

UN RECLAMO SOBRE LA INTERPRETACIÓN RENACENTISTA DE LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

CRISTINA L. ARRANZ

UNCUYO

La *Poética* es uno de los escritos aristotélicos que presenta mayores inconvenientes de interpretación. Ello se debe tanto a la oscuridad del propio texto, como a los avatares históricos, que con frecuencia limitaron su estudio al ámbito de la filología. Una situación en gran parte derivada del hecho de que Aristóteles pasó a ser la principal autoridad en las letras cuando dejaba de serlo en la filosofía¹. Es decir, cuando los principales entendidos en la obra filosófica del autor, habían quedado atrás en la historia. Por ello, convendría advertir al lector que acude a las páginas de la *Poética*, acerca de aquellas realidades provenientes del modo de ser del texto o de la tradición crítica, que pueden velar una significación más profunda de las expresiones de Aristóteles.

Como se ha señalado, la primera dificultad para interpretar la *Poética* proviene de la misma narración, ya que se trata de una de las obras *esotéricas* o *acromáticas* del autor. Es decir, una de aquellas que, contrariamente a las obras *exotéricas*, como podría ser el caso de la *Ética a Nicómaco*, no fueron realizadas para su publicación. Probablemente la *Poética* sea uno de aquellos escritos de Aristóteles para los iniciados en la filosofía, a los que se refiere Cicerón con el término de *comentarios*, distinguiéndolos de las publicaciones del filósofo². Dichos comentarios consistían en una especie de notas de ayuda memoria “destinadas a *traer a la mente*, es decir, a recordar, los temas a los que tales escritos se referían”³. Por lo tanto, teniendo en cuenta el carácter esotérico de la *Poética*, no resulta aventurado afirmar que una comprensión adecuada de la misma exige contar con cierta formación en la tradición aristotélica.

La segunda dificultad para comprender lo que Aristóteles dice acerca de lo que conocemos actualmente como Artes, proviene de las circunstancias históricas por las que atravesó el *corpus aristotelicum*

en general, y de otras situaciones, que de modo particular, contribuyeron a forjar una interpretación reductiva de la obra en cuestión.

De acuerdo con lo que indican antiguas tradiciones, tras la muerte de Aristóteles (322 a. de C.), los escritos no publicados del filósofo permanecieron perdidos durante dos siglos y medio, hasta reaparecer en Roma, en su versión manuscrita original⁴. Aunque es evidente la influencia de la *Poética* en numerosos gramáticos y críticos del mundo clásico, dicha influencia suele provenir de fuentes indirectas. No se conocen comentarios sobre el contenido del tratado, que hayan sido realizados en la antigüedad. Tampoco los comentaristas romanos, que entre los siglos II y III de nuestra era, escribieron sobre el *corpus aristotelicum*, se ocuparon de la *Poética*. Más adelante, durante la Edad Media, aunque los intelectuales de Occidente contaron con copias en latín de la obra, su interés se orientó hacia otros temas distintos del hacer artístico y esta pasó nuevamente inadvertida. Como afirma García Yebra, la *Poética* estuvo por más de mil años en estado de hibernación; en la Edad Media, cuando los documentos históricos dan noticia de su existencia, la presentan separada del resto de los escritos de Aristóteles:

“El abandono sufrido por esta obra desde la antigüedad llegó al extremo de que su texto mutilado se desgajó del *corpus aristotelicum* y pasó a la posteridad englobado en un volumen de tratados retóricos de varios autores. Así aparece en el *codex Parisinus 1741*, el más antiguo de los conocidos, escrito a fines del siglo X o principios del XI”⁵.

Probablemente, el escaso interés por las traducciones medievales de la obra, responda a que las mismas provenían de copias alejadas del original aristotélico. Así se comprende también que la *Poética* fuera desconocida por Dante y Bocaccio y apenas mencionada por Petrarca.

