

NUESTRA PALABRA “ARTE”¹

*François Fédiér*²

(Traducción de Jorge Acevedo)

RE Este año abordaremos el arte. La palabra va escrita con minúscula. Precaución prudente, que nos recuerda esto: la filosofía es incompatible con toda exaltación. En la medida en que el objeto de la reflexión sea venerable, admirable, inclusive emocionante, más le conviene al filósofo mantener fría la cabeza, siguiendo en esto el imperativo de Spinoza, § 4, capítulo I del *Tractatus politicus*:

“*non ridere, non lugere*³, *neque detestari*⁴, *sed intelligere*”
[“no burlarme, no deplorar, ni detestar, sino entender”]⁵

Nos proponemos, pues, comprender algo del arte. La reflexión filosófica sobre el arte lleva el nombre de *Estética*. Por tanto, ¿vamos a intentar construir una estética? Eso sería prematuro, hasta antes de saber si eso es deseable. Nuestra reflexión será mucho más modesta: se limitará a exponer lo que los grandes filósofos han pensado a propósito del arte –sin embargo, con una constante barrera de protección y quizás también con un agujón: *la relación necesaria y primaria con el arte mismo*. Así, pues, nuestra investigación será doble:

- en primer lugar, la filosofía del arte;
- en segundo lugar, el arte mismo.

¹ En *L'art en liberté*, Pocket, Paris, 2006 ; pp. 23-47. Lo que va entre corchetes, [], es del traductor. Cuando el autor usa corchetes, son reemplazados por llaves, { }. Las palabras escritas en griego en el original han sido transliteradas entre corchetes en la traducción.

² Nació en 1935. Ha sido discípulo de Jean Beaufret y Martin Heidegger. Está encargado de la publicación de la *Edición integral (Gesamtausgabe)* de este último en la Editorial Gallimard de París. La tarea le fue confiada por el mismo Heidegger. En 2017, la Universidad Lateranense le concede una medalla honorífica por dicho quehacer. Él mismo ha traducido, entre otros muchos textos de Heidegger, los volúmenes 65 y 94 de la *Edición integral*: “*Apports à la philosophie*. De l’avenance” y “*Réflexions II-VI. Cahiers noirs (1931-1938)*”; además, varios de sus *Écrits politiques*. También se ha dedicado a traducir a Hölderlin. Codirigió “*Le Dictionnaire Martin Heidegger. Vocabulaire polyphonique de sa pensée*”. Autor de numerosas obras, tales como *Regarder Voir, Entendre Heidegger et autres exercices d’écoute*. Entre los libros suyos en castellano están *Voz del amigo y otros ensayos en torno a Heidegger*, Santiago, 2017, y *Cinco intentos filosóficos*, Viña del Mar (Chile), 2019.

³ *Lugere* es el infinitivo de *lugeo*, que significa estar de luto, llorar. El radical *lug- se encuentra presente también en la palabra “lúgubre”.

⁴ *De-testari*, en sentido propio, significa: recusar el testimonio.

⁵ [*Tratado político*, Ed. Universitaria, Santiago, 1990, p. 52. Introducción, trad. y notas de Humberto Giannini y María Isabel Flisfish].

Esta doble investigación presenta, así, una especie de garantía intrínseca: verificaremos en directo si lo que dicen los filósofos es verdadero.

Porque eso podría no ser completamente verdadero. Eugène Delacroix escribe en su *Diario* (felizmente reeditado en la colección *Les Mémorables*, Paris, Plon, 1980), con fecha martes 4 de mayo de 1853 (pp. 337 y s.):

Invitado por Nieuwerkerke a ir al Louvre para escuchar un discurso sobre el arte o los progresos del arte de un tal Ravaisson. Gran reunión de artistas, de artistas a medias, de sacerdotes y de mujeres. Después de haber esperado convenientemente la llegada, primero de la princesa Matilde y luego, durante mucho más tiempo, del señor Fould, el profesor ha comenzado con voz alterada, con un acento ligeramente gascón. Sólo los habitantes de esa tierra no dudan de nada y hacen un discurso como el que, por lo demás, he escuchado solo la mitad. Son ideas neocristianas en toda su pureza: lo bello solo está en un momento determinado, y se encuentra casi exclusivamente solo entre los siglos XIII y XV; Giotto y, creo, Perugino son el punto culminante; Rafael decae desde sus primeros intentos; la antigüedad sólo es estimable en la mitad de sus intentos; debe ser detestada en sus inmoralidades; la acusa por el abuso que se hizo de ella en el siglo XVIII. Las saturnales de Boucher y de Voltaire, quien, según lo que dice el profesor, prefería decididamente solo los cuadros impúdicos, bastan para hacer odiar todo ese aspecto desgraciadamente inseparable del arte antiguo, los sátiros, las ninfas perseguidas y todos los temas eróticos. No hay gran artista sin la amistad de un héroe o de un gran espíritu de otro género. Fidias es tan grande solo por la amistad de un Pericles... Sin Dante, Giotto no cuenta. ¡Qué demostración de afecto tan peculiar! Aristóteles, dice él para comenzar, pone a la cabeza o al final de sus tratados de estética, que los más bellos razonamientos sobre lo bello nunca han hecho ni harán que alguien encuentre lo bello. Todo el mundo ha debido preguntarse qué iba a hacer ahí, entonces, el profesor. Después de haber hablado de la opinión de Voltaire sobre las artes, citó a su tribunal al pobre barón de Salvandy, que le habría respondido acertadamente, si hubiera podido responderle. Este pobre barón, según él, no vería el advenimiento de lo bello moderno sino cuando el gobierno de las dos Cámaras hubiera hecho su gira por Europa, y la guardia nacional se hubiera instalado en todos los pueblos. Ese fue el chiste principal de la sesión, que ha excitado esa explosión de alegría de sacristía peculiar de la gente de la Iglesia, cuyos trajes negros se veían aquí y allá en esa audiencia muy heterogénea.

Me he ido, quizás un poco escandalosamente, después de esta primera parte, de la que solo doy un pálido resumen. He sido animado por el ejemplo de algunas personas que se encontraron, como yo, suficientemente edificadas sobre lo bello.

De ahí me he ido a pie hasta encontrar Rivet, con un tiempo magnífico, y con el gran placer de mover las piernas en libertad, después de mi cautiverio de hace un rato⁶.

