

ISSN 0718-1329

I T E R
VOL. XIV
ENCUENTROS

Belleza y bien en Aristóteles



Belleza y bien en Aristóteles

Un asunto fundamental planteado por Aristóteles en la *Poética* es el de la independencia o autonomía de la literatura: en particular, su autonomía respecto de la moral. En este aspecto, Aristóteles fue el primero en abordar el tema de lo literario con criterios científicos, estableciendo precisiones y distinciones que resultan válidas incluso hoy, tras más de veinte siglos. Y aunque el marco de consideraciones de la *Poética* es exclusivamente el de la literatura, bien puede decirse que con esta obra se funda la estética misma como disciplina independiente.

Palabras clave: Aristóteles; *Poética*; Platón; Ética; Estética; arte.

Beauty and good in Aristotle

A key issue in Aristotle's Poetics is the independence or autonomy of Literature, particularly with respect to moral. In this respect, Aristotle was the first to tackle the literary theme scientifically, establishing distinctions and setting up precisions that are valid even now, more than twenty centuries after. Although Literature is the sole frame of considerations in his Poetics, we can say that this work marks the foundation of Aesthetics as an autonomous discipline.

Key words: Aristotle; Poetics; Plato; Ethics; Aesthetics; art.



Belleza y bien en Aristóteles*

ANTONIO ARBEA GAVILÁN

Profesor titular del Instituto de Letras
Pontificia Universidad Católica de Chile
aarbea@uc.cl

¿Cuál es el fin propio del arte? ¿Para qué es el arte? La discusión acerca del fin propio del arte, en particular de la poesía, recibió entre los griegos, simplificando, dos respuestas. La tradicional, la popular, la que tenía la mayor aceptación, era la de que la poesía tenía un fin moral, didáctico, edificante. Y la otra, posterior y de difusión más restringida –y que Aristóteles fue el primero en formular sistemáticamente–, fue la de que el fin específico de la poesía era producir placer (*hedoné*), no enseñar.

Aristófanes, representante de muchas de las concepciones tradicionales, es un buen ejemplo del primer punto de vista. Para él, la labor del poeta está imbuida de propósitos morales. En *Las ranas*, por ejemplo, hace que Eurípides se reconozca merecedor de la muerte por no haber cumplido con la misión que más engrandece a un poeta, cual es la de «hacer mejores a los hombres en las ciudades» (vv. 1009-1010), esto es, hacer mejores ciudadanos. Eurípides, pues, es un mal poeta *porque* es un mal ciudadano. En *Los acarnienses*, por otra parte, que es la más antigua comedia griega llegada hasta nosotros, el anciano Diceópolis, amigable personaje con el que Aristófanes simpatiza, expresa categóricamente, ante una encendida asamblea de ciudadanos, que «también la comedia entiende de lo justo» (v. 500). Pero el pasaje en que quizás más claramente manifiesta Aristófanes su opinión acerca de la función educadora del poeta se halla en la *parábasis* de esta misma comedia. Allí, por boca del corifeo, Aristófanes hace su propio panegírico como autor de comedias y exhorta al pueblo a que no le vuelva la espalda a él, su poeta, «quien no teme hacer oír ante los atenienses el lenguaje de la justicia» (vv. 645). En Aristófanes, en suma, juicio ético y juicio estético se encuentran fundidos, son una misma cosa.

¹ Este trabajo también podría titularse «Ética y estética en Aristóteles», «Arte y moral en Aristóteles» o, mejor aún.

Pues bien, nada de esto encontramos en la *Poética* de Aristóteles, donde las consideraciones que se hacen acerca de la poesía no son de carácter moral, sino estrictamente histórico y técnico. Sabemos, por cierto, cuánto le interesaban al filósofo los asuntos éticos y políticos, y cómo no se le escapaba la dimensión educativa que la poesía tiene. Pero para él el teatro no era la escuela, y esas materias decide abordarlas en sus obras específicamente éticas y, sobre todo, políticas. En la *Poética*, en cambio, él habla –y éstas son las palabras iniciales del tratado– «sobre la poética misma» (*perí poietikês autês*). Puede afirmarse, así, que con esta obra se inaugura la ciencia de la literatura.

En el capítulo 25º, por ejemplo, Aristóteles sostiene que la corrección (*orthôtes*) de la poesía no es la misma que la corrección de la política ni la de ningún otro arte. En otras palabras, que lo que es correcto –lo que corresponde, lo adecuado– en la poesía, no coincide con lo que es correcto en cualquier otro arte. El arte poética, pues, tiene su propio patrón de corrección, y debe ser valorada y enjuiciada, en cada caso, con criterios específicos, es decir, con criterios específicamente estéticos.

Hay varios pasajes de la *Poética* en que, como en éste, Aristóteles, con su característico afán de ordenar, de clarificar, de discernir, intenta deslindar lo que es poesía –i. e., literatura–, de lo que no lo es. En el capítulo 1º, por ejemplo, establece diferencias (*diaforai*) entre poesía y ciencia, haciendo ver que la gente (*hoi anthropoi*) erróneamente llama poetas a todos los que escriben en verso, como Empédocles.

Nada en común hay entre Homero y Empédocles –dice–, excepto el verso. Por eso, al primero corresponde llamarlo poeta, y al segundo, naturalista (*physiólogos*).

De modo análogo, al comienzo del capítulo 9º distingue entre poesía e historia. No le corresponde al poeta –afirma allí– decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder.

En el capítulo 25º se encarga también Aristóteles de complementar estas distinciones con una observación que es una consecuencia natural de ellas: si el quehacer propio del poeta es otro que el del naturalista o el del historiador o el del educador, también los errores (*hamartiai*) que el poeta puede cometer son específicos. Una obra de arte puede incurrir en errores relativos a cualquier rama del conocimiento, y no por ello fracasa como obra de arte. Los únicos errores que no puede cometer son los errores específicamente artísticos –que pueden ser muchos y que el filósofo trata en detalle–. Por ejemplo, nos dice, si un poeta describe a una cierva con cuernos, siendo que sólo el ciervo macho los tiene, comete un error, pero un error no esencial (*kath' hautén*), sino accidental (*katá symbebekós*); un error que no compromete lo artístico de la obra. Si ésta cumple con las leyes del arte, estará bien (*orthôs*), a pesar de dicho error. Y viceversa, no porque un poeta describa a la cierva sin cuernos habrá asegurado el rango

artístico de su obra. Incluso más —y esto es fundamental—: en más de alguna oportunidad será artísticamente preferible que el poeta se aparte de la verdad científica, como ocurre cuando esta verdad es poco verosímil.

En orden a la poesía es preferible lo verosímil imposible (*pithanón adýnaton*) a lo inverosímil posible (*apithanon dynatón*) (61b 12).

La poesía, en suma, debe ser juzgada según sus propias leyes, no por las de otras artes o ciencias, y la verdad no es ley de la poesía; la verosimilitud, sí.

* * *

Con semejantes criterios aborda Aristóteles el problema de la relación entre poesía y teología, como asimismo entre poesía y moral. Recordemos que Platón había formulado severas críticas a los poetas, especialmente a Homero, por las irreverentes e indecorosas mentiras que, en relación con los dioses, contenían sus obras. En un pasaje del libro 2º de la *República*, por ejemplo, nos dice que

«sí queremos que los guardianes de nuestro Estado consideren como la mayor vergüenza el odiarse unos a otros, no se les debe contar que los dioses hacen la guerra a los dioses ni que conspiran y riñen entre sí, lo cual, por otra parte, no es cierto» (378b).

La preocupación de Platón es fácil de entender si tenemos en cuenta que las obras de Homero constituían en Grecia la base de la educación política y moral de la juventud. Homero fue —puede decirse con propiedad— el texto básico de la educación literaria griega, el centro obligado de todos los estudios. Como lo dice Platón en la *República* (X, 606e), Homero «educó a Grecia» (*tén Helláda pepaideuken*). Y por cierto lo siguió haciendo después de Platón. Son varios los testimonios que documentan la presencia de Homero como libro de cabecera de todo griego cultivado. Recordemos el caso del propio Alejandro Magno (356-323), discípulo de Aristóteles, de quien se decía que tenía a la *Iliada* por guía de doctrina militar y que dormía con ella y con una espada debajo de su cabecera.