Su suerte cambió a principios del siglo XVI, con el florecimiento de la lengua y la cultura griega, que fue promovido en Italia por el movimiento humanista. En 1508 se realizó en Venecia la primera

edición impresa del texto griego y en 1536, se editó la traducción latina de Alejandro Pazzi. Pocos lustros después, se multiplicaron las distintas traducciones en lengua vernácula. La difusión e influencia de la *Poética* en la literatura italiana fue inmediata y la misma se extendió a los demás países de Europa. Francia, al convertirse en patria adoptiva del clasicismo, erigió a Aristóteles como máxima autoridad literaria. Desde entonces, la soberanía de la *Poética* en las letras resultó casi indiscutida hasta fines del siglo XVIII, cuando el movimiento romántico promovió el rechazo de los modelos clásicos y de la actitud normativa propia del clasicismo.

Para reconocer el origen del reduccionismo con el que, desde el siglo XVI, fue interpretada la *Poética*, es preciso considerar la influencia que ejercieron los eruditos dedicados a la investigación y enseñanza de los *studia humanitatis*, en el gusto de sus contemporáneos⁶. Su programa de estudios, que a partir del Trecento desplazó al *trivium* y al *quadrivium* medievales, ponía especial énfasis en el conocimiento de la gramática y la retórica latinas. El interés de los humanistas, inspirado en la retórica clásica, se centraba en el aspecto normativo de las letras como medio para conseguir el ideal de perfección artística. Una perfección entendida como la adecuación a leyes y reglas predeterminadas⁷.

La admiración de los humanistas por la antigüedad no tardó en ser trasladada a las artes plásticas⁸. Dicha situación, favorecida por el gusto proveniente del ámbito de las letras, estuvo alentada por circunstancias de orden social. Desde el Medioevo, los artistas luchaban para conseguir el reconocimiento de la dignidad liberal de su saber. Debido a ello, los teóricos formados en los *studia humanitatis* que abogaban por la defensa de dicho carácter intelectual, con frecuencia, relacionaron las artes plásticas con la retórica y las matemáticas. Es el caso de Alberti, autor del primer tratado teórico sobre las artes plásticas, y uno de los autores más influyentes en la teoría renacentista del arte.

La obra de Alberti, redactada entre 1435 y 1464, tiene su fuente principal en el *De architectura* de Vitruvio. Alberti toma de Vitruvio dos elementos que serán fundamentales para sus propios tratados.

Uno es la teoría de las proporciones, que relaciona la obra artística con las matemáticas. El otro elemento, que proviene de la retórica latina, es la noción de *decorum*. En los tratados del autor renacentista, como en el de Vitruvio, ambos elementos se conjugan en una concepción de la belleza como derivada de proporciones predeterminadas, que dan lugar a una actitud normativa ante la obra de arte.

El *De architectura* de Vitruvio, en realidad, es una descripción técnica del arte antiguo de Occidente realizada en el siglo I, sin pretensiones teóricas. Su importancia histórica radica principalmente en el hecho de ser el único escrito de carácter técnico sobre el arte antiguo conocido por los teóricos medievales y renacentistas. Como afirma Schlosser, se trata de “un trabajo tardío e indirecto, que transmite a la posteridad los conocimientos de la antigüedad en un terreno importante y que ha adquirido por ello una fama desproporcionada”⁹. Sin embargo, las afirmaciones de Vitruvio dejan traslucir una estética pitagórico-platónica, originada en la teoría musical de la antigüedad, que asume el autor. Se trata de una interpretación profundamente intelectualista de la teoría platónica, que al relacionar la belleza con los números elementales y las relaciones simples, se opone a la noción de símbolo que es posible reconocer en la tradición aristotélica. En efecto, mientras que la tradición intelectualista sostiene que la belleza de las cosas creadas se funda en la estructura ontológica de la realidad, que trasciende lo sensible, la tradición aristotélica, sin dejar de afirmar el carácter trascendental de la belleza, sitúa su fundamento en el mundo sensible¹⁰.

La actitud normativa, que en la obra de Alberti tiene el carácter de una tendencia, en los teóricos posteriores se acrecienta de un modo directamente proporcional a su devoción por Vitruvio. En la interpretación de los *vitruvianos* del siglo XVI, los análisis de Aristóteles fueron entendidos como preceptos. Paradójicamente, la *Poética* pasó a ser identificada como el exponente más representativo de una concepción artística que Aristóteles nunca habría aceptado como propia.

Los artistas que sostuvieron dicha concepción, imitando a los literatos filólogos, crearon academias para hablar y escribir sobre

la obra artística en términos objetivos, abocados a la búsqueda de una perfección fundada en leyes cuantitativamente determinadas¹¹. Ello supuso una verdadera *deshumanización* del modo de entender la obra de arte. Una realización técnica, en la que, como recuerda Gombrich, no es posible hacer a un lado la subjetividad, puesto que se trata de uno de aquellos “productos de hombres hechos para hombres (...) que existen para provocar, de un modo u otro, alguna reacción humana”¹².

En pleno siglo XVIII y desde su propia experiencia como autor dramático, Lessing, profundizando en el verdadero sentido del texto aristotélico, denuncia la actitud de quienes se sitúan ante la obra de los antiguos como ante un modelo a copiar, como algo extraño a la concepción artística de la *Poética*. Por ello, en una comparación de la obra de Corneille con la de Shakespeare, Lessing defiende la actitud del inglés, que “casi siempre logra la finalidad de la tragedia, por más extraños y más personales caminos que elija; y el francés casi nunca lo logra, a pesar de seguir los caminos trillados de los antiguos”¹³. Lessing reconoce que la imitación a la que se refiere Aristóteles no consiste en la copia de un modelo, sino en una construcción libre, que busca hacer presente la misma vida humana en un medio sensible. Por ello, el crítico alemán, a la vez que distingue en la tradición elementos de permanencia a los que el artista debe atender, aboga por una relación creativa con la misma.

Aunque es indiscutible que la *Poética* fue escrita con cierto carácter normativo, el mismo no debe interpretarse en el sentido *vitruviano* del término. En el comienzo del texto, Aristóteles expone su intención de investigar “cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien”¹⁴. Sin embargo, el filósofo considera que el objeto de la imitación poética no es algo determinado, sino la acción humana¹⁵.

Para comprender en toda su profundidad el alcance de dicha expresión, conviene recordar que Aristóteles considera la acción del hombre como una realidad abierta a la deliberación¹⁶. Desde dicha perspectiva, es posible afirmar que la intención de Aristóteles en la

Poética, no es establecer una serie de normas que permitan juzgar la perfección objetiva de la obra de arte, como supone la mencionada interpretación reductiva de origen renacentista. Por el contrario, el filósofo destaca que la perfección de la obra depende de la habilidad del artista para plasmar lo impredecible en una realidad material. Se trata de la construcción de una fábula o mito en función de una regla inteligible, cuya significación no es de naturaleza lógica, sino que se encuentra “proyectada en una estructura o forma de la fantasía”¹⁷. A ese fin se encauzan las reflexiones de Aristóteles en su *Poética*.

Con respecto al interés que la *Poética* pueda tener en la actualidad, podría objetarse que se trata de un texto incompleto, dedicado casi exclusivamente al estudio de la tragedia, sin atender a las demás especies artísticas. En efecto, de acuerdo con lo anunciado por Aristóteles en el comienzo de su tratado, el mismo no ha llegado completo a nuestras manos¹⁸. Es probable que la *Poética* haya constado inicialmente de dos libros. Uno dedicado a la imitación de “hombres esforzados”, de la que Aristóteles considera como principal exponente a la tragedia, y otro dedicado a la imitación de “lo risible”, que habría estado principalmente representado por la comedia¹⁹. Aunque sólo ha llegado hasta nosotros el primero de dichos libros, consuela conocer que Aristóteles destaca la superioridad de la tragedia sobre las demás especies poéticas²⁰, afirmando que en la misma se encuentran todos los elementos del arte que imita sólo con el lenguaje²¹. Junto a ello, cabe señalar que, en la *Poética*, al indagar acerca de la naturaleza de la tragedia, Aristóteles establece frecuentes paralelismos entre esta y la obra pictórica entonces conocida. Ello anima a suponer que, en la investigación de Aristóteles sobre la tragedia, es posible descubrir una modalidad que el filósofo considerara permanente para toda obra artística.