⁶ ¿Cuál es la palabra más significativa del texto? ¿No es la palabra *cautiverio*? Pensemos, por ejemplo, en el verso de Hölderlin (*die Wanderung*, estrofa 3, verso 28): “Libres son,

Este texto de Delacroix es implacable respecto de Ravaisson. A decir verdad, si no conociéramos nada más del filósofo, no podríamos pensar nada bueno de él. En realidad, Ravaisson no es alguien cualesquiera. Con Maine de Biran y Auguste Comte es, en el siglo XIX, uno de los mejores filósofos franceses (nacido en 1813 y muerto en 1900) –es el mejor especialista en Aristóteles en Francia. Por otra parte, ha seguido en Alemania los cursos de Schelling.

Sin embargo, la ironía de Delacroix tiene algo de bueno. Para nosotros, filósofos, debe recordarnos que toda reflexión a propósito del arte encuentra, temprano o tarde, una medida en la confrontación directa con el arte mismo⁷. Así, por ejemplo, el poeta René Char rechaza los intentos de reflexión sobre la poesía de un Bachelard.

Esto no significa en absoluto que, finalmente, todos los filósofos que han intentado pensar el arte se hayan hundido en el ridículo. Hegel, el autor de la más importante *Estética*⁸ de la historia, siempre ha sido considerado con simpatía por Goethe –quien, por otra parte, nunca ha ocultado su entusiasmo respecto de la *Crítica del juicio* de Kant.

Volvamos al texto de Delacroix para aprender de él. En resumen, Delacroix se opone al filósofo por colocar una teoría sobre el fenómeno del arte, y por evaluar el arte según esa teoría, en vez de aprender del arte mismo lo que interesa para comprenderlo. La palabra del texto más cargada de sentido en lo que concierne a nuestro trabajo, es la palabra *cautiverio*, que se encuentra localizada al final. Si queremos que nuestra reflexión nos lleva al fenómeno del arte mismo, es decisivo que no tengamos, ni por un instante, la voluntad de *capturar* el arte, de captarlo, de agarrarlo, incluso de concebirlo⁹.

¿Es esto decir que es preciso refugiarse en lo inefable, en el *pathos* o, simplemente, en el reducto subjetivo del gusto personal? Se dice que de gustos y de colores no se discute.

Pero eso es completamente erróneo. No en que no se puede “discutir” de gustos en un altercado indefinido en que cada uno busca tener la última palabra. Lo que importa ver bien es que el juicio de gusto –como dice Kant en la *Crítica del juicio* (1790)– es constitutivamente *universal*, por tanto, válido para todos, al menos como posibilidad¹⁰.

Esto lo sabemos todos. Si reflexionamos en lo que nos hace considerar bello un bronce de Donatello o un poema de Hölderlin, eso no es, seguramente, nuestra

como golondrinas, los poetas”. Poeta tiene aquí un sentido muy amplio –todo artista es “poeta”. [“Migración”; en *Poesía completa*, Ediciones 29, Barcelona, 1995, pp. 358 s. Trad. de Federico Gorbea].

⁷ Esta reflexión está siempre, pues, en riesgo de verse anulada por el arte mismo.

⁸ [*Lecciones de Estética*, Ed. Akal, Madrid, 1989. Trad. de Alfredo Brotóns Muñoz].

⁹ Hacia el final de “Madeleine qui veillait”, René Char escribe: “La noble realidad no se esconde a quien la encuentra para estimarla, no para insultarla o tomarla prisionera. Ahí está la única condición que no somos siempre bastante puros para cumplir” (*Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1983, p. 665). [En *Indagación de la base y de la cima*, Eds. Árdora, Madrid, 1999. Traducción, cronología y notas de Jorge Riechmann].

¹⁰ *En arte, el gusto no es relativo –el arte secreta su propio espacio de gusto.*

constitución individual, nuestra particularidad idiosincrática. Pensamos, por el contrario, que tal obra de arte debería aparecer como la obra maestra que es para todo “hermano humano” (Villon) –lo que plantea, sea dicho de paso, el muy interesante problema de la fraternidad humana, que no es natural, sino *histórica*¹¹.

Pero vamos demasiado rápido. Volvamos a consideraciones elementales. La primera que se impone se refiere a la palabra misma. Es una palabra latina (*ars, artis*), cuya sorprendente particularidad es que su fortuna deriva del hecho de que ha servido para traducir otra palabra griega.

Ars por sí misma significa, para los antiguos romanos, la manera de ser o de actuar –es casi un sinónimo de *virtus*. La etimología de *ars* reenvía a una raíz indoeuropea **er-* (*ar-*) que da tanto el inglés y el alemán *arm* (lo que se junta con la espalda), como el griego *harmonia* (lo que está bien conjuntado) y el latino *arma*, el arma que se adapta al cuerpo (en oposición a *tela*, armas que se lanzan a lo lejos)¹².

En el excelente libro de Émile Benveniste intitulado *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* (Paris, Éd. de Minuit, colección *Le sens commun*, 1969, tomo II, pp. 100 s.), el autor observa, a propósito de esta raíz, que designa de un modo completamente general la idea de *orden*. Escribe:

La raíz es la del griego *ararísko*, “ajustar, adaptar, armonizar” (armenio *arnel*, “hacer”), a la que se unen varios derivados nominales: con *-ti-*, latín *ars, artis*, “disposición natural, cualificación, talento”; con *-tu-*, latín *artus*, “articulación”, y también con otra forma del radical, lat. *ritus*, “ordenanza, rito”; gr. *artús* (armenio *ard*, genitivo *ardu*, “ordenanza”) así como el presente *artúno*, “disponer, equipar”; con **-dhmo-*, gr. *arthmós*, “lazo, junción”; con **-dhro-*, gr. *arthron*, “articulación, miembro”, etc.

En todas partes aparece de modo sensible la misma noción: la ordenanza, el orden, la adaptación estrecha entre las partes de un todo, aunque los derivados se hayan especializado diversamente según las lenguas...¹³.

¹¹ Kant escribe, siempre en esta prodigiosa tercera *Crítica*: “Es bello lo que place universalmente sin concepto” [*Crítica de la facultad de juzgar*, Ed. Monte Ávila Latinoamericana, Caracas, 1992, § 9, *sub fine*, p. 136. Trad., introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún]. Veremos más tarde lo que tiene de preciso y profundo esta definición. Por ahora, mantendremos en la memoria únicamente este momento de *universalidad* [Véase, “La pensée de Kant”; en *L’art en liberté*, ed. cit., pp. 139-165].

