

La *Poética* de Aristóteles y su relectura en textos de López Pinciano y Schiller

Martín José Ciordia*

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Resumen

En el presente trabajo procuro considerar la *Poética* de Aristóteles, y su relectura y puesta en diálogo con textos de López Pinciano y Schiller. El método y marco teórico utilizado son la hermenéutica (Gadamer, Ricoeur) y la teoría de las literaturas comparadas (Bajtín). Las hipótesis son que la *poiesis* de Aristóteles es una forma de conocer, la poesía del Pinciano, una forma de transmitir y la estética de Schiller, una forma de libertad.

134 135

Palabras clave

· Aristóteles · López Pinciano · Schiller · poética

Abstract

In this paper, my aim is to consider Aristotle's *Poetics*, its re-reading and engaging in dialogue with López Pinciano and Schiller's writings. The method and theoretical framework adopted are Hermeneutics (Gadamer, Ricoeur) and the Comparative Literature Theory (Bakhtin). The hypotheses are that Aristotle's *Poiesis* is a way of knowing; Pinciano's Poetry, a way of conveying; and Schiller's Aesthetics, a form of freedom.

Key words

· Aristotle · López Pinciano · Schiller · Poetics

* Profesor Regular Asociado a cargo de la cátedra de Literatura europea del Renacimiento de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

1. Introducción

Con el presente artículo procuro considerar la *Poética* de Aristóteles, y su relectura y puesta en diálogo con textos de López Pinciano y Schiller. Para ello, sigo a Bajtin (1985) y su planteo teórico de estudiar la literatura dentro de una «historia de la cultura» y en la perspectiva comparatística que brinda «un gran tiempo». En palabras de estudioso ruso:

Una obra literaria, como lo hemos dicho, se manifiesta ante todo en la unidad diferenciada de la cultura de su época de creación, pero no se la puede encerrar en esa época: su plenitud se manifiesta tan sólo dentro del gran tiempo (350).

Es en esta larga perspectiva que pueden verse con mayor claridad las similitudes y diferencias entre la *poiesis* de Aristóteles, la poesía del Pinciano y la *Ästhetik* de Schiller. Nuevamente en palabras de Bajtin:

En la cultura, la extraposición viene a ser el instrumento más poderoso de la comprensión. La cultura ajena se manifiesta más completa y profundamente sólo a los ojos de otra cultura... En un encuentro dialógico, las dos culturas no se funden ni se mezclan, cada una conserva su unidad y su totalidad abierta, pero ambas se enriquecen mutuamente (352).

Cercano a estos planteos bajtinianos, se encuentra Gadamer (1977: 378–414), con sus nociones de «*subtilitas applicandi*» y «fusión de horizontes», a quien también sigo. De sus propuestas teóricas y metodológicas, he tomado principalmente su concepto de «cuestión» o «pregunta». En este sentido, en el presente trabajo, la cuestión que lo vertebra es la pregunta: ¿qué es eso que, en cada caso, Aristóteles llama *poiesis*, Pinciano, poesía y Schiller, estética?

2. Aristóteles

2.1. Contexto

En las Dionisias urbanas del año 423 a.C., el drama cómico de Aristófanes, titulado *Las Nubes*, obtenía el tercer puesto¹.

En la versión escrita de la pieza que nos ha llegado, leemos cómo el campesino Estrepsiades, junto con su esclavo, acaban prendiendo fuego a la escuela de Sócrates, apodada burