

## **CAPÍTULO 3**

# **Sobre gustos hay bastante escrito: aportes para la reflexión estética**

*Gustavo Salinas, Ramiro Schiavi y Francisco Casado*

### **Introducción**

Una frase que solemos escuchar a menudo cuando se debate sobre cuestiones vinculadas al arte y la belleza es aquella que afirma que “sobre gustos no hay nada escrito”. Como todo conocimiento anclado en el denominado “sentido común”, esta sentencia tiene un grado parcial de verosimilitud. Parece evidente que en lo referente a gustos resulta complejo encontrar acuerdos universales como sí los hay en otros ámbitos. De hecho, una famosa sentencia medieval ya reconocía este carácter subjetivo de nuestros juicios estéticos<sup>1</sup>. Algo similar sucede en el campo del arte. La dificultad para delimitar qué cosas pueden ser denominadas “artísticas” y qué otras no, es algo que incluso hoy continúa en discusión; asimismo, podemos preguntarnos por la relación entre arte y conocimiento a través de la imitación o por la relación entre arte y afirmación de la vida. Estas cuestiones ponen de manifiesto algunos de los debates y problemáticas que se dan en el campo de la estética y a los que la frase citada al comienzo hace referencia.

Sin embargo, y a diferencia de lo que suele pensarse actualmente, varias teorías estéticas postuladas desde la antigüedad hasta nuestros días han buscado criterios objetivos para configurar los límites del arte. En consecuencia, intentaremos demostrar que “sobre gustos hay bastante escrito” como reza el título de este capítulo. De hecho, es tal la variedad de posturas y reflexiones filosóficas sobre el arte que nos hemos visto obligados a optar únicamente por algunas de ellas, las presentaremos a continuación.

### **Platón y el arte como herramienta pedagógica**

#### **La organización social en el Estado perfecto**

---

<sup>1</sup> *De gustibus non est disputandum* (sobre gustos no se disputa).

En la *República*, el mismo diálogo en el cual se encuentra la “Alegoría de la caverna”, Platón presenta el programa educativo que debería poseer un Estado Ideal (perfecto). Dicho programa se encuentra en consonancia con su antropología, es decir, con su propia concepción sobre el ser humano y también con su filosofía política.

Nuestro autor, retomando ideas propias de la ciencia y religión de la época, afirma que los seres humanos poseemos una naturaleza dual. Esto significa que estamos conformados/as por un cuerpo y un alma. El primero, se caracteriza principalmente por ser de naturaleza mortal mientras que la segunda, por el contrario, es inmortal. Por esta razón, Platón postula la existencia de una jerarquía entre ellos: el alma es superior al cuerpo. A través del “Mito del carro alado” presente en el diálogo *Fedro*, Platón desarrolla su concepción del alma. Allí, la equipara con un carro tirado por dos caballos y conducido por un auriga. Cada uno de estos personajes representa una parte del alma. El primer caballo es de color negro, desobediente y sordo. Su principal objetivo es conducir el carro hacia abajo, hacia la tierra y representa a la parte concupiscible del alma. Por su parte, el segundo caballo es de color blanco, dócil y obediente e intenta guiar el caballo hacia las alturas. La parte del alma que representa es la irascible. Por último, el auriga o conductor del carro representa a la parte racional, es decir, aquella parte que conoce y sabe cuál es el rumbo que el carro debe tomar. De esta forma, Platón plantea que una vida feliz es aquella en la que el carro se encuentra guiado por la parte racional. Esto es así dado que para nuestro filósofo es imposible satisfacer totalmente los deseos o, en otras palabras, al caballo negro. Este es insaciable e intentar complacerlo es un esfuerzo vano que termina por volvernos esclavos/as de nuestros deseos. En este sentido, la parte racional, ayudada por la irascible, debe poner límites a nuestros impulsos para evitar que nos aparten del camino hacia la idea del Bien, que no es otra cosa que un sinónimo de la felicidad.

A imagen y semejanza de su concepción sobre el alma, Platón diseña el orden social de su Estado perfecto. En palabras del autor:

[...] indagaremos primeramente cómo es ella [la justicia] en los Estados, y después, del mismo modo, inspeccionaremos también en cada individuo, prestando atención a la similitud de lo más grande en la figura de lo más pequeño. (Platón, 2011, p. 58, [369 a])

De la misma forma que existen tres partes del alma, también existen tres clases sociales que se corresponden con cada una de ellas. Para ilustrar mejor esta cuestión, Platón se sirve nuevamente de un mito en el que realiza una analogía entre metales y clases sociales. Allí el filósofo ateniense afirma:

[...] “Vosotros, todos cuantos habitáis en el Estado, sois hermanos. Pero el dios que os modeló puso oro en la mezcla con que se generaron cuántos de vosotros son capaces de gobernar, por lo cual son los que más valen; plata, en cambio, en la de los guardias, y hierro y bronce en la de los labradores y demás artesanos” (Platón, 2011, p.115, [415 a])

De esta forma, la sociedad platónica, al igual que el alma, posee una estructura tripartita:

-Gobernantxs (oro): Encargados de gobernar la ciudad y dictar las leyes para la armonía social. Su parte del alma gobernante es la racional.

-Soldadxs (plata): Encargados de defender la ciudad e instaurar el orden. Su parte del alma gobernante es la irascible.

-Trabajadorxs (hierro y bronce): Encargados de trabajar y producir los bienes necesarios para satisfacer las necesidades básicas de todos los ciudadanos. Su parte del alma gobernante es la concupiscible.

## La educación en el Estado perfecto

Sobre la base de su antropología y filosofía política, Platón diseña un exhaustivo programa educativo para los soldados y gobernantes<sup>2</sup> de su Estado Ideal. Allí afirma, en primer lugar, que la educación debe ser un asunto de Estado. Qué cosas enseñar y cuáles no, así como los recursos didácticos y métodos pedagógicos no deben ser elegidos por las familias, sino más bien por el Estado. De esta forma, Platón asegura que la formación de las nuevas generaciones (cuestión fundamental para la supervivencia del Estado) quede en manos de los más capacitados, es decir, los filósofos. En segundo lugar, Platón considera que la educación es útil no sólo para formar a las personas, sino también para determinar cuál es su verdadera naturaleza, es decir, para sacar a la luz cuál parte gobierna su alma. En este sentido, lejos de constituir una práctica liberadora, la educación es el medio mediante el cual los gobernantes determinan la clase social a la que pertenece cada individuo en función de ciertas características innatas e inmutables.

La pedagogía platónica se encuentra centrada en dos grandes áreas: la educación del cuerpo y la del alma. Respecto de la primera, Platón dice que todas las personas, en especial los soldados, deben formar su cuerpo por medio de la gimnasia. Asimismo, recomienda que en su entrenamiento los jóvenes sean sometidos a todo tipo de dificultades: entre ellas, inclemencias climáticas y escasez de alimentos, cuestiones que los prepararán para soportar las vicisitudes de la guerra.

Respecto de la segunda, Platón destaca que debe darse por medio del arte. Aquí el filósofo ateniense pone un énfasis especial en la música, arte por medio del cual las personas deberían adquirir la virtud necesaria para desempeñar del mejor modo su función dentro de la sociedad.

---

<sup>2</sup> Es necesario aclarar que en la antigua Grecia existían profundas diferencias en torno de las actividades que hombres y mujeres debían realizar. Para los primeros, se encontraba reservada la participación política, la guerra, el comercio y el resto de tareas que se desarrollan en el ámbito público. En cambio, para las mujeres estaban prescritas aquellas vinculadas con el cuidado de los niños y las actividades en el ámbito doméstico. Sin embargo, Platón posee una visión radicalmente opuesta. Para él, las mujeres se encuentran perfectamente capacitadas para ejercer las mismas actividades que los hombres. De esta forma, ellas pueden ser trabajadores, guardianas o gobernantes de la ciudad sin que su sexo biológico represente un impedimento para ello.

## Críticas platónicas al arte

Para comprender mejor este rol central que posee el arte dentro del proyecto educativo platónico, es necesario analizar su concepto de *mimesis*. Como sostiene Elena Oliveras (2007, pp. 72-73), este término que usualmente suele traducirse como “imitación” posee un significado más rico. La *mimesis* hace referencia más bien a la representación, es decir, no a la imitación en tanto copia sino a una actividad en la cual el/la artista es “poseído/a” por una divinidad que obra a través de él. Nuevamente, aquí podemos observar elementos propios de la religión de la época presentes en el pensamiento de Platón. En su diálogo *Ion*, nuestro filósofo desarrolla esta cuestión. Allí, respecto de los poetas (y artistas en general) afirma que “porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia.” (Platón, 2010, p. 77, [534 b])

Con estas palabras Platón afirma que el saber o destreza de los artistas no es algo propio de ellos. Por el contrario, sus producciones responden a un estado de inspiración en el cual las musas obran a través de ellos. En consecuencia, los artistas son intérpretes de los dioses. Las producciones artísticas son divinas, no humanas y los artistas a la hora de componer dejan de lado su racionalidad para ser manipulados por la divinidad.

Por otra parte, la *mimesis* para Platón implica cierto grado de degradación. Ello se podrá observar retomando lo analizado en el capítulo anterior sobre la metafísica platónica a través de la “Alegoría de la caverna”. Teniendo presente la distinción entre ámbito sensible e inteligible, el filósofo ateniense colocará al arte del lado de lo sensible. En el Libro X de la *República* sostendrá que aquel no es otra cosa que una representación de una representación. Para ilustrar esta cuestión, presenta analogía entre el pintor y un espejo. En palabras del propio Platón:

- Dime: ¿te parece que no existe un artesano de esa índole o bien que se puede llegar a ser creador de estas cosas de un cierto modo y de otro modo no? ¿No te percatas de que tú también eres capaz de hacer todas estas cosas de un cierto modo?
- ¿Y cuál es este modo?
- No es difícil, sino que es hecho por artesanos rápidamente y en todas partes; inclusive con el máximo de rapidez, si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de las que acabo de hablar. (Platón, 2011, p. 312-313 [596 d-e])

Por esta razón, la pintura y lo mismo vale para la música, literatura, poesía y el resto de las artes no son otra cosa que ilusiones o “sombras” que apartan a la razón del camino hacia la verdad. Es sobre esta base que Platón realizará sus críticas al arte en general. Para el filósofo ateniense, el objetivo del arte no era el placer o entretenimiento, sino más bien el perfeccionamiento moral. En otras palabras, el arte debe estar al servicio de la educación. Éste

no es un campo autónomo en el cual los artistas pueden expresarse libremente, por el contrario, constituye una herramienta que el Estado debe emplear para formar ciudadanos virtuosos.

Ahora bien, ¿de qué forma se alcanza dicho objetivo? La respuesta de Platón es contundente: censurando aquellas manifestaciones artísticas que atenten contra la racionalidad y la moralidad. En palabras del autor:

Primeramente, parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos, y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario. Y persuadiremos a las ayas<sup>3</sup> y a las madres de que cuenten a los niños los mitos que hemos admitido, y con estos moldearemos sus almas mucho más que sus cuerpos con las manos. Respecto a los que se cuentan ahora, habrá que rechazar la mayoría (Platón, 2011, p. 69, [ 377 c])

Según el filósofo ateniense, es tarea de los gobernantes (filósofos) determinar qué manifestaciones artísticas son aptas para ser enseñadas y cuáles no. Para el caso de la música, Platón sostiene que lo principal es la letra y luego la melodía. Asimismo, afirma que ambas deben ir en consonancia con la formación de personas virtuosas. En palabras del autor:

La educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente [...] Además, aquel que ha sido educado musicalmente como se debe es el que percibirá más agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales, ante las que su repugnancia estará justificada; alabará las cosas hermosas, regocijándose con ellas, y acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien (Platón, 2011, p. 100, [401 d-e])

En este sentido, Platón considera que deben permitirse únicamente aquellos ritmos y letras cuyos efectos contribuyan a fomentar la valentía, moderación y el altruismo de los individuos. Por su parte, aquellos que produzcan el efecto contrario, es decir, inoculen miedo, desenfreno o avaricia deben ser descartados por poner en riesgo la convivencia social.

Para el caso de la pintura, Platón es mucho más severo. El filósofo ateniense condenará este tipo de arte por ser ilusorio y centrarse en las apariencias de las cosas. Así, en *República* podemos leer lo siguiente:

Respecto del mismo instrumento, por consiguiente, el fabricante poseerá una recta opinión en lo tocante a su bondad y maldad, debido a su relación con el entendido, y al verse obligado a atender al entendido, en tanto que éste, que es quien usa el objeto, es el que posee el conocimiento.  
-De acuerdo.

---

<sup>3</sup> Mujer encargada de cuidar y educar a los niños.

-En cuanto al imitador, ¿a partir del uso será que posee conocimiento acerca de si lo que pinta es bello y recto o no? ¿O acaso tendrá una opinión correcta debido a la relación forzosa con el entendido y por haber sido instruido por él sobre cómo pintar?

-Ni una cosa ni la otra.

-El imitador, por ende, no tendrá conocimiento ni opinión recta de las cosas que imita, en cuanto a su bondad o maldad (Platón, 2011, p. 319, [602 a])

Algo similar sucede con la escultura. Ella es rechazada en tanto y en cuanto se aparte de las proporciones perfectas y no logre representar los ideales de virilidad, vigor, valor y belleza que poseen los cuerpos humanos.

Por su parte, en lo que respecta a la poesía y la literatura, Platón combina ambas críticas. Sostiene que ella, al igual que las artes plásticas, aleja a los individuos del conocimiento verdadero. En palabras del autor:

Del mismo modo diremos que el poeta imitativo implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno, congraciándose con la parte insensata de ella, que no diferencia lo mayor de lo menor y que considera a las mismas cosas tanto grandes como pequeñas, que fabrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad (Platón, 2011, p. 323, [605 c])

En este sentido, según Platón, la literatura y la poesía se dirigen más bien a las partes del alma irascible y concupiscible. Por esa razón, muchas veces pueden producir el efecto adverso de dificultar a la parte racional discernir entre apariencia y realidad, dando como resultado la creencia y adopción de pautas de comportamiento no virtuosas presentes en ellas. Ello se comprende mejor recordando que para Platón únicamente deben imitarse ciertas acciones, en particular las de aquellas personas que se dejan guiar por su razón y no por sus emociones. En palabras del propio Platón:

Y en cuanto a las pasiones sexuales y a la cólera y a cuantos apetitos hay en el alma, dolorosos o agradables, de los cuales podemos decir que acompañan a todas nuestras acciones, ¿no produce la imitación poética los mismos efectos? Pues alimenta y riega estas cosas, cuando deberían secarse, y las instituye en gobernantes de nosotros, cuando deberían obedecer para que nos volvamos mejores y más dichosos en lugar de peores y más desdichados (Platón, 2011, p. 325, [606 d]).

Al igual que la música, la poesía y la literatura pueden incentivar ciertos comportamientos propios de personas viciosas. Y lo que es peor aún, al tener un efecto tan profundo sobre el carácter de las personas, ellas pueden servir de referencia para que los individuos imiten dichas acciones, generando un patrón de conducta muy complejo de revertir. En consecuencia, Platón termina tomando la drástica decisión de expulsar a los poetas de su Estado ideal:

[...] Por lo tanto, es justo que lo atacemos y que lo pongamos [al poeta] como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas inferiores en relación con la verdad, y también se le parece en cuanto trata con la parte inferior del alma y no con la mejor. Y así también es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras echa a perder a la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos (Platón, 2011, p. 323, [605 b])

En definitiva, de lo que se trata según Platón no es de prohibir toda manifestación artística, sino más bien de elegir cuidadosamente qué representar y de qué forma. El arte por sí mismo no es ni bueno ni malo. Su carácter depende íntimamente del fin para el que sea empleado. Y, como anteriormente observamos, para Platón el fin más loable que puede llegar a perseguir el arte en su Estado Ideal es el del perfeccionamiento moral de las personas. El arte debe ser una herramienta empleada para educar, es decir, para formar personas virtuosas. Y dado que el camino a la virtud exige esfuerzo, sacrificios y renunciaciones, el arte no tiene por qué quedar exento de ello. Por esta razón, si el precio para forjar un Estado donde impere la justicia es expulsar a los malos artistas, Platón se encuentra dispuesto a pagarlo. No es posible formar una sociedad justa sin personas virtuosas.

Sobre esta relación entre arte y educación continuaremos debatiendo en la próxima sección cuando estudiemos el pensamiento estético de Aristóteles. Allí observaremos como este filósofo discípulo de Platón reformula algunas ideas de su maestro y analiza el estatus del arte y su función desde una óptica diferente.

## **Aristóteles. El arte imita para deleitar y enseñar**

Aristóteles nació en el año 384 a.C. en Estagira, una ciudad al norte de la antigua Grecia, más precisamente en Macedonia. Fue discípulo de Platón en la Academia de Atenas durante 20 años. A la muerte de su maestro, emprende una vida de viajes por el entonces mundo conocido. Durante esos años fue preceptor de Alejandro Magno. Luego de su retorno a Atenas, fundó el Liceo, escuela filosófica de la que fue director. Con la muerte de Alejandro Magno, se suscitó en Atenas un fuerte sentimiento anti-macedónico, razón por la cual Aristóteles se vio obligado a exiliarse a Calcis, donde finalmente murió en el año 322 a. C. Aristóteles fue, sin dudas, el más renombrado discípulo de Platón; sin embargo, se distancia de su maestro al momento de valorar el arte, aunque lo conceptualiza de manera similar. Si bien Aristóteles no se dedicó a pensar el arte, podemos entender la valoración que hace de él en un libro llamado *Poética*, el cual se concentra en analizar la poesía, más precisamente, la tragedia (y sus diferencias con la epopeya y la comedia). El término *poética* deriva de *poien* que significa fabricar, hacer, aunque también alude a un "hacer artístico". *Poética* es el texto más importante que nos legó la Antigüedad sobre

una obra artística. Allí, Aristóteles analiza el arte de construir fábulas efectivas, para lo cual prescribe reglas y principios constructivos de la tragedia.

Para Aristóteles, al igual que para Platón, el arte es una imitación (*mimesis*), aunque, según de qué tipo de manifestación artística se trate, pueden utilizarse métodos y objetos distintos (cf. Aristóteles, 1992: 1447a, 13-19). Ahora bien, la *mimesis* no se trata de calcar la realidad, sino más bien de representarla, ponerla en escena, reconstruirla imaginativamente, alegóricamente. Estas formas en que el arte imita la realidad son las mismas que describe Platón, sea a través de la narración (relatos épicos, novelados) o mediante la representación directa de diálogos y acciones (en la tragedia y la comedia). Sin embargo, para Aristóteles, imitar proporciona conocimientos y nos enseña; es decir que, no nos aleja de la verdad (comunicando apariencias o falsedades), como sostenía Platón, sino que nos aproxima a la misma. Imitar ayuda a conocer; es la mejor forma de aprender una acción. En este sentido, por ejemplo, la experiencia de los niños es fundamental, porque aprenden a hablar a través de la imitación.