¹² Toda esta etimología tiene más bien poco peso comparada con el hecho de que *ars* les permite a los romanos traducir la palabra griega *τεχνη* [*teschne*]. El arte es inicialmente y ante todo *τεχνη*. Por consiguiente, originariamente “arte” no quiere decir en absoluto “Arte”.

¹³ [*Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Ed. Taurus, Madrid, 1983, p. 298. Sumarios, cuadros e índices preparados por Jean Lallot. Versión castellana de Mauro Armiño. Revisión y notas adicionales de Jaime Siles].

Ars tiene pues en latín, como sentido primario, el de manera [façon], poco más o menos el sentido que expresamos en nuestra lengua con el término *cualidad*. La cualidad (*qualitas*) es, en efecto, para lo que sea, el hecho de ser *tal* y no otro. El buen viejo diccionario Gaffiot cita como ejemplo a Salustio, en la *Guerra de Jugurta*, 28, V:

“*in consule nostro multae bonaeque artes animi et corporis erant*”¹⁴.

“En nuestro cónsul había muchas (*multae*) y buenas cualidades de alma y de cuerpo”.

En Tito Livio, “artes militares” no significa las artes guerreras, sino las cualidades que hacen al militar, la manera de ser típica del soldado.

Salustio y Tito Livio son historiadores. Salustio (nacido en 86 a. C.) ha tomado como modelo a Tucídides, y en menor medida a Posidonio, que escribieron en griego. Pero Salustio quiere escribir en un latín lo más puro posible, es decir, en un latín obtenido de fuentes arcaicas. Tito Livio (nacido en 59 a. C.) escribe también en un latín antiguo: en los dos casos se hace un empleo arcaizante de la palabra *ars*.

Es una palabra femenina. Littré, hacia el final de su artículo “arte”, escribe:

El género de *arte* ha variado desde los primeros tiempos de la lengua: en los textos más antiguos, se lo encuentra tanto en femenino (que es el género etimológico) como en masculino; su género no estaba aún estabilizado en el siglo XVI¹⁵.

Continuemos con la lectura del artículo *ars, artis* en el Gaffiot. Sobre todo, con Cicerón *ars* toma el sentido de talento, saber-hacer, habilidad. Cicerón (106-43 a. C.) es un personaje de la historia romana, pero tal vez aún más de la historia universal, en cuanto que ha sido uno de los romanos que han iniciado a su ciudad y a su pueblo en la escuela de Grecia¹⁶.

¹⁴ [Félix Gaffiot. *Dictionnaire Latin-Français*. Nouvelle édition revue et augmentée, dite Gaffiot 2016. Version V. M. Komarov, établie sous la direction de Gérard Gréco, ingénieur, avec le concours spécial de Mark de Wilde, Bernard Maréchal et Katsuhiko Ôkubo. *Ars*, pág. 191].

¹⁵ [E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 7 volúmenes, Gallimard/Hachette, Paris, 1958-1960. a) Esta indicación aparece solo en la edición italiana de *L'art en liberté: "L'arte"*. Aristotele, Cézanne, Matisse. Il pensiero in pittura”, Christian Marinotti Edizione, Milano, 2ª edición, 2006. Trad. de Cesare Greppi. Edición al cuidado de Maurizio Borghi – b) Por otra parte, véase: <https://www.littre.org/> y <https://www.littre.org/definition/art/>.

¹⁶ Es él, en particular, quien comenzó a crear una literatura filosófica en lengua latina. Basta con leer los *Essays* de Montaigne para medir, considerando la frecuencia de las citas ciceronianas, la importancia histórica de esta tarea. Dicho al pasar, observemos los títulos de obras “filosóficas” de Cicerón: *De republica* [Sobre la república], *De legibus* [Las leyes], *Paradoxa stoïcorum* [Paradojas de los estoicos], *Academica*, *De finibus* [Sobre los fines], *Tusculanae disputationes* [Disputaciones tusculanas], *Timaeus* [Timeo], *De natura deorum* [Sobre la naturaleza de los dioses], *De divinatione* [Sobre la adivinación], *De fato* [El destino], *De amicitia* [La amistad], *De officiis* [Los oficios o Sobre los deberes].

Si se reflexiona bien, la traducción al latín del pensamiento griego es el acontecimiento fundador de nuestra historia¹⁷.

En lo que se refiere a la palabra *ars*, se utilizó para traducir una palabra griega respecto de la cual acabó por vehicular su sentido. Esta palabra es τέχνη [*téchne*], que en todas las lenguas modernas ha producido el término *técnica*.

Distingamos, pues, para comenzar, tres sentidos de la palabra *arte*:

- A) El sentido arcaico y romano de *ars*, o sea, cualidad (ser tal). (Ese sentido desaparece completamente del uso).
- B) El sentido greco-romano de *ars*, como equivalente de τέχνη [*téchne*], o sea, habilidad.
- C) El sentido moderno de arte, en el que entendemos espontáneamente las bellas artes. Es preciso, pues, examinar la relación de los sentidos B y el C.

Hay, pues, dos sentidos de la palabra arte –tal como se emplea desde que existe nuestra lengua.

Lo que es necesario saber es que el sentido actual es, al fin y al cabo, bastante reciente. Littré señala que palabra artista “no ha tomado el sentido que tiene hoy día sino en la edición de la Academia de 1762”. Y agrega: “se decía: relativamente, artista en tapicería, en orfebrería; absolutamente, artista, el que era químico, que trabajaba en el gran arte”.

Tomemos como ejemplo el título de una obra de Boileau: *Arte poética*. La palabra *arte*, aquí, no significa lo que entendemos por “arte”, sino más bien la manera de hacer una cosa según ciertos procedimientos¹⁸ (todavía existe en París una escuela donde se forman ingenieros y técnicos que se llama de *Artes y Oficios*).

Para poner a punto con precisión todos los sentidos de la palabra arte, conviene retroceder un poco en el tiempo. En las universidades de la Edad Media, “las artes”, en plural, son una especie de abreviatura para las siete artes liberales, denominadas así porque solo competen a un *hombre libre*, no sometido al trabajo. En la Edad Media, las artes liberales (último resultado de la educación romana imperial) se dividen, desde la época carolingia, bajo la influencia de Alcuino (753-804), en *trivium* y *quadrivium*. El *trivium* reúne gramática, retórica, dialéctica. El *quadrivium* incluye aritmética, geometría, astronomía, música¹⁹.