La tragedia griega es una forma poética centrada en el misterioso entretejerse de deuda, obligación y destino que señala la realización de la vida del hombre²². Un misterio en el que los autores antiguos descubren la presencia de lo divino, como explicación última del sentido de la vida humana. Se trata de la pregunta, siempre actual, por la inserción de la libertad humana en la continuidad de lo

real, donde lo necesario convive con lo que supera toda regla y previsión. Es también la cuestión a la que todo artista intenta responder con su obra.

Para resolver dicha cuestión con éxito no hay receta posible. En cambio, está el consejo de Aristóteles, que en la *Poética*, señala el elemento fundamental para conseguir la unidad expresiva de la obra de arte:

“El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad”²³.

A fin de imitar la acción humana en lo sensible, el artista debe proveer a su obra de una legalidad interna, que, sobre todo, sea expresiva de su libertad personal. Como indica Pareyson, se trata de una ley por la que el artista se encuentra “sometido por su libertad y libre a través de la coacción, autor y súbdito a la vez, servidor tanto más obediente cuanto más inventor y creador”²⁴. Por dicha estructuración, la obra debe exhibir su propia autodeterminación, proveniente de la voluntad del artista. Al mismo tiempo, en la lucha del artífice para expresarse libremente mediante la técnica, se hace presente la necesidad que es propia de la naturaleza.

Debido a la imposibilidad de retener la acción en los límites del concepto abstracto, la estructuración de los hechos a la que se refiere Aristóteles tampoco puede consistir en una ley abstracta. Por el contrario, debe ser una ordenación inherente a la singularidad de la obra, cuya significación no agota el lenguaje hablado. ¿En qué puede consistir una legalidad que no es posible abstraer de la materia sensible, y por lo tanto, tampoco puede formularse en términos abstractos?

Puesto que la obra artística es una obra humana dirigida a hombres, nuevamente, la respuesta debe buscarse en la antropología de Aristóteles. Es preciso atender a lo que Gombrich denomina como el “extremo de la línea donde se ejecuta el descifraje”²⁵. Es decir, al

modo de conocer del hombre, que en un sentido absoluto, es la única realidad condicionante de la forma artística.

En una antropología aristotélica, el lenguaje hablado no agota las posibilidades del conocimiento humano. Como recuerda Leonardo Polo, “la formalidad lingüística no es la cognoscitiva; hay niveles cognoscitivos infralingüísticos y supralingüísticos”²⁶. Por lo tanto, se trata de indagar acerca de otro modo de expresión, no conceptual, que dé cabida a la comunicación entre la obra de arte y el espectador.

Aristóteles sostiene que el modo de conocer depende del modo de ser del alma humana, una realidad de la que el filósofo afirma que es, en cierto modo, todos los entes, tanto sensibles como inteligibles²⁷. El alma, en tanto que entidad común a los seres vivos, es definida por Aristóteles como la causa formal de un cuerpo natural que tiene en sí mismo el principio del movimiento y del reposo²⁸. En el caso del hombre, el alma queda especificada por la capacidad de vida racional. El conocimiento es, para Aristóteles, una actividad vital, que permite un modo de vida superior a la meramente vegetativa o sensitiva. Sin embargo, ello no significa dejar atrás las potencias propias del alma vegetativa y sensitiva, que permanecen integradas en la unidad del alma humana²⁹.