Pero además la imitación consiste en proporcionar deleite, más precisamente, el placer que nace de aprender. En el célebre inicio de la *Metafísica*, Aristóteles afirma que “todos los hombres, por naturaleza, desean conocer”; del mismo modo, puede decirse que todos/as, por naturaleza, desean imitar, puesto que imitar ayuda a conocer. Si los seres humanos, por naturaleza, desean conocer, cuando aprenden (es decir, cuando satisfacen su deseo), deben sentirse complacidos/as. Platón también había constatado que la poesía proporcionaba deleite, pero lo había interpretado como algo negativo, como si se tratara de un placer perverso que era mejor evitar. En definitiva, los dos grandes filósofos de la Antigüedad reconocen el poder de atracción de la poesía, sin duda porque lo han experimentado, pero uno lo rechaza y condena por motivos epistemológicos y éticos, mientras que el otro lo acepta y justifica basándose, en parte, en las mismas motivaciones y, en parte, en motivaciones contrarias.

Aristóteles aplica su valoración general de la *mimesis* a los principales géneros, empezando por la comedia:

La comedia es la imitación de personas que no valen mucho, pero no por un vicio cualquiera, sino por lo ridículo, que es una parte de lo feo. Lo ridículo es un error, una monstruosidad que no daña ni provoca sufrimiento, lo mismo que la máscara cómica, que es algo feo y deforme pero no provoca sufrimiento (Aristóteles, 1992: 1449a).

Así pues, el efecto de la comedia es lo ridículo. La comedia hace reír, pero la risa no es un mal, porque no provoca sufrimiento, nos hace disfrutar y no nos daña desde un punto de vista moral. Aristóteles no añade mucho más acerca de la comedia, pues afirma que nadie la tomó muy en serio.

Por otra parte, tragedia y poesía épica coinciden en el hecho de imitar a personas sobresalientes y en el de ser composiciones en verso, pero tienen sus diferencias; por ejemplo, la primera es un discurso directo y la segunda, una narración. Aristóteles define la tragedia con estas palabras:

La tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de cierta magnitud, expresada en lenguaje ornamentado, separada en cada una de sus partes; no consiste en un relato, sino en personajes que actúan, y, mediante la compasión y el temor, lleva a cabo una purificación (o catarsis) de este tipo de sentimientos (Aristóteles, 1992, p. 145, 1449 b, 24-29).

Más adelante, Aristóteles aclara algunos aspectos de esta compleja definición. Consideremos el objeto de la mimesis que constituye la tragedia: una acción «seria» (esto es, realizada por personas excepcionales, héroes y heroínas como Agamenón, Áyax o Antígona), y «completa» (es decir, perfecta, sin carencias, puesto que tiene un inicio, un desarrollo y una conclusión). Además, se trata de una acción «de cierta magnitud», lo cual significa que su duración es la adecuada, ni muy larga ni muy breve y, por lo tanto, bella.

Ahora bien, lo que Aristóteles no explica es el significado de la famosa «purificación» o «catarsis» de los sentimientos, concretamente de los dos sentimientos que Gorgias ya había identificado como efectos de la poesía: la compasión y el miedo. En la *Poética* no hay más alusiones a dicha purificación, pero en un pasaje de otro libro suyo, *Política*, se aborda la cuestión que nos ayudará a entender un poco mejor la catarsis:

[...] no debe utilizarse la música para un único beneficio, sino para muchos, pues conviene cultivarla para la educación, la catarsis [...] y, en tercer lugar, para distraerse, relajarse y descansar tras la tensión. Por lo tanto, es evidente que debemos emplearla en todas sus formas, aunque no debemos emplearlas a todas de la misma manera. Así, para la educación utilizaremos las formas más éticas, y a las demás (aquellas que impulsan a actuar y avivan el entusiasmo), las utilizaremos para escucharlas mientras las ejecutan otros (Aristóteles, 1995, pp. 472-474, VIII, 7, 1341b 36-1342a 4).

Para Aristóteles, la catarsis es uno de los tres objetivos de la música (y de todo el arte en general), junto con la educación y la distracción, un objetivo vinculado a los otros dos, pero distinto a ambos. Desde un punto de vista ético, las formas musicales más dignas son las melodías y los cantos edificantes (por ejemplo, los himnos patrios), y su finalidad es la educación. En cambio, las formas musicales cuya finalidad es la catarsis son aquellas que incitan a actuar y alimentan el entusiasmo. En esto, Aristóteles añade:

Emociones como la compasión, el temor o el entusiasmo, que a veces invaden ciertas almas, existen en todas, aunque en mayor o menor intensidad. Y algunos, víctimas de tales perturbaciones, cuando recurren a las melodías sagradas, que arrastran el alma fuera de sí, se restablecen como si hubieran recibido un tratamiento [*iatreia*] o una purificación [*katharsis*]. El mismo efecto obtendrán quienes sientan compasión, temor o cualquier otra emoción, dentro de los límites en que cada uno la sienta, pues para todos debe existir algún tipo de purificación y alivio acompañado de placer. Del mismo modo, las melodías

purificadoras provocan un deleite inocente en los hombres (Aristóteles, 1995, pp. 474-475, 1342a, 4-16).

Todos los seres humanos, en mayor o menor medida, albergan sentimientos o emociones como la compasión, el temor o el entusiasmo. Algunas formas musicales, como las melodías sagradas, «que arrastran el alma fuera de sí», actúan sobre dichas emociones como un bálsamo y una purificación, esto es, un «alivio acompañado de placer» o «un deleite inocente».

Pero ¿la catarsis producida por la tragedia de la que se habla en la *Poética* conlleva los mismos efectos que tiene la música según la *Política*? En realidad, el texto no dice que la tragedia produzca una purificación de las pasiones, sino que «lleva a cabo» dicha purificación. La música se dirige principalmente a los jóvenes varones, y produce una primera purificación de las pasiones, pues los educa en las virtudes éticas (valor, templanza, justicia); en cambio, la tragedia va dirigida a los adultos y lleva a cabo una purificación de las pasiones, pues los educa en la prudencia (*phronesis*), que es la virtud propia de la madurez. La *Poética* hace referencia a la primera enseñanza respecto de los comportamientos morales, pero también se habla de un *éthos/e* en el sentido de los caracteres o personajes de la acción dramática.