No se puede evitar que nos sorprendamos: estamos buscando lo que significa *arte* y he aquí que hemos llegado, con las *artes liberales*, a lo que llamamos *ciencias*.

¹⁷ Con Cicerón, pues (pero no vayamos a creer que era el único que trabajaba en este sentido), el pensamiento griego llega a aclimatarse en la lengua latina.

¹⁸ *Lo que equivale a la primera definición de Littré.*

¹⁹ Más tarde se añadirán la medicina y, sobre todo, la filosofía y la teología.

Es bueno ser sorprendido, con la condición de recibir de la sorpresa la energía necesaria para plantear aún más radicalmente las preguntas. ¿Por qué, pues, los latinos del Bajo imperio denominan artes liberales al conjunto ordenado de las ciencias humanas? La respuesta es simple: estos conocimientos, en su conjunto (ese conjunto que es el origen de la idea de universidad), a los ojos de los hombres que vivían a finales de la Antigüedad, son aquellos a través de los que un hombre llega a ser verdaderamente libre.

Contrariamente a la concepción actual de la enseñanza, en la que se trata ante todo de liberar las potencialidades del niño, con el fin de dirigir a cada uno de ellos hacia el tipo de trabajo el que serán más útiles a la sociedad, la educación antigua es en primer lugar *educatio*, itinerario desde la no-humanidad hacia la humanidad –la humanidad libre que se define por la posibilidad del ocio, *σχολή* (*scholé*), en latín *otium*. En el *De officiis* de Cicerón, leemos:

“Nuestro tiempo libre –ocio– está constituido por la ausencia de ocupaciones, pero no por la relajación del estudio”.

El *otium* es, pues, esta tranquilidad en la que es posible dedicarse sin dificultades al pensamiento.

Las artes liberales se llaman *artes* porque son la manera de hacer que lleguen a ser libres los seres humanos. A las artes liberales se oponen las artes mecánicas, que son tan antiguas como las primeras, y que se las puede definir así: conocimientos gracias a los cuales se puede construir y utilizar máquinas. Μηχανή [*Mechanē*] y *machina* son la misma palabra; nuestra lengua guarda fielmente el sentido profundo de estos términos en el uso popular del verbo “maquinar” –que significa algo así como tramar, urdir. Maquinar, en este sentido, es encontrar el medio de... Tal es precisamente el sentido primero de μηχανή [*mechané*].

En la Antigüedad, poco más o menos todas las máquinas son variaciones de la *palanca*. El gran teórico de la palanca es Arquímedes –quien, inclusive, llegará a pedir un punto de apoyo bastante sólido con el fin de levantar el mundo. (Descartes, que es un gran lector de Arquímedes, retomará literalmente, al comienzo de la segunda *Meditación*²⁰, esta petición: “Arquímedes no pedía nada más que un punto de apoyo, escribe, que fuese firme e inmóvil”).

La presencia de la *música* como cuarto “arte” del *quadrivium* no debe despistarnos. La música no es entendida aquí como lo que nosotros llamamos un arte, sino, más bien, en la tradición pitagórica, como una parte de la matemática, y más exactamente, como una especie de *pendant* terrestre de la astronomía; ambas tenían como objeto el orden del universo.

Resumamos: el arte, tal como aparece esta palabra en nuestra lengua, proviniendo directamente del latín y de su uso, inicialmente no tiene nada que ver con lo que nosotros

²⁰ [*Meditaciones Metafísicas*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1977, p. 23. Introducción, trad. y notas de Vidal Peña].

entendemos espontáneamente bajo este vocablo, que tiene siempre relación con las artes de lo bello. Inicialmente, pues, arte designa más bien todo lo que concierne a un oficio. Y curiosamente, antes del siglo XVII el modo corriente de entender lo que *nosotros* llamamos arte insiste sobre todo en su momento de oficio. (Pero en el Renacimiento, la jerarquía de las artes se constituye según la mayor o menor implicación de cada oficio respecto del material²¹. Así, la escultura es un arte menos estimado que la pintura²², la que a su vez es menos estimada que la música).

Hasta el siglo XVIII no se distingue entre el artesano y el artista. Montaigne escribe (como cita Littré en el artículo “artesano”):

“pintor, poeta u otro artesano...”

Artesano es, como aún a veces se oye decir, el hombre de arte. Para nosotros, los hombres de arte son los hombres que tienen un conocimiento y una práctica que les asegura competencia y maestría en su oficio. Una vez más recordemos el Conservatorio de Artes y Oficios. En esta locución, arte y oficio son estrictamente sinónimos. Littré define el oficio:

“ejercicio de un arte mecánico”

Y da como ejemplos “el oficio de zapatero, de sastre, de tejedor”²³. En el artículo “artesano”, Littré distingue como sigue los dos sinónimos “artesano” y “obrero”:

²¹ De aquí resulta que el problema de la materia, bajo todos sus aspectos, es uno de los problemas fundamentales del arte. Con el arte moderno, la historia del arte llega a un límite, que es, precisamente, el problema de la materia. Con el arte moderno, dicho de otra manera, la conciencia de este problema pasa a primer plano. ¿Cuál es, por ejemplo, la materia de la pintura? “Es el espacio espiritual”, responde Matisse. Por otra parte, en un sentido estrictamente técnico, la materia juega igualmente un papel esencial, y la invención de la pintura al óleo marca una cesura en la historia de la pintura, así como desde J. Pollock, el descubrimiento del *dripping* (écoulement: goteo, derrame). Pero hoy, los problemas técnicos son casi individuales. Sin embargo, el problema de la materia en arte no se deja reducir a cuestiones de un orden exclusivamente técnico—es mucho más vasto, y más radical [Véase, F. Fédiér, “Henri Matisse, *Apuntes de un pintor*” y “Henri Matisse, *Consideraciones*”; en *Alpha* N° 46, Osorno (Chile), 2018; pp. 287-302—en especial, pp. 300 s.—, y en *Cuadernos de Filosofía* N° 35, Concepción (Chile), 2017, pp. 143-155—en especial, p. 154. Trads. de J. Acevedo].

²² ¡Leonardo da Vinci tenía una actitud despectiva con respecto a Miguel Ángel!

