la legalidad interna que gobierna la representación, constituyendo la obra de arte en un ser autónomo, con vida propia, “como un ser vivo, único y entero”. (1459 a 20).

Tampoco la unidad de la acción representada depende de lo que piensa el poeta. Uno de los elogios más elocuentes de Aristóteles sobre Homero se refiere a este aspecto:

Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues

al hacer esto no es imitador. Ahora bien, los demás poetas continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces. Él, en cambio, tras un breve preámbulo, introduce al punto un varón o una mujer, o algún otro personaje, y ninguno sin carácter, sino caracterizado. (1460 a 5–10).

El arte de componer fábulas se juega por entero en la adecuada estructuración de los hechos, que permite hablar de la poesía como *mímesis* de acciones humanas. En la *Metafísica* hay una resonancia de esta concepción de la poesía cuando se afirma que “la naturaleza, a juzgar por lo que puede verse, no parece ser inconexa como una mala tragedia”.⁷

La verdad de la poesía se entiende en la *Poética* no como adecuación a los hechos, sino como adecuación interna o consistencia del universo poético. Con ello, llegamos a la noción de *verosimilitud*. La interpretación más común de “lo verosímil” es la del parecido con lo verdadero o lo que se aproxima a la verdad. El primer significado del diccionario de la RAE de verosímil es “lo que tiene apariencia de verdadero”. La segunda es la de lo que es creíble “por no ofrecer carácter alguno de falsedad”.

En el ámbito de la *Poética* y, en la medida que se relaciona con las acciones humanas, el término parece más próximo a la noción de “bien” que al de “verdad”. Si ello es así, nos encontramos de nuevo con el problema anteriormente señalado, ya que la técnica es un modo de afirmar o negar la verdad de los objetos producidos por ella, es decir, un hábito racional que se refiere al cómo o manera de hacer algo, en este caso la composición o producción de acciones humanas; sin embargo, estas acciones tienen razón de fin o de bien y no de verdad, al menos no de verdad teórica o de adecuación con lo real. La relación de la representación poética con el bien se advierte en la noción de verosimilitud.

Aristóteles afirma repetidamente que al poeta no le corresponde contar lo que ha sucedido sino lo que puede suceder, es decir, lo posible, según necesidad o verosimilitud. Contar lo posible desde el punto de vista de la necesidad es atenerse a las leyes de la naturaleza pero siempre ciñéndose a la lógica de lo posible.

7 Aristóteles (1982) *Metafísica*. Gredos. 1090 b 19-20.

Entonces ¿qué es lo posible desde el punto de vista de la verosimilitud? La expresión *κατα το εἶκος* mutilizada en la *Poéticam* suele traducirse como *según lo verosímil* o *según lo que cabe esperar*.⁸ Mientras que la necesidad es la ley propia de la naturaleza, lo que cabe esperar o la verosimilitud es la ley propia del orden moral o de las acciones humanas desde el punto de vista de la posibilidad.

Lo verosímil se basa en una anticipación o, lo que es lo mismo, de lo que cabe esperar de alguien y se apoya en la previsibilidad de la conducta moral en la medida en que tiene que ver con rasgos de la personalidad –hábitos– adquiridos. Así se puede estar seguro de que una persona responderá de tal modo si se produce una determinada situación. Y eso de lo que se tiene seguridad es, sin embargo, solo verosímil porque todavía no ha acontecido.

Prever las acciones humanas es diferente de predecir los hechos o los fenómenos de la naturaleza. Lo previsible o **verosímil** se refiere a las acciones humanas y revela un modo distinto de proceder al de la naturaleza. Que la conducta humana sea previsible es exponente de la constancia en el modo de obrar por encima de los avatares o cambios de la fortuna. Por ello, la previsibilidad de la acción humana es indicio de novedad respecto de la naturaleza. En la naturaleza cabe la predictibilidad pero no la previsibilidad. Al poeta le corresponde contar lo que puede suceder, es decir, lo posible, según necesidad o verosimilitud. De ahí la puntualización aristotélica de que “el historiador dice lo que ha sucedido, y [el poeta] lo que podría suceder” (Aristóteles, *Poética*, 1451 b 4-5) y de ello se deduce que “la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular” (1451 b 5-7).