De ahí que Aristóteles afirme que la tragedia no sólo debe imitar una acción completa, sino «hechos terribles y penosos» que provoquen sentimientos de temor y compasión, y que los hechos sean tales cuando ocurren en contra de lo previsto, y no por azar, sino uno a causa de otro (Aristóteles, *Poética* 9). Esos son los golpes de escena (*peripeteiai*, literalmente «peripecias»), los giros imprevistos de los acontecimientos, la vuelta de tuerca de un destino o una adversidad. La evolución de tales sucesos viene determinada por la trama (*mythos*), que constituye el aspecto más importante de la tragedia.

Cuanto inspira compasión y temor puede producirse como efecto del espectáculo, pero también puede producirse gracias a la concatenación de sucesos, lo cual es preferible y digno del mejor poeta. La trama, pues, debe componerse de tal manera que, incluso sin verlos, quien escucha los hechos se estremezca y sienta compasión, como ocurre al escuchar la trama de *Edipo* [...]. Y, puesto que el poeta, a través de la imitación, debe proporcionar un placer derivado del temor y la compasión, está claro que ello debe realizarse mediante los hechos (Aristóteles, 1992, p. 14, 1453b, 1-14).

Así, la tragedia provoca compasión y temor al escenificar acontecimientos que suscitan dichas pasiones (sin utilizar una voz en off o una voz superpuesta); al mismo tiempo, gracias al efecto de la mimesis, «purifica» dichas pasiones de su parte dolorosa y las transforma en algo placentero: el placer de aprender de una experiencia particular.

Aristóteles también alude en varias ocasiones a otro efecto de la poesía trágica, al cual denomina lo «asombroso» o «maravilloso»: «Tanto en los golpes de escena como en las acciones simples se persigue el efecto de lo asombroso, por tratarse de algo trágico y acorde al sentido moral» (Aristóteles, 1992, p. 18, 1456a, 20-22). «De este modo resultarán más maravillosos que si acontecieran por sí mismos o por azar, pues los hechos casuales parecen

más asombrosos cuando han sido provocados por un designio” (Aristóteles, 1992, p. 9,1452,4-9). Lo «irracional» es aquello que, inicialmente, sucede sin razón, y por eso suscita asombro, y el asombro produce placer (el placer de aprender), gracias al cual se llega a la razón de la que se carecía.

El tema de lo «maravilloso» recuerda el famoso pasaje de la *Metafísica* acerca del asombro como fuente de aprendizaje y, además, confirma el hecho de que la poesía trágica sirve para aprender. “En las tragedias debe existir lo maravilloso, mientras que en la épica hallamos a menudo lo irracional [*alogon*], que es la base fundamental de lo maravilloso” (Aristóteles, 1992, p. 24, 1460a 12-14).

Luego Aristóteles se pregunta si es mejor la imitación épica o la imitación trágica, es decir, si es preferible el poema épico o la tragedia, y, en su respuesta, aparece de nuevo el tema del placer y el aprendizaje.

La tragedia posee todas las características de la épica, ya que puede admitir el mismo metro, y posee una más, que no es poca cosa: la música, a través de la cual los placeres son más evidentes [...]. Además, el fin de la imitación se alcanza en un espacio menor, y lo que está más concentrado resulta más agradable que aquello que se prolonga en el tiempo. Pensemos lo que ocurriría si se alargara el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como la *Ilíada* (Aristóteles, 1992, p. 25, 1462a 14-b3).

Por consiguiente, si difieren en estos factores y, además de éstos, por efecto del arte [*tes technes ergon*], y puesto que épica y tragedia no deben producir un placer cualquiera, sino el placer que hemos especificado, está claro que la tragedia, al alcanzar mejor el efecto del arte, es superior a la épica (Aristóteles, 1992, p. 239, 1462b, 12-15).

El criterio con el que se juzga el valor de la poesía sigue siendo el placer; éste es el «efecto del arte», el fin de la mimesis, lo cual, para Aristóteles, es positivo, y constituye una cualidad, la cualidad específica de la poesía.

Aristóteles también remarca el valor cognoscitivo o epistemológico de la tragedia, exaltando su grandeza al afirmar que «al desencadenarse una serie continua de sucesos verosímiles o necesarios, se pasa de la desdicha a la felicidad o de la felicidad a la desdicha» (Aristóteles, 1992, p. 7, 1451a, 13-15). Y luego, oponiéndose a lo que entendemos por una estética bizarra, añade que «el cometido del poeta no es decir lo que ha sucedido, sino lo que podría haber ocurrido de un modo verosímil o necesario» (Aristóteles, 1992, p. 9, 1451a, 36-3). Es decir, la serie de hechos, objeto de la mimesis, debe poseer un carácter verosímil o necesario.

Lo «verosímil» (*eikos*) es aquello que sucede «en la mayoría de los casos» respetando la lógica interna de la ficción, mientras que lo «necesario» es aquello que ocurre siempre, en todos los casos (Aristóteles, 1988, p. 27, 70a, 2-10). Así, por ejemplo, «en la mayoría de los casos», las madres quieren a sus hijos (a excepción de Medea, que los mató), y la suma de los ángulos de un triángulo «siempre» es igual a dos ángulos rectos. Pues bien, según Aristóteles, saber cómo son las cosas siempre o en la mayoría de los casos es una labor que corresponde a la

ciencia (*episteme*). De este modo, la tragedia adquiere el mismo valor de verdad que tenía la ciencia (obviamente, dentro del ámbito de las experiencias humanas, no en el campo de los fenómenos naturales).

Gracias a esta consideración, Aristóteles tiene ocasión de realizar su célebre comparación entre historia, poesía y ciencia (o filosofía).

La diferencia entre el historiador y el poeta no reside en el hecho de expresarse en verso o en prosa, puesto que la historia de Heródoto podría trasladarse en verso y, tanto en verso como en prosa, seguiría siendo historia. La diferencia consiste en que uno cuenta lo que ha sucedido y el otro, lo que podría haber sucedido. Por este motivo, la poesía es más filosófica [*philosophoteron*] y más seria [*spoudaioteron*] que la historia, puesto que la poesía trata de lo universal, mientras que la historia se refiere a lo particular. El hecho de que alguien haga o diga ciertas cosas verosímiles o necesarias pertenece al ámbito de lo universal, y eso es a lo que aspira la poesía, la cual luego le añade nombres. En cambio, decir qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades pertenece al ámbito de lo particular (Aristóteles, 1992, p. 9, 1451a 38-b 12).