²³ El oficio remite al orden del *ministerium*, que se opone al del *magisterio*, el que caracteriza a los que son maestros (los hombres libres). Los que no son maestros deben tener un oficio. Después de estas indicaciones, intenten pensar lo que significa la palabra oficio en el bello título del diario de Cesare Pavese: *El oficio de vivir* [Ed. Seix Barral, Barcelona, 2003. Trad. y prólogo de Ángel Crespo].

La etimología está en el fondo de la distinción que existe entre estas dos palabras. El obrero [ouvrier], de *opera*, obra [œuvre], es decir, hace una obra [fait un ouvrage]; artesano, de *ars*, ejerce un arte mecánico. El artesano es un obrero, pero el obrero no es un artesano. Se dice los obreros de una fábrica, y no los artesanos. Se dice incluso los obreros del campo para designar a los que labran, cosechan, siegan, etc., pero no se dice los artesanos del campo...

Todos estos matices, que constituyen la vida de una lengua, hoy casi no tienen sentido. Ya no tenemos obreros, tenemos trabajadores²⁴. La lengua señala aquí, o, más bien, muestra (para quien abra los ojos) una mutación fundamental. ¿Por qué esta mutación? Porque es la esencia misma del trabajo lo que ha cambiado con la aparición, como dice Marx, del “maquinismo”. El maquinismo, que es la forma característica de la producción en el capitalismo, tiene la particularidad de remunerar al obrero con un salario. El salario representa un precio por algo absolutamente específico. El precio es, en general, precio de una mercancía: la mercancía, de la cual el salario es el precio, es la fuerza de trabajo. La fuerza de trabajo es, en el sentido estrictamente físico del término, la fuerza perfectamente impersonal que un individuo X vende al capitalista por un tiempo determinado. Este precio se determina automáticamente según las leyes del mercado (las leyes de la oferta y la demanda). La fuerza de trabajo está hasta tal punto indeterminada que puede ser utilizada en tareas no específicas (transporte de cargas, accionar una u otra palanca, etc.).

La transformación del obrero en trabajador es el cumplimiento de un proceso de transformación del trabajo humano que comenzó con la aparición del maquinismo. Así, por ejemplo, entre un obrero de la Edad Media que fabricaba clavos, y la fábrica del siglo XIX en la que los clavos son el producto de una o varias máquinas, lo que desaparece cada vez más es la obra [ouvrage], es decir, la relación directa entre un ser humano y lo que hace. Alain ha hecho notar que un clavo de la Edad Media tenía más afinidad con una obra de arte que con un clavo industrial.

Genealogía de la noción (evolución del sentido): *ars* no se comprende aisladamente: el punto de partida es ἡ τέχνη [*he téchne*]. Así, tenemos sucesivamente: τέχνη, *ars*, arte y, en fin, nuestro Arte.

— Τέχνη [*Téchne*] es sinónimo de ἐπιστήμη (*epistémē*), que traducimos por ciencia, pero que no debemos comprender a partir de nuestra idea moderna —es decir, post-cartesiana. Ἐπιστήμη (*Epistémē*), es el hecho de saber. La τέχνη [*téchne*] es un *saber-hacer* —cierto tipo de conocimiento.

— “*ars*” es casi sinónimo de *scientia*.

— arte

— Arte

²⁴ Cf. Balzac: “Ya no tenemos obras, no tenemos más que productos”. [“Beatriz”, en *La comedia humana*, Vol. IV, Ed. Hermida, Madrid, 2ª ed. electrónica, 2020. Trad. de Aurelio Garzón del Camino].

Solamente en el tránsito del siglo XVII al siglo XVIII “arte” y “ciencia” se desconectan en nuestra lengua. En fin, la cesura se produce en el siglo XVIII con el prerromanticismo, y aparece la noción moderna del Arte, combinándose característicamente con la de genio, que será tan importante en el siglo XIX.

Descartes se ubica justo antes de la cesura: es quien la piensa²⁵. En la segunda parte del *Discurso del método*²⁶ (pequeña edición Gilson, Vrin, pp. 66 s.), Descartes escribe:

“Había estudiado un poco, siendo más joven, la lógica de entre las partes de la filosofía; y de las matemáticas, el análisis de los géometras y el álgebra. Tres artes o ciencias que parecían deber contribuir en algo a mi propósito”.

“Arte o ciencia” indica si no la sinonimia perfecta, al menos una proximidad tal que se puede emplear indiferentemente uno u otro término. La distinción que hay que hacer, como nos recuerda Gilson en el gran comentario, Santo Tomás de Aquino la hace de la siguiente manera: la lógica es un arte

“en tanto que tiene por fin hacer posible la constitución de las ciencias; es una ciencia en tanto que, tomada por sí misma, sigue sus propias reglas”.

Ars: lo que es medio para otra cosa. *Science*: lo que es fin para sí misma.

El divorcio arte y ciencia se consuma con la aparición de la ciencia moderna, es decir, de la física matemática²⁷. Desde entonces, una vez que este divorcio llegó a ser efectivo, arte y ciencia terminan por ser polos opuestos. Sin embargo, echemos por última vez un vistazo sobre la última vicisitud del sentido clásico que había tomado la palabra arte en nuestra lengua (sentido inseparable de un empleo plural de la palabra arte).

Auguste Comte (que vive en la primera mitad del siglo XIX, y que conserva, en muchos aspectos una lengua procedente del siglo XVIII, cercana a la pesadez) escribe en el *Curso de filosofía positiva* (2ª lección)²⁸:

“ Todos los trabajos humanos son, o de especulación, o de acción. La división más general de nuestros conocimientos reales consiste en diferenciarlos en teóricos y en prácticos. Si consideramos esta primera división, resulta claro que en un curso de la naturaleza del presente deberemos ocuparnos solo de los

²⁵ La aparición del maquinismo, con Watt, es el despliegue visible de esta cesura.

²⁶ [*Discurso del método*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2ª ed., 1987, p. 14. Prólogo, trad. y notas de Guillermo Quintás Alonso].

²⁷ En cuanto a la biología, ella aparece en el siglo XVIII bajo su forma pre-científica en Buffon y Linneo —es el estadio de la clasificación. Después vienen Darwin, Claudel Bernard, Pasteur, Mendel. Hoy estamos en la biología celular, donde la célula es un elemento físico-químico: la física matemática ha absorbido a la biología.