Pero *lo que cabe esperar* o verosímil, en el caso de la poesía, se puede referir a las acciones humanas representadas o a la misma representación poética. ¿Cuál es la *verosimilitud* de la que habla Aristóteles?

La esencia de lo que Aristóteles entiende por poesía depende enteramente de esta cuestión, porque si la poesía tiene como fin la representación

⁸ Vilamovo, A. (1992). *Kata to Eikós* y la definición aristotélica de la literatura. *Revista de literatura* 54, 204 y ss.

de acciones humanas, estas solo pueden comparecer como tales manteniendo el criterio de la verosimilitud en lo que a la técnica de la representación se refiere. (Vilarnovo, 1992, p. 204 y ss.) Lo que tiene que ser verosímil es la fábula, la narración, la trama o la representación. En este contexto se puede entender la alabanza de Aristóteles a Homero “por decir cosas falsas [desde el punto de vista lógico] como es debido [verosímilmente]” (Aristóteles, *Poética*, 1460 a 19), y también la afirmación de que “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible inverosímil” (1460 a 26-27).

Cuando en la *Poética* se plantea **lo verosímil** como criterio de las representaciones artísticas, se aplica una característica de la conducta moral humana al modo de proceder técnico. La concepción del arte que subyace a la poética de Aristóteles es la de un universo construido con leyes técnicas —las de cada arte—, que por su coherencia o adecuación interna se asemeja como se ha dicho antes a un ser vivo único y entero.

Las representaciones poéticas se mueven en la lógica de lo que cabe esperar o de lo verosímil. La **verdad** de las ficciones es la **verosimilitud** que en último término tiene que ver con el fin o con el bien de la representación. La **verdad** de la obra de arte no consiste en su equiparación o semejanza con el mundo de la naturaleza, estriba en su coherencia o adecuación interna.

El término *καλως* (“bello”) significa una *buena representación poética* o una *representación bien hecha*. (1447 a 10). La belleza en el arte no radica en el tema sino en que la representación esté bien hecha: “Hay seres cuyo aspecto real nos molesta (figuras de animales repugnantes o cadáveres), pero nos gusta ver su imagen”. (1048 b 10). A esta distinción —elemental aunque no por ello admitida en muchos casos— responden, por ejemplo, las palabras de Matisse cuando un crítico afirmó ante uno de sus retratos: *esta señora tiene un brazo demasiado largo*. Matisse respondió: *perdone pero esto no es una señora, es un cuadro*.

El bien de la obra hecha o producida permite hablar de **verosimilitud de la representación**, un término propio de la acción moral, que se fundamenta en la coherencia interna de la obra de arte y se juzga según el criterio de lo bien hecho o construido —que es el criterio del arte— y su propia característica verdad.

El lugar periférico de la *Poética* en el *corpus aristotélico*, además de su carácter fragmentario e incompleto,⁹ no impide advertir la relación existente entre este tratado y la *Ética a Nicómaco*. En la *Poética* hay referencias continuas a las acciones humanas realizadas en el recinto de la ciudad y realizadas por un lenguaje conveniente. De este modo se puede establecer la relación entre *Ética*, *Política*, *Retórica* y *Poética* en el ámbito de los saberes prácticos.

En todos estos saberes, Aristóteles rechaza el planteamiento teórico al que se dirige la pregunta *¿qué es esto?* Frente a este modo de interrogar propone un método que se puede calificar de fenomenológico y que responde a la cuestión *¿cómo ha llegado a producirse esto?* El énfasis está puesto en el modo o manera según alguien ha actuado o algo ha sido hecho.

El camino no es deductivo —de los principios a sus efectos—, sino siempre inductivo de los efectos a los principios, de tal manera, que el conocimiento de lo particular siempre tiene un aspecto heurístico, de descubrimiento, lo que Juan Arana calificó como una **epistemología del riesgo**.

También se puede añadir, para avalar su carácter heurístico, el hecho de que la reflexión sobre la *tejne poietike* nace de la necesidad por parte de Aristóteles de dar razón de la poesía griega. El encargo de educar a Alejandro Magno lo lleva a reflexionar, a enfrentarse directamente con la poesía homérica en la que se fundaba dicha educación y que Platón, en la *República*, había declarado falsa y fuente de corrupción de la juventud. Aristóteles no se aparta de los textos homéricos, en los que va descubriendo los aspectos señalados en esta exposición: la unidad de la acción, el sentido de la *mímesis*, la *catarsis* o la *verosimilitud*. El hecho de que el texto remita a otros tratados permite plantear, por último, la unidad del conocimiento en Aristóteles.