Pero fue principalmente como compendio de un ideal de vida como fue estudiada en Grecia la obra de Homero. El duradero favor de que ella gozó no tiene una explicación exclusivamente estética: la *Iliada* y la *Odisea* no fueron estudiadas primordialmente como obras maestras de la literatura, sino porque su contenido las convertía en un manual de ética, en un tratado del ideal. El ejemplo de Alejandro Magno, en este sentido, tal vez no es el más representativo, ya que en la *Iliada* él buscaba instrucción técnica; a saber, instrucción guerrera y estratégica. Pero cuando la educación técnica evolucionó y consiguientemente Homero fue dejado de lado como depósito del saber científico, siguió él conservando su autoridad ética.

Esta vigencia general de la poesía de Homero como la suma y compendio de toda la cultura, con una autoridad semejante a la que la Biblia y los Padres de la Iglesia tenían en los primeros siglos del Cristianismo, explica bien la severidad de la crítica de Platón a la poesía. Al reclamar él la dirección de la sociedad para los filósofos, tenía que derrocar a los poetas, que desde antiguo la venían ejerciendo. Y no fue Platón, por lo demás, el primer filósofo griego que atacó a la poesía. En rigor, Platón no hace más que repetir lo que otros habían dicho antes que él. Ya en el temprano siglo VI a. C., Jenófanes y otros pensadores habían manifestado que las obras de Homero —y también las de Hesíodo— presentaban a los dioses con rasgos demasiado humanos al atribuirles robos, adulterios y engaños de toda clase.

La radicalidad de los juicios de Platón contra la poesía y los poetas resulta más comprensible aún si se la considera a la luz de lo que el fenómeno literario representaba en su tiempo y de algunas peculiares circunstancias que lo rodeaban. Por de pronto, la literatura era entonces, básicamente, un espectáculo recitado —o cantado— y mimado. Y esto, que es obvio en el caso de la tragedia y la comedia, vale también para la épica. La *Iliada* y la *Odisea* no eran libros que la gente *leía*: Homero era *representado* —no sólo recitado— en la vía pública por los rapsodas. Fue mucho más tarde, con la aparición del libro, cuando llegó la lectura silenciosa (y fue también por obra suya que la palabra se separó de la música). La literatura en Grecia, pues, al ser fundamentalmente representada, ejercía una viva influencia en la comunidad entera, y un legislador genuinamente preocupado de la salud moral de los ciudadanos no podía desentenderse del efecto que sobre éstos tenía aquélla.

Se había producido, además, un peligroso acomodo a los gustos del público de los espectáculos dramáticos, público que, ciertamente, más entonces que ahora, era mayoritariamente inculto, no educado. En las *Leyes* (701a), Platón habla justamente del surgimiento de lo que él llama —creando la palabra— una nociva *teatrocracia* (*theatrokratía*):

«El público —nos dice—, mal educado por los espectáculos en boga, exige, con su gusto estragado, un tipo de arte degradado y degradante. Incluso en algunos lugares existe la perniciosa costumbre de escoger al poeta vencedor en los torneos mediante una votación entre los espectadores, a quienes se les pide que levanten su mano en favor de uno u otro. Esta costumbre ha corrompido a los poetas mismos, ya que los hace escribir para el placer depravado de sus incompetentes jueces, y en consecuencia son los propios espectadores los que educan a los poetas, y no al revés, como debería ser. Los únicos jueces deben ser los mejores, esto es, los que han sido educados (*pepaideumenoí*).»

A Platón, la contemplación de ese público gregario y torpe, entregado a las emociones desatadas por la escena, debía de resultarle no sólo lamentable, sino irritante. Y es hacerle justicia señalar que su desagrado no debe de haber distado mucho del que cualquier persona de buen gusto experimenta hoy, por ejemplo, ante la proliferación y aceptación popular que tiene la subliteratura folletinesca sentimentaloides, o, mejor aún, ya que se trata de espectáculos, la que tienen algunos melodramas televisivos o la de ciertos géneros revisteriles chabacanos e inartísticos.