²⁸ [“*Curso de filosofía positiva* (Lecciones I y II)”, Eds. Libertador, Buenos Aires, 2004, pp. 75 ss. Trad. de Carmen Lassining].

conocimientos teóricos, ya que no se trata en absoluto de observar el sistema total de las concepciones humanas, sino únicamente de aquellas concepciones esenciales acerca de los diversos órdenes de fenómenos que proporcionan una base sólida a todas nuestras restantes combinaciones, sean estas cuales fueren, y que a su vez no están basadas en ningún sistema intelectual antecedente. Así pues, para este trabajo, debemos considerar únicamente la especulación, y la aplicación solo por lo que puede tener de esclarecedora respecto a la primera. Seguramente es esto lo que entendía Bacon, aunque muy imperfectamente, por *filosofía primera*, cuando sostiene que esta es algo que debe extraerse del conjunto de las ciencias, y que tan diversa como extrañamente ha sido interpretada por los metafísicos que se propusieron comentar su pensamiento.

Sin duda, cuando se contempla el conjunto de trabajos de toda índole efectuado por la especie humana, debe interpretarse el estudio de la naturaleza como algo destinado a proveer la auténtica base racional de la acción del hombre sobre ella, ya que el conocimiento de las leyes de los fenómenos, cuyo resultado constante es el de hacérselos prever, es evidentemente lo único que nos puede conducir, en la vida activa, a modificarlos en nuestro provecho, los unos mediante los otros. Nuestros medios naturales y directos de actuar sobre los cuerpos que nos rodean son considerablemente débiles y completamente desproporcionados para nuestras necesidades. Siempre que se ha realizado alguna acción importante, ha sido debido solamente a que el conocimiento de las leyes naturales nos ha permitido introducir, entre las determinadas circunstancias que concurren al cumplimiento de los diversos fenómenos, algunos elementos modificadores que, aunque débiles en sí mismos, son en algunos casos suficientes para hacer variar en nuestro provecho los resultados definitivos del conjunto de las causas exteriores. Sintetizando, la *ciencia, para prever*; la *previsión, para obrar* [*science, d'où prévoyance; prévoyance, d'où action*]: esta es la fórmula más sencilla, que expresa de una manera precisa la relación general de la *ciencia* y el *arte*, tomando estas dos expresiones en su acepción total.

Pero, a pesar de de la importancia capital de esta relación, que nunca debe ser desconocida, sería formarse una idea demasiado imperfecta de las ciencias el concebirlas únicamente como base de las artes, lo cual, desgraciadamente, es demasiado habitual en nuestros días. Cualesquiera sean los enormes servicios prestados a la *industria* por las teorías científicas –si bien, siguiendo la enérgica expresión de Bacon, la potencia ha de ser necesariamente proporcionada por el conocimiento–, no debemos olvidar que las ciencias tienen ante todo un destino más directo y más elevado, como es el de satisfacer el deseo primordial que manifiesta nuestra inteligencia de conocer las leyes de los fenómenos. Para hacerse una idea de lo profundo e imperativo que es este deseo, sería suficiente considerar por un momento los efectos fisiológicos del *asombro*, y considerar que la más pavorosa sensación que podemos experimentar es la que se produce siempre que un fenómeno parece contradecir las leyes naturales que nos son familiares. Esta necesidad de disponer los hechos en un orden que podamos concebir sin dificultad (lo cual es el objeto propio de todas las teorías científicas) es tan inherente a nuestra conformación que si no consiguiéramos satisfacerla con concepciones positivas, recaeremos inevitablemente en las explicaciones teológicas y metafísicas a las cuales esa necesidad dio origen en el pasado, como ya he manifestado en la lección anterior.

He creído deber hacer expresamente desde este momento una consideración que se repetirá con frecuencia a lo largo de este curso, con el fin de ver la necesidad de prevenirse contra la excesiva influencia de las costumbres actuales, que tienden a impedir la formación de ideas justas y nobles respecto de la importancia y el destino de las ciencias. Si la potencia predominante de nuestra conformación no llegara a corregir, aunque fuera involuntariamente, en el espíritu de los sabios, lo que a este respecto existe de incompleto y estrecho en la tendencia general de nuestra época, la inteligencia humana, reducida a no ocuparse más que de las investigaciones susceptibles de una utilidad práctica inmediata, se encontraría, como lo ha muy justamente observado Condorcet, completamente paralizada en su progreso, incluso en esas aplicaciones a las que hubiera sacrificado incautamente los trabajos puramente especulativos: porque las aplicaciones más importantes se derivan constantemente de teorías formadas con una simple intención científica, y que con frecuencia han sido cultivadas durante muchos siglos sin producir ningún resultado práctico. Se puede citar un ejemplo notable, el de las bellas especulaciones de los geómetras griegos acerca de las secciones cónicas, que tras una larga serie de generaciones han servido, al determinar la renovación de la astronomía, para llevar finalmente el arte de la navegación al grado de perfección que ha logrado en estos últimos tiempos, el cual no hubiera sido alcanzado sin los trabajos puramente teóricos de Arquímedes y de Apolonio; hasta tal punto es así, que Condorcet ha podido decir con razón a este respecto: “El marino que se salva del naufragio gracias a una correcta observación de la longitud, debe la vida a una teoría concebida 2000 años antes por hombres de genio que tenían en vista simples especulaciones geométricas”.

El texto de Auguste Comte que acabamos de citar reafirma el significado tradicional del arte –comprendido como habilidad artesanal– en relación con la ciencia. Los dos conceptos que sirven aquí para poner orden son los de teoría y práctica, comprendidos como sinónimos de especulación y acción. La relación entre el arte y la ciencia se comprende en Auguste Comte como una relación de aplicación. Toda práctica es aplicación de una teoría, pero aquí pongamos mucha atención: Auguste Comte no es ni ingenuo ni, menos aún, ignaro. Lo que dice en realidad es que una práctica logra el máximo de su eficacia cuando es, nada más y nada menos, la aplicación de una teoría. En tanto que no es así, la práctica tiene una eficacia débil.

Dicho de otra manera, Auguste Comte no se propone establecer el origen recíproco de la teoría y de la práctica (de las dos, ¿cuál deriva de la otra?), sino, más bien, constatar simplemente que cuando llega el tiempo del conocimiento teórico, todas las aplicaciones prácticas reciben un impulso del conocimiento absolutamente inaudito.

{Al margen.

Consideremos la siguiente pregunta general: ¿hay de parte de la filosofía un rechazo o una renuencia a intentar tomar en consideración las civilizaciones extraeuropeas?