Aristóteles identifica lo que ocurre siempre (lo necesario) o en la mayoría de los casos (lo verosímil) con lo universal, y aquello que no ocurre siempre ni en la mayoría de los casos, con lo particular. En este sentido, la poesía es «más filosófica» que la historia porque, al igual que la ciencia, tiene por objeto lo universal, mientras que el objeto de la historia es lo particular. En este caso, «más filosófico» significa «más científico» en general, puesto que permite saber más; no se trata, pues, de una alusión específica a la filosofía (para Aristóteles, *philosophia* es sinónimo de *episteme*, «ciencia», y a lo que nosotros llamamos filosofía, él lo denomina «filosofía primera»). Lo particular es, por ejemplo, aquello que hizo Alcibíades, mientras que lo universal es aquello que podría haber hecho un héroe como, pongamos por caso, Aquiles (y ya le hemos añadido un nombre), al hallarse en una situación determinada. Por lo tanto, con la poesía adquirimos más conocimientos que con la historia y, en el campo de las experiencias humanas, la primera alcanza un grado de conocimiento equiparable al de la ciencia, pues lleva al conocimiento de lo universal, ya sea necesario o verosímil.

En suma, al proclamar el valor cognoscitivo de la poesía, Aristóteles se sitúa en las antípodas de Platón. La postura platónica y la postura aristotélica delimitan toda la gama de valoraciones que pueden hacerse acerca de la poesía, y se convierten en tesis emblemáticas, puesto que cualquier otra valoración realizada posteriormente en la Antigüedad podrá incluirse en una u otra corriente.

## **Nietzsche: el arte como afirmación de la vida**

### **La centralidad del arte en el pensamiento nietzscheano**

En la historia de las ideas, el filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900) es un autor clave para estudiar la relación entre el arte y la filosofía, tanto por la permanente presencia de una reflexión sobre el hecho artístico a lo largo de todos sus escritos y a través de sus temáticas como también por su manera artística de filosofar, dada por la profusión y pertinencia de recursos literarios con que expresa sus ideas.

En él se renueva una tradición que hunde sus raíces en Platón, quien con la invención del diálogo socrático, que es un género literario-filosófico, difuminó las fronteras entre la escritura literaria y el argumento filosófico, y entre un pensar sólo contemplativo y aquel *logos* que atrapa al alma del que en él participa, comprometiéndola en una transformación ética y estética de la propia vida. Tanto en Nietzsche como en Platón, la filosofía se realiza por caminos muy cercanos a los de la creación artística, y en ambos casos también, abren un cauce desde el que la contemplación teórica se relaciona estrechamente con la existencia individual.

En el capítulo anterior hemos analizado las diferentes posiciones metafísicas entre ambos pensadores respecto de la realidad; abordaremos ahora las profundas diferencias que existen en cuanto al estudio del arte:

a. A pesar del estilo artístico de Platón y del lugar privilegiado de la belleza en la jerarquía de las Ideas, abundan en sus diálogos juicios negativos con respecto al arte, no sólo en cuanto a su limitado poder epistemológico o al rango ontológico inferior de sus producciones, sino también en lo referente a su papel nocivo en la sociedad. Por el contrario, ambivalencias de este tipo son ajenas a Nietzsche; en uno de los fragmentos póstumos escritos en su madurez se lee:

La metafísica, la moral, la religión, la ciencia -todas ellas son tomadas en consideración en este libro exclusivamente como diversas formas de la mentira: con su ayuda se cree en la vida. "La vida debe inspirar confianza": la tarea, así planteada, es colosal. El hombre, para darle solución, tiene que ser un mentiroso por naturaleza; más que cualquier otra cosa tiene que ser, además, artista... Y de hecho lo es: metafísica, moral, religión, ciencia -son sólo producciones de su voluntad de arte, de mentira. (Nietzsche, 1992 p.154)

b. Mientras Platón concede al arte sólo un estatus secundario en el plano ontológico y en el orden del conocimiento y una función opuesta a la de la verdadera moral, Nietzsche considera esos mismos ámbitos (metafísica, ciencia, moral) como simples formas derivadas del arte.

c. En tanto que Platón expulsa al artista de su ciudad ideal, Nietzsche ve en él la solución a la "tarea colosal" de hacer confiable la vida, de dotar de sentido a la existencia. Una paradójica asimetría se traza entre el Platón que dialoga artísticamente y aquél que en buena parte de su filosofía condena el arte; en cambio, el Nietzsche que hace de su vida y obra una creación artística resulta sólidamente consistente con el contenido propio de su doctrina, que reserva para el arte el lugar cardinal de ser el eje que articula a su alrededor el programa de la transformación de la cultura.

A partir de la publicación de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1871), Nietzsche establece dos categorías que ingresan al dominio de la comprensión del arte y de la vida misma: lo apolíneo y lo dionisiaco; como hemos visto en el segundo capítulo, se trata de dos espíritus: el “apolíneo” (medida, prudencia, racionalidad, armonía, simetría) y el “dionisiaco” (danza y teatro, excesos, placeres corporales, instintos irracionales). Surgidas de una interpretación renovadora del mundo griego, estas nociones pasan, desde el ámbito ceñido de la filología clásica a proponerse como modos de entender el sentido trágico de la existencia misma, a partir de la tragedia griega.

## Lo apolíneo y lo dionisiaco

En su juventud, Nietzsche elabora una interpretación de la cultura griega que contradice la visión unívoca dominante en el siglo XIX. Durante ese período, lo relativo a la cultura griega había sido visto como paradigma y leído únicamente como pura expresión de racionalidad y optimismo. Como contracara de esta lectura, Nietzsche destaca el papel de la tragedia, elevada forma artística y expresión de una profunda verdad filosófica a la vez; sostiene que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, dos fuerzas en lucha y reconciliación constantes que parecen aplicarse sólo al arte, pero que para Nietzsche pertenecen a la vida misma, que se desarrolla en el juego de atracciones y de opuestos entre estas dos fuerzas.

Lo apolíneo será la encarnación de aquello que se regula por la forma, por lo que tiene límite, y está sometido a número y proporción, cuya máxima expresión es la escultura clásica. Apolo designa el principio de individuación del mundo placentero de la “bella apariencia”, las imágenes apolíneas son formas mediante las cuales el hombre griego se aferra para salvarse del sentido trágico de la existencia y logra el estado de ensoñación donde puede proyectar figuras consoladoras como las de los perfectos dioses griegos representados en la estatuaria clásica.