⁹ La *Poética* pertenece al grupo de escritos esotéricos de Aristóteles, que son “aquellos destinados a ser oídos (acroamáticos), es decir, que no andaban en manos de lectores, sino que probablemente servían de guía al maestro para sus lecciones, en el curso de las cuales ampliaría las notas consignadas en el libro. Esto explicaría el carácter aparentemente incompleto, fragmentario, a veces inconexo de alguno de estos escritos”. García Yebra, “Introducción”, en Aristóteles, *Poética*, 8.

La unidad del conocimiento significa en primer lugar que, sea cual sea la realidad conocida, se da la intencionalidad o adecuación entre la facultad cognoscitiva y el objeto conocido, de tal modo que el conocimiento de lo real, en su diferencia con lo intencional, se da en la propia operación cognoscitiva (*praxis teleia*). La diversidad de operaciones cognoscitivas no va en detrimento de esta unidad. Dicho de otro modo: la pluralidad de los temas afecta a la diversidad de manifestaciones de lo real, pero no a la unidad del conocimiento que es propia de cada una de esas operaciones. Además, esta unidad del conocimiento significa que se conoce el alcance de lo conocido en cada operación respecto de lo principal o universal.

Ello indica que lo conocido mediante las diferentes operaciones cognoscitivas, en su diversidad temática, se conoce localizado respecto del *nous* o el conocimiento de los principios. De nada serviría establecer la correspondencia de los saberes prácticos (*Ética, Política, Retórica y Poética*) o de los teóricos (*Física, Metafísica*) si desde cualquier forma de saber y concomitante al mismo no se sabe lo que se está conociendo, es decir, si no hay una conexión o nexo entre los saberes teóricos y los prácticos. La insistencia de la correspondencia entre la *Poética* y la *Ética a Nicómaco* en Aristóteles lleva a la pregunta de si el fin o el bien aparecen por primera vez en el horizonte del agente que actúa, o, lo que es lo mismo, si la ética se puede desvincular de la metafísica.

¿Qué relación existe entre saberes prácticos y teóricos?

La libertad con la que Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* se refiere a lo en sí mismo bueno enlaza o se relaciona con el final de la *Metafísica* en el que se discute la posibilidad o la imposibilidad de poner el Bien entre los principios. (Aristóteles, *Metafísica*, 1092 a 10). Aristóteles reconoce que “es una cuestión difícil —y merece ser censurado quien pretenda resolverla fácilmente— la de saber en qué relación están lo Bueno y lo Bello, los elementos y los principios; la dificultad está en saber si alguno de aquellos [elementos y principio] es tal como lo queremos expresar al decir lo Bueno en sí y lo óptimo, o no, sino que son posteriores a la generación”. (1091 a 31).

¿En dónde radica la dificultad?: “La dificultad se produce no por considerar la bondad como inherente al principio, sino por considerar principio

al Uno, y principio como elemento, y al Número como procedente del Uno". (1091 b 1). Y zanja la cuestión afirmando: "Pero sería sorprendente que lo primero y eterno y que más se basta a sí mismo no poseyera primariamente como un bien este carácter mismo, su propia suficiencia y su conservación". (1091b17-20).

Así concluye la *Metafísica* de Aristóteles considerando, por sentido común, que el primer principio contenga por su propia naturaleza la razón de bien. Las acciones humanas reclaman el reconocimiento de un bien inconmensurable que hay que respetar incondicionalmente:

La razón práctica se distingue del instinto en que pone de relieve el **motivo** del propio obrar, es decir, aquello *por medio de lo cual* actúa el agente. [Sin embargo solo] el motivo sin valor alguno es lo absolutamente real. No es motivo como fin que realizar, sino como fin final, supuesto siempre como realidad para que algo nos resulte deseable. Cuando Kant denomina al hombre fin en sí, o cuando en la tradición metafísica se considera a Dios como fin último, el fin no significa algo que haya que realizar, sino aquello que en toda realización se supone de antemano como fundamento suyo.¹⁰

Este es el nexo de la *Ética a Nicómaco* con la *Metafísica*. De la representación de estas acciones que suponen de antemano el bien como su fundamento, trata la *Poética*, la *tejne* o el arte de representar acciones humanas en un medio distinto de la propia subjetividad.