La pregunta, con relación a nuestro tema, se especifica: ¿se puede hablar de arte fuera de la tradición griega? A primera vista, esta pregunta aparece como monstruosa, incluso estúpida. ¿Quién va a negar la prodigiosa calidad de la arquitectura egipcia?

¿la perfección de la escultura china? ¿la maestría del dibujo japonés? ¿el refinamiento de la música india? ¿la sutilidad de la danza balinesa? ¿la belleza de la poesía árabe?

¡Nuestra pregunta es, pues, simplemente insensata!

No vayamos tan rápido. Ante todo, es necesario intentar comprenderla. Comencemos por lo que la pregunta no quiere decir: *grosso modo*, es lo que, con un término probablemente impropio, se podría llamar etnocentrismo. Este término, proveniente de la reflexión antropológica y etnológica, designa una característica que posee todo grupo humano —la de comprenderse implícitamente como referencia y considerar, en consecuencia, a todo el que es externo al grupo como inferior, menos realizado, y así sucesivamente. Este fenómeno se constata en casi todas partes. Ejemplo: todo lo que no es griego se llama, entonces, “bárbaro”.

A partir de este momento, agudicemos la mirada: precisamente en los griegos, la relación habitual de un pueblo con los extranjeros no es tan simplemente unívoca. Dicho de otra manera, los griegos no se consideran, de ninguna manera, como automáticamente superiores a los no griegos. Dos documentos:

- a) La *Iliada*. Es el gran poema fundador del mundo griego. Pues bien, precisamente en la epopeya homérica el enemigo troyano es, en general, presentado como al menos igual al pueblo aqueo (hay un bellissimo texto de Simone Weil dedicado a la *Iliada* como poema de la violencia²⁹, en el que el nacimiento del mundo griego es mostrado como concomitante de la caída de Troya —entendamos bien: de esta caída experimentada como un desastre para la humanidad).
- b) Una de las primerísimas tragedias áticas, *Los Persas*³⁰, de Esquilo, pone en escena al enemigo de ayer, el que por poco no aniquila a Grecia. Pues bien, el carácter de esta tragedia es todo lo contrario del sarcasmo (sarco-fago: come cadáveres. El sarcasmo es el escarnio y el conjunto de malos tratos de palabra que se sigue infligiendo al enemigo una vez muerto).

Todo esto para evitar decir tonterías cada vez que se habla de bárbaros cuando la palabra aparece en un texto griego (no olvidemos la veneración general de los griegos por los egipcios).

Dicho de otro modo, el respeto que por principio debemos observar frente a todas las manifestaciones de arte extraeuropeas es algo bueno. Pero, con este principio, ¿hemos avanzado realmente? Esta pregunta entraña otra pregunta, absolutamente fundamental

²⁹ [“La *Iliada* o el poema de la fuerza” (*L’Iliade* ou le poème de la force). En *La fuente griega*, Ed. Trotta, Madrid, 2005. Trad. de José Luis Escartín Carasol. Otra versión, en Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1961. Trad. de María Eugenia Valentié].

³⁰ [En *Tragedias*, Ed. Gredos, Madrid, 2000. Introducción de Francisco Rodríguez Adrado; trad. y notas de Bernardo Perea Morales].

en este caso, sobre el problema de la identificación de las “artes” extraoccidentales *como arte*. En efecto, ¿qué pasa cuando llamamos *arte* a cualquier *otra* manifestación cultural, aunque sea eminente? ¿No es ahí, precisamente, que sin darnos cuenta y con las mejores intenciones del mundo reducimos lo que es otro a lo que es nuestro? Dicho de otro modo, ¿no hemos ya, por adelantado, y de la manera más subrepticia, postulado una naturaleza propiamente prototípica del arte, sobreentendido en sentido estrictamente griego?}

Retomemos nuestras reflexiones: estamos en el proceso de examinar la pareja de nociones teoría-práctica.

En el texto de Auguste Comte que hemos citado, esas dos nociones se oponen según una secuencia que, al fin y al cabo, es bastante inteligible. En efecto, se entiende fácilmente que el conocimiento científico de las leyes de la naturaleza proporciona medios extremadamente eficaces para utilizar estas leyes mediante mecanismos apropiados. El mejor ejemplo a propósito de esto es, sin duda, el prodigioso desarrollo técnico al que hemos asistido en el campo de la electrónica. Pues bien, es claro que todo este campo de aplicación solo salió a la luz gracias al conjunto de teorías físicas elaboradas en el curso del siglo XIX y en los comienzos del siglo XX –momentos en que no se imaginaba poder obtener de ellas alguna aplicación.

Este hecho innegable no debe, sin embargo, hacernos perder de vista una relación quizás más originaria entre práctica y teoría. (En otros términos: la situación en que la práctica se deriva de la teoría bien podría ser una situación terminal y no una situación de inicio).

Que es sin duda, por el contrario, la teoría la que sale al principio de la práctica, no fue Marx quien lo notó primero, sino la lengua griega. En efecto, la palabra geometría, que designa la primera ciencia que merece en todos los sentidos la calificación de teórica, la geometría, digo, significa “medida de la tierra”. Los filósofos griegos, y después toda la cultura europea (y Kant, en el segundo prefacio de la *Crítica de la razón pura*³¹) informan que la geometría ha nacido de la agrimensura de los egipcios, necesaria cada año a causa de las crecidas regulares del Nilo. Los agrimensores del faraón, encargados de redistribuir de nuevo los terrenos de los campos inundados, habían adquirido, sin duda, en la forma de recetas eficaces, todo un conjunto de conocimientos “geométricos”. Un solo ejemplo: cuando tres segmentos de recta se disponen en un triángulo, siempre que estos segmentos sean como 3,4,5, el triángulo es rectángulo. Pues bien, esta relación es un caso particular del teorema de Pitágoras.

Con Kant, observaremos simplemente que el paso de la práctica a la teoría no se lleva a cabo sin “*revolución*”.

³¹ [*Crítica de la razón pura*, BX-BIV, Ed. Alfaguara, Madrid, 1978, p. 17. Prólogo, trad., nota e índices de Pedro Ribas. Otra versión: Ed. bilingüe, F.C.E, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, pp. 15 ss. Trad., estudio preliminar y notas de Mario Caimi].