En la antropología aristotélica, la potencia intelectual, que hace al hombre capaz de operaciones inmanentes, no puede intuir la realidad directamente, sino que debe tomar su principio del objeto aprehendido por los sentidos, en la materia sensible. El filósofo afirma que el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen³⁰. Por ello, aunque Aristóteles se refiere al intelecto como una realidad de naturaleza espiritual, también afirma que en cierto sentido, la potencia intelectual no se encuentra separada de la materia³¹. Justamente, la unidad noética del alma, cuya primera manifestación es lo sensible, es lo que abre el horizonte de la relación obra-espectador que se encuentra presente en la Poética de Aristóteles.

Sólo en la consideración aristotélica del alma humana como unidad noética, que accede a lo inteligible en lo sensible, se descu-

bre el verdadero sentido de su Poética. Un escrito, que como se ha visto, lejos de ser una suma de normas para determinar un modelo de perfección de la obra de arte, consiste en un estudio teórico sobre la creación artística, entendida como una expresión sensible de la libertad que es propia del hombre.

NOTAS

¹ Cfr. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. La estética antigua*, Madrid, Akal, III, 1987, p. 199.

² Cfr. Marco Tulio Cicerón, "De finibus bonorum et malorum", Lib. V, Cap. V, 12. En: *Opera*, Editio Stereotypa, VIII, 1828, p. 247.

³ Valentín García Yebra, "Introducción". En: Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1974, p. 7.

⁴ Cfr. Tomás Calvo Martínez, "Introducción general". En: Aristóteles, *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 21-22.

⁵ Valentín García Yebra, "Introducción". En: Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, p. 16.

⁶ Cfr. Paul Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 39-40.

⁷ Cfr. Julius Schlosser, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 150.

⁸ Cfr. Ernst H. Gombrich, *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 179-203.

⁹ Julius Schlosser, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 32.

¹⁰ Cfr. Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1994, p. 95.

¹¹ Cfr. Julius Schlosser, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 331.

¹² Ernst H. Gombrich, *Tributos*, México, Fondo de cultura económica, 1991, p. 15.

¹³ Gotthold E. Lessing, *Briefe die neuste Litteratur Betreffend*, 17, del 16/II/1759. En: *Antología alemana*, Selección, traducción y prólogo de Juan Probst, Buenos Aires, Editorial del Instituto de Estudios Germánicos de la Facultad de Filosofía y Letras, XXXV, 1944, p. 29

¹⁴ Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, 1447^a10, p. 126.

¹⁵ Cfr. Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, 1448^a1-2, p. 131.

¹⁶ Cfr. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Gredos, 1985, 1139^a 1-15, p. 270.

¹⁷ Rodolfo Agoglia, "Arte y tragedia en Aristóteles". En: *Revista de filosofía de la Universidad de La Plata*, La Plata, Editorial de la Universidad de La Plata, I, 1950, pp. 68-69.

¹⁸ Cfr. Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, 1447^a1, p. 127.

¹⁹ Cfr. *Ibidem*, 1449^a2-6 y 1449b21-22, pp. 139 y 144.

²⁰ Cfr. *Ibidem*, 1461b26-1462b19, pp. 235-239.

²¹ Cfr. *Ibidem*, 1449b17-20, p. 144.

²² Cfr. Wilhelm Nestle, *Historia de la literatura griega*, Barcelona, Labor, 1944, p. 97.

²³ Cfr. Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, 1450^a15-18, p. 147.

²⁴ Pareyson, Luigi, *Conversaciones de estética*, Madrid, Visor, 1987, p. 31.

²⁵ Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión*, Barcelona, GG, 1979, p. 166.

²⁶ Leonardo Polo, *Curso de Teoría del Conocimiento*, Pamplona, Eunsa, I, 1987, p. xiv.

²⁷ Cfr. Aristóteles, *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 1978, 431b20-24, p. 241.

²⁸ Cfr. *Ibidem*, 412b3-18, pp. 168-169.

²⁹ Cfr. *Ibidem*, 414b17-19, p. 176.

³⁰ Cfr. *Ibidem* 431^a15-16, p. 239.

³¹ Cfr. *Iidem* 431b19, p. 241.