Por último, me gustaría abordar la cuestión de si el modo aristotélico de entender las representaciones artísticas puede iluminar el panorama artístico actual en el que prima la dispersión, la multiplicidad, los retazos y la conjetura.

Lo primero que habría que señalar es que la unidad o coherencia interna de las obras de arte nada tiene que ver con el canon, con una norma externa a la producción misma de la obra mediante la que esta es juzgada. La unidad interna se puede advertir en algo fragmentario, disperso e inacabado. El mismo tratado de la *Poética* tal y como lo conocemos hoy es un buen ejemplo de la unidad de lo fragmentario y discontinuo.

IO Spaemann, R. (1991) *Felicidad y benevolencia*. Rialp. pp. 147-148.

La complejidad y dispersión de las obras de arte no hacen más que poner a prueba su coherencia. Basta pensar en que, como dice Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, el carácter final de la acción necesita ser probado en los cambios y azares de todo tipo que se producen a lo largo de la vida.¹¹

Otra característica del arte contemporáneo es la incapacidad por parte del espectador de identificar los elementos que allí se ponen en juego. Es lo que se denomina la fractura estética, una expresión que se utiliza para expresar la separación del arte de lo identificable objetivamente.

Pues bien, en esta fractura estética sigue siendo esencial aquello que es fracturado. (...) De por sí toda obra de arte busca la identidad consigo misma, esa identidad que en la realidad empírica, al ser el producto violento de una identificación impuesta por el sujeto, no se llega a conseguir. La identidad estética viene en auxilio de lo no idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificadora. La separación de la realidad empírica, que el arte posibilita por su necesidad de modelar la relación del todo y las partes, es la que convierte a la obra de arte en ser al cuadrado. Las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negado.¹²

11 En la *Ética a Nicómaco* se subraya el carácter final de la acción en el orden del bien y de la felicidad. Pero el decurso temporal en el que la acción se desarrolla plantea la incertidumbre respecto al logro de la felicidad, pero es justamente este decurso temporal con los cambios de los acontecimientos lo que prueba la permanencia del fin: “Ocurren muchos cambios y azares de todo género a lo largo de la vida, y, es posible que el más próspero caiga a la vejez en grandes calamidades, como se cuenta de Príamo en los poemas troyanos, y nadie estima feliz al que ha sufrido tales azares y ha acabado miserablemente” (*Ética a Nicómaco*, 1100 a 5–10). ¿Se deben seguir entonces las vicisitudes de la fortuna y esperar hasta el final para saber si la acción lleva consigo la felicidad? A esta cuestión contesta Aristóteles lo siguiente: “En modo alguno se deben seguir las vicisitudes de la fortuna, porque no estriba en ellas el bien y el mal, aunque la vida humana las lleve consigo; las que determinan la felicidad son las actividades de acuerdo con la virtud, y las contrarias, lo contrario. Y lo que discutíamos ahora apoya nuestro razonamiento. En ninguna obra buena hay tanta firmeza, en efecto, como en las actividades virtuosas, que parecen más firmes incluso que las ciencias; y las más valiosas de ellas son más firmes, porque en ellas sobre todo y con más continuidad los hombres venturosos”. Aristóteles. (1985) *Ética a Nicómaco*. Gredos. 1100 b 7–10.

12 Adorno, T. (1970). *Teoría estética*. <http://elblogdehelios.blogspot.com.es/2014/06/theodor-w-adorno.html>

Recibido: 16 de diciembre de 2019

Aprobado para la publicación: 14 de abril de 2020

MARÍA ANTONIA LABRADA es Licenciada en Ciencias Políticas y Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid, y Doctora en Filosofía y Letras por la misma Universidad. Ha desarrollado su trabajo de investigación y docencia como Profesora de *Estética y Teoría de las Artes* en la Universidad de Navarra, donde ha impartido distintas asignaturas: *Antropología, Ética, Movimientos Artísticos Contemporáneos y Estética*.

Entre sus publicaciones se encuentran los siguientes libros: *Sobre la razón poética, La racionalidad de la belleza en Kant y Hegel y consideraciones filosóficas sobre la belleza y el arte*.