Pues bien –volviendo a nuestro tema principal–, también a las censuras formuladas por Platón y Jenófanes responde Aristóteles. En materia de teología –sostiene–, como en las demás, lo que debe importar al poeta no es la verdad, sino lo verosímil. Es posible que los relatos homéricos acerca de los dioses sean falsos... pero los poetas no son teólogos. Si alguien los acusa de mentirosos e irreverentes, deben simplemente responder que «así se han contado siempre estos relatos»; es decir, son narraciones tradicionales, leyendas populares, seguramente supersticiosas, pero –y esto es lo que importa– que se las cree verdaderas, por falsas que puedan ser. Pueden, por tanto, tener lugar en la poesía, ya que cumplen con el requisito estético de la verosimilitud.

Aristóteles no se pronuncia en la *Poética* sobre la inconveniencia moral de esas historias de dioses, pero sí afirma, en general, que lo nocivo o dañino moralmente puede ser admitido en el arte si hay necesidad, necesidad artística. La presentación, por ejemplo, de lo inconveniente o vil (*tó phaulon*) puede justificarse estéticamente. Ante un reproche por obrar así, piensa Aristóteles, el poeta puede alegar en su favor un argumento artístico y decir que así lo requería su relato, que así lo reclamaba la armonía interna de su obra.

* * *

El novedoso modo en que Aristóteles aborda los asuntos relativos a la poesía queda muy bien ilustrado si se comparan las observaciones suyas con las de Platón a propósito del género satírico. En el libro 11° de las *Leyes*, cuando Platón trata acerca de las burlas y las injurias, expresa su condena a la poesía satírica:

«¿Consentiremos entre nosotros a los comediantes dispuestos a hacer reír a expensas de los demás?... Prohibamos a todo poeta autor de comedias satíricas o de invectivas que ponga en ridículo a algún ciudadano, ni abierta ni encubiertamente (935e)»

A juicio de Platón, nadie debe maltratar a los demás de palabra, ya que quien habla abandonándose a la cólera y sólo formula ofensas y burlas,

jamás llegará a adquirir gravedad en las costumbres, sino que, por el contrario, perderá la mayor parte de los sentimientos que caracterizan a un alma grande. Una vez más, como vemos, la condena de Platón se funda en razones morales.

Aristóteles, por su parte, también condena en su *Poética* la sátira, pero por motivos muy distintos. En el capítulo 9º señala que, mientras a la historia le corresponde decir *lo que ha sucedido*, lo particular, a la poesía le corresponde decir *lo que podría suceder*, lo general, y que la sátira es una transgresión de este principio, ya que nos presenta a individuos reales, históricos. A juicio del filósofo, esto hace de la sátira un género inferior.

Parece no habersele escapado a Aristóteles que la literatura satírica tiene con frecuencia el estigma de no ser lo suficientemente desinteresada como para ser arte cabal. La sátira, en efecto, corre el riesgo de pecar por donde mismo lo hace aquella poesía política que no alcanza a ser poesía y se queda en panfleto, es decir, el riesgo de no alcanzar esa mínima generalidad o universalidad —en último término, esa mínima verdad— que reclama el arte. La poesía satírica, al igual que la poesía política, con frecuencia se queda anclada en la realidad histórica concreta de personas y acontecimientos, y en consecuencia da lugar a interferencias —a veces ideológicas, a veces de sensibilidad— que desbaratan la autonomía del mundo ficticio, su necesario hermetismo; interferencias que, por así decirlo, perforan la envoltura de ese mundo produciendo en él una violenta descompresión. Nivelada así la presión interna con la externa, el lector o espectador ya no se entrega a la ficción —que ya no es tal—, sino que se siente directamente aludido como individuo histórico, y comienza a reaccionar como tal. Se rompe, así, el hechizo del arte. Es en este sentido en el que se dice que la poesía debe ser trascendente.

En esta observación de Aristóteles acerca de la sátira, a pesar de lo elíptica y casi incidental que es, me parece ver una de sus más importantes y ricas intuiciones sobre la autonomía del arte. No es más que eso, es cierto: una intuición. No hay aquí todavía un problema resuelto, una verdad establecida. Pero hay que señalar, por lo demás, que sólo muy recientemente, en pleno siglo XX, la ciencia de la literatura ha terminado de ordenar conceptualmente de un modo adecuado todo este asunto relativo a la objetividad de la obra literaria. objetividad en el sentido de que el objeto literario es ontológicamente independiente del mundo real, incluido su autor.