Lo que caracteriza a la revolución, al menos para Kant, es el cambio radical que permite el hecho de retomar una cuestión a partir de su verdadero punto de partida. Para ilustrar esta idea y dar al mismo tiempo un ejemplo, nada más simple que comparar la receta geométrica de los egipcios (un triángulo cuyos lados son como 3, 4 y 5 es rectángulo) y el teorema de Pitágoras. Con Pitágoras eso ya no es *una* relación singular que es observada (en la que la singularidad misma, como todo lo que es único, tiende a escaparse de la comprensión); eso es, por el contrario e inmediatamente –en el sentido estricto del término– la infinidad de todos los casos posibles del triángulo rectángulo, que queda reducida en la unidad de un solo teorema. Solo ahí comienza a manifestarse lo que Kant llama la revolución del punto de vista.

En resumen, se puede decir que la óptica de los agrimensores dirigida a las necesidades concretas de la delimitación de las propiedades del suelo se abandona desde el principio por una óptica totalmente nueva cuyo objetivo es descubrir un nuevo campo de investigación, que la agrimensura no hace sino rozar, sin detenerse en ello.

Volvamos por un momento a la noción de *práctica* en la oposición a la *teoría*. Es necesario subrayar desde la partida que este empleo de la palabra práctica es absolutamente impropio, aunque se haya impuesto en casi todas las lenguas actuales. Hoy día el sentido corriente de la palabra “práctica” se obtiene en dirección a palabras como “cómodo”. Tal utensilio de cocina es, dice el ama de casa al ser entrevistada en la televisión, “muy práctico”, y eso quiere decir que su empleo es fácil, económico³² en gestos y, en general, cómodo.

Este sentido ya no tiene casi nada que ver con la significación original de la palabra *πρᾶξις* (*práxis*). Esta palabra, en Aristóteles designa esencialmente lo que un hombre puede hacer en cuanto es específicamente hombre. Dicho de otra manera, y para definirla como Aristóteles, la práctica es la obra más propia del hombre. En este sentido Aristóteles declara en la *Política* que la vida humana no tiene otra finalidad que ella misma, lo que expresa también diciendo que el ser humano no está en ninguna parte mejor en la obra que cuando se empeña en “vivir bien”. “Vivir bien” no es posible sino comunitariamente. Por eso la vida comunitaria o la vida política es el lugar por excelencia de toda *πρᾶξις* [*práxis*]. Cuando la *πρᾶξις* tiene sus mejores resultados, tiene lugar lo que Aristóteles denomina la *εὐπραξία* [*eupraxía*] –“la buena *πρᾶξις*”–, palabra que en el uso griego significa algo así como nuestra palabra felicidad.

Toda *πρᾶξις* es política. No es un eslogan de “contestatarios”, sino una definición de la *πρᾶξις*. Una definición aún más precisa de la *πρᾶξις* es posible a partir de la idea típicamente aristotélica de fin (*τέλος* [*télos*]): es *πρᾶξις* todo lo que tiene su propio fin en sí mismo.

³² Jenofonte ha escrito un tratado intitulado los *Económicos*, que La Boétie ha traducido genialmente por *Les Ménagerie*. [Véase: a) *Projet “MONTaigne à L’Œuvre”* (MONLOE): <https://montaigne.univ-tours.fr/boetie-montaigne-xenophon-plutarque-vers-francois-paris-morel-1571/>

b) *Dico en ligne Le Robert*: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/menagerie/>.

¿Qué es lo otro respecto de la *πρᾶξις*? Es aquello cuyo fin es otro que sí mismo. Ejemplo: el mueblista que produce una mesa. El fin de todo lo que hace (todos sus gestos y todos sus pensamientos) es otro de lo que él hace. Cepillar no tiene su fin en el hecho de cepillar, sino en el hecho de producir una mesa. Por el contrario, como ya lo hemos dicho, vivir no tiene otro fin que vivir. Por eso Aristóteles enuncia en la *Política*: la vida humana es una *πρᾶξις* y no una *ποίησις* (*poíesis*)³³. Tenemos así el término opuesto a *πρᾶξις*, el de “poesía” –pero no se trata de la poesía tal como la entendemos hoy día. Por eso es necesario subrayar que para Aristóteles *ποίησις* (*poíesis*) es estrictamente sinónimo de *τέχνη* [*téchne*]. Las dos se definen por una producción cuyo fin no es ella misma.

Oponer, como nosotros lo hacemos, la *πρᾶξις* a la teoría es un contrasentido para el pensamiento aristotélico. En efecto, toda teoría, es decir toda mirada que se lanza sobre algo con la intención de conocerlo, es esencialmente práctica (no tiene lugar en vista de otra cosa que ella misma, sino estrictamente con el único fin de conocer; dicho de otra manera, el fin de la teoría es la teoría, lo que implica que es del orden de la práctica. En este sentido, la teoría es una forma eminente de la *πρᾶξις*).

Arte, antes de que la palabra tomara su sentido actual, significa lo que hoy día llamamos “técnica”. El deslizamiento de sentido de la palabra “arte” y la aparición de su reemplazante “técnica” son contemporáneos; se sitúan en la segunda mitad del siglo XVIII. Littré señala que Diderot escribe *technique*, técnica, en masculino, “*le technique de la peinture*” –expresión en la que se ve con evidencia cuál era el sentido antiguo de arte. Si se dice de un pianista que su técnica es excelente, aún no se ha emitido juicio alguno sobre su arte. Se puede ser un técnico brillante y, sin embargo, seguir siendo un artista mediocre.

¿Por qué la palabra técnica llega a sustituir la palabra arte, liberándola para un nuevo y más elevado sentido? Simplemente, porque los hombres del siglo XVIII se orientaron hacia la palabra griega *τέχνη* [*téchne*], que es la manera griega de nombrar el arte.

Correcto, pero ¿cuál arte designa la palabra griega *τέχνη*? ¿Es el arte del artista o el arte del artesano? Es imposible plantear la pregunta en esta forma, porque el griego no hace nuestra misma distinción³⁴.

Traducción de Jorge Acevedo Guerra
Universidad de Chile
joaceved@u.uchile.cl

³³ [*Política*, I, 4, 1254a5. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1970, p. 7. Ed. bilingüe y trad. de Julián Marías y María Araujo. Introducción y notas de Julián Marías. Otra versión: Ed. Gredos, Madrid, 1988, p. 55. Introducción, trad. y notas de Manuela García Valdés].

³⁴ [Véase, “Étude de la *τέχνη*”; en *L’art en liberté*, ed. cit., pp. 49-90].