En tanto Apolo presenta el tranquilo mundo de la individuación, Dionisio expresa su anulación a través de la música, que, como la vida, fluye y nos invade haciéndonos sentir uno con ella y con lo demás. El dios de la embriaguez y del fluir vital encarna el verdadero sentido de la existencia, enlaza todo lo viviente sin entender de individuación alguna. Su dominio es el del exceso, el de la fiesta, donde se pierden los límites de la identidad individual. Dionisio encarna lo ilimitado, lo informe, la vida misma, que se desgaja en individuaciones que inevitablemente volverán al seno de donde surgieron. La comprensión de este sentido dionisiaco de la vida provocará un sentimiento, mezcla de espanto y alegría, a un tiempo aterrador y liberador.

La oposición apolíneo-dionisiaco permite a Nietzsche distinguir tres tipos de artistas:

- **el apolíneo, “del sueño”**; representado en el arte dórico. Sus imágenes proceden del “sueño” porque allí es donde aparecieron por primera vez las espléndidas imágenes de los dioses. Se caracteriza por concentrarse en las apariencias (en la belleza, en el principio de individuación).

- **el dionisiaco, de “la embriaguez”**, representado en el ditirambo, se caracteriza por ir más allá de las apariencias, sacando las máscaras que ocultan al referente último: Dionisos, símbolo del fluir vital que pasa a través y más allá de todos nosotros.

- **el “del sueño y de la embriaguez”**, representado en la tragedia griega. Es el artista más valorado por Nietzsche, porque combina los impulsos apolíneo y dionisiaco siempre en lucha, el sueño y la embriaguez. En sus obras, el impulso dionisiaco se manifiesta en el coro que canta y danza, mientras que el apolíneo se manifiesta en las formas (personajes) de la escena y en la palabra.

En la tragedia se produce la unión del placer y el dolor, la creación y la destrucción, el amor y el odio; es la forma en que el arte muestra al ser humano su más propio sentido, por eso el arte es la justificación estética de la vida para Nietzsche. La tragedia tiene su origen en el ditirambo (género lírico coral), en el sátiro coreuta dionisiaco que danza y comenta lo que va sucediendo; es decir, nace del espíritu de la música. Por el contrario, el ocaso de la tragedia ocurre cuando tal espíritu desaparece, cuando pierde el equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco, por exceso de lo apolíneo, por terror hacia lo dionisiaco. El “pecado original” de Occidente es, según esta perspectiva, haber tapado con lo apolíneo lo dionisiaco, es haber olvidado el trasfondo dionisiaco de la existencia.

Nietzsche descubre que la tragedia agoniza y muere a partir de la obra del poeta trágico Eurípides<sup>4</sup> y afirma que su asesino es Sócrates, adversario de Dionisos y “héroe del drama apolíneo”. Sócrates no encuentra una relación creativa en la que Apolo y Dionisos se refuerzan mutuamente, sino que encuentra entre ambas divinidades una relación de oposición. Sócrates no concurría al teatro, salvo cuando se trataba de obras de Eurípides, en cuyas tragedias el coro se encuentra reducido a su mínima expresión en favor del *logos*.

En las tragedias de Eurípides, se llega a una representación naturalista en la que el espectador ya no se funde con la representación. En lugar del éxtasis dionisiaco se impone una suerte de debate público con fríos pensamientos expuestos de manera sumamente realista. Los personajes de Eurípides trazan planes a la manera del pensador socrático; despliegan explicaciones retóricas para defender su posición (regulan su discurso acorde con el principio apolíneo de individuación). Al igual que en la filosofía, en estas obras predomina el hombre teórico. De acuerdo con este “socratismo estético”, todo debía ser explicado, argumentado, racionalmente reasegurado; todo tenía que ser inteligible para ser bello.

A partir de la muerte de la tragedia quedará destacada la pérdida del sentido trágico dionisiaco, en favor de un reinado del *logos* que cubre, por temor, la verdadera naturaleza de las cosas. Falso optimismo que desplaza la armonía y la tensión con que estos dos principios se entrelazaban en la tragedia griega anterior a Eurípides. Sólo el arte podrá dar la medida de esta profunda verdad. Y, por tanto, múltiples expresiones artísticas tendrán que encarnar esta tensión apolíneo-dionisiaca.

---

<sup>4</sup> Uno de los grandes poetas trágicos de la Antigüedad (Salamina 484/480 a. C. – Pella, 406 a. C)

## ***La voluntad de poderío, una vuelta al Nacimiento de la tragedia***

La obra de Nietzsche, *La voluntad de poderío* o *Voluntad de poder*, resulta particularmente importante para la estética. Se trata de una obra póstuma en la cual se desarrollan los temas principales de este filósofo, algunos de los cuales ya hemos abordado en el capítulo previo: la doctrina del eterno retorno, la necesaria renovación de los valores, el “Dios ha muerto”, el nihilismo, la crítica a la religión y a la moral cristianas.

El autor ve en el cristianismo un factor de decadencia: el/la creyente es una persona dependiente, que no se pertenece a sí misma, contraria a quien ejerce la voluntad de poder. La obra se orienta hacia una “filosofía de la vida” para la cual resulta imprescindible corroer los fundamentos de la civilización occidental y cristiana y alcanzar nuevos valores que inauguren una nueva civilización.

Nietzsche utiliza el término *Übermensch* (superhombre o ultrahombre) para designar al protagonista de estos cambios, capaz de ejercer la voluntad de poder, que, como expresión del impulso vital, siempre aspira a más. Según nuestro autor, toda fuerza impulsora es voluntad de poder, que es la esencia misma del ser y que, como principio afirmador, está situado más allá del bien y del mal. No se trata de un deseo de poder político, o de un afán de dominio social, sino que expresa solamente el dinamismo del cual la vida es su manifestación, no se somete a ningún poderío exterior, a ningún Dios, ni a ningún valor superior al de la propia vida. La voluntad de poder no consiste en ningún anhelo ni en ninguna intención de apoderarse de nada ni de dominar a nadie, sino que es creación; es el impulso que conduce a encontrar la forma superior de todo lo que existe.

El arte y el/la artista tienen un papel crucial en la gran empresa de la transmutación de los valores; en *La voluntad de poderío* Nietzsche retoma de alguna manera el *Nacimiento de la tragedia*, dado que el arte es considerado una tarea suprema y propiamente metafísica de la vida.