Aristóteles, en suma, no considera a la sátira un tipo inferior de arte por razones morales ni porque ella estimula el oprobio y envilece el carácter con su mordacidad, sino por razones exclusivamente artísticas: por no cumplir con el imperativo de la generalidad, que él considera esencial a la literatura.

Uno de los blancos a que Platón dirige sus críticas, cuando en la *República* censura los espectáculos teatrales, es Eurípides. Señala allí que en las tragedias de este autor aparecen en escena

«mujeres que insultan a sus maridos, o que, ensoberbecidas, desafían a los dioses, o que se abandonan a quejas y lamentaciones..., o que están enamoradas...; o bien a hombres viles y cobardes que se injurian y cometen toda clase de acciones culpables en perjuicio de sí mismos y de los demás» (395d - 396a).

El teatro de Eurípides representó en el mundo antiguo algo semejante a lo que el *Quijote* y la novela picaresca en la literatura española del siglo XVII, o el naturalismo en la del XIX, esto es, una invasión de la vida cotidiana en el campo de las letras, un rechazo de géneros y estilos excesivamente ‘literarios’, alejados de la vida real. Esquilo y Sófocles, en este sentido, no satisfacían ya el gusto de los atenienses. Se empezaba a sentir el hastío de lo heroico. Ilustremos esto con un ejemplo.

En las novelas de caballería, un motivo recurrente era aquel en que un caballero andante, al llegar a una encrucijada, soltaba las riendas de su caballo y dejaba que él decidiera qué senda seguir. El animal emprendía entonces su marcha por el camino que había escogido y, a poco andar, caballo y caballero tropezaban con alguna injusticia que reparar, con algún entuerto que enderezar; por ejemplo, con un malvado rufián que azotaba a una indefensa muchacha. Y así, de aventura en aventura, el caballero iba acrecentando la fama de su nombre por el mundo.

Ahora bien, este mismo motivo se encuentra en la novela de Cervantes. En una de sus salidas, don Quijote llega a un cruce de caminos; como lector impenitente de novelas de caballería que ha sido, sabe muy bien lo que le corresponde hacer, de modo que suelta la rienda de Rocinante para que éste decida el rumbo. Pero lo que entonces sucede no es lo que acontecía en las novelas de caballería, sino lo que invariablemente le sucedería a cualquiera en la vida real: el caballo parte directamente hacia su caballeriza.

En su época, Eurípides –tal como Cervantes en la suya– interpreta eso que llamamos el hastío de lo heroico. El público ateniense reclamaba más verdad de parte del teatro, reclamaba algo más cercano a su existencia cotidiana, y Eurípides se lo dio. Conservó la forma exterior de la leyenda heroica (dioses, héroes, etc.), pero los reinterpretó acercándolos al hombre de su tiempo, con toda la variedad y vacilación de sus conceptos morales y sus costumbres. Es muy probable que el detonante de la condena en bloque que Platón hace de la poesía imitativa haya sido justamente el teatro demasiado humano de Eurípides.

Pues bien, Aristóteles menciona en numerosas ocasiones a Eurípides en su *Poética*, y en la mayoría de los casos es también para censurarlo. Considera que su tragedia tiene numerosos defectos, tales como la mala

caracterización de sus personajes, sus coros no integrados a la acción, su mala administración de algunos recursos técnicos como la *anagnórisis* o el *deus ex machina*; sin embargo, no hay ninguna palabra en toda la obra acerca de su nociva influencia moral. Inversamente, la admiración que Aristóteles siente por Sófocles no es por la pureza de su doctrina ética ni por sus profundas intuiciones religiosas, sino por la excelente estructuración de sus tragedias.

* * *

Concluimos señalando, pues, que, como en tantos otros terrenos, también en este de la estética la obra de Aristóteles es fundacional, y su figura se levanta decisiva en el horizonte de nuestra tradición, arrojando luz clarificadora hacia la posteridad y encauzando con autoridad nuestras reflexiones.