La estética nietzscheana propone una visión que no expresa solamente un ámbito de su pensamiento, sino que todo está unido. El arte en el pensamiento de Nietzsche es la piedra angular que le da sentido a toda su filosofía, el arte nos muestra la manera en que debemos vivir y contribuye a formular una justificación estética de la vida al hacerla soportable. Nuestro filósofo declara la superioridad del arte al establecer una comparación con la moral y la filosofía cuando afirma lo siguiente: “Nuestra religión, nuestra moral y nuestra filosofía son formas de la decadencia del hombre. El 'movimiento opuesto' es el 'arte'” (Nietzsche, 1994, p. 429) que intenta liberar al pensamiento del dominio de la lógica de la identidad desestructurando aquello que pretende ser duradero.

El arte es un modo en que la voluntad de poder se hace presente, es la forma más alta del poder creador, de la potencia productiva que se expresa en la obra. El origen de la voluntad de poder se presenta en la voluntad creativa del artista. Los artistas son lo más elevado en la especie humana, lo contrario de la mediocridad, de la conformidad con lo establecido: son “animales

vigorosos” que aspiran a erigir una nueva tabla de valores; sienten el sentido de los acontecimientos en perfecta coincidencia con el sentido de la propia vida; y así pueden reducir el valor del ser humano sin convertirlo en pequeño ni débil.

El superhombre es el hombre dionisíaco, el que ha logrado disciplinarse a sí mismo sin perder la libertad; su disciplina es la consecuencia de la máxima libertad. “Libertad” y “disciplina” resultan entonces términos sinónimos. El superhombre se manifiesta en el artista y la “voluntad de poder” se manifiesta en el arte, abierto en todos los sentidos. El arte no pretende alcanzar soluciones finales o definitivas; es hermenéutica, es decir, cada interpretación de una obra de arte tiene y abre perspectivas, es una interpretación entre otras y nada más. Precisamente por esto, no es aceptable, para Nietzsche, que el arte sea catarsis ni que su propósito sea calmar las pasiones mediante un desahogo momentáneo; tampoco aplacarlas con el auxilio de la razón. Esto sólo sería posible si se moviera hacia una solución final; sin embargo, permite ver la realidad del mundo como juego de apariencias y de perspectivas abiertas. Lo que se ha llamado “mundo verdadero” es una fábula, una ilusión positivista.

En síntesis, el arte es el mejor modelo de la “voluntad de poder”; su fuerza creadora —que está detrás de la idea de “poder”— hace que Nietzsche conceda a los artistas “mayores derechos que a todos los filósofos que hayan existido” (Nietzsche, 1994, p. 444).

Nietzsche presenta la idea de que el arte es lo que hace posible la vida, es su gran estimulante. No enseña resignación ni promueve la pasividad. Su efecto es tónico, no sedante o narcótico. Si bien el/la artista —tal como lo encontramos en la tragedia— percibe el carácter terrible y enigmático de la existencia, “lo vive y desea vivirlo” de todos modos (Nietzsche, 1994, p. 462). Esto es así porque la embriaguez creadora en la que participa el artista como un estado ascendente de la vida, es la muestra más propia de una voluntad de poder.

## Reflexiones finales

A lo largo del presente capítulo hemos podido analizar tres concepciones paradigmáticas sobre el arte. Las primeras dos, propias del pensamiento antiguo, han caracterizado al arte como una actividad imitativa (mímesis). Sin embargo, el sentido de este término adquirió un carácter peyorativo en la filosofía de Platón mientras que en la de Aristóteles, por el contrario, la imitación es una herramienta fundamental para la enseñanza y el aprendizaje. A pesar de sus diferencias, ambos filósofos encontraron en el arte un medio para la educación y formación de las personas. Por esta razón, podemos afirmar que en la antigüedad el arte no era un campo autónomo, así como tampoco lo era la rama de la filosofía denominada estética.

En cambio, durante la época moderna tanto el arte como la estética adquieren dicha autonomía. Representativa del final de esta época y comienzos de la era contemporánea es la filosofía de Nietzsche. Su estética encarna esta concepción de un arte autónomo y libre. Este es un campo desligado de la moral, la educación e incluso la psicología. Para el filósofo alemán, hablar de un fin del arte resulta algo contradictorio. Este expresa la vida. Es libertad, creación,

posibilidad. No es algo que deba ni pueda encasillarse. El arte es el lugar en el cual la voluntad de poder puede expresarse.

Por eso, y retomando lo dicho en la introducción, que sea el arte y cuáles son sus rasgos definitorios ha sido y es -como todas las preguntas filosóficas- un gran desafío. Tal vez, la única salida posible sea continuar escribiendo sobre gustos para ver si podemos efectivamente hallar una respuesta final (o tal vez no).

## Referencias

- Aristóteles (1988). *Analíticos primeros, Analíticos segundos*, en *Tratados de Lógica (Organon)* (Introd., trad. y notas de M. Candel), vol. II, Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1992). *Poética* (ed. trilingüe de V. García Yebra), Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1995). *Política* (trad. M. García Valdés), Madrid: Gredos.
- Berti, E. (2009). *En el principio era la maravilla: las grandes preguntas de la filosofía antigua*. Madrid: Gredos.
- Cano, G. (2009). *Nietzsche*. "Estudio introductorio". Madrid: Gredos. Pp. 38-42.
- Nietzsche, F. (1981) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* [1874]. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1992). *Fragmentos Póstumos* [1884-1888]. Bogotá: Norma.
- Nietzsche, F. (1994). *La voluntad de poderío* [1901] Madrid: EDAF.
- Llácer, T. (2015). "La máscara de Dioniso" y "La máscara de Anticristo" en *Nietzsche. El superhombre y la voluntad de poder*. Buenos Aires: Bonallettera Alcompas, S.L. (pp. 49-64 y pp.105-107).
- Oliveras, E. (2007). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Pájaro, M., & Julio, C. (2014). De Platón para los poetas: crítica, censura y destierro. *Eidos*, (20), 109-144.
- Platón (2011). *República* [aprox. 370 a. C.]. Madrid: Gredos.
- Platón (2010). *Ion*. Madrid: Gredos.
- Platón (2010). *Fedro*. Madrid: Gredos.
- Sarti, G. C. (2009). "Actualidad de lo dionisiaco", en Oliveras E. *Cuestiones de arte contemporáneo*. Buenos Aires: Emecé (pp. 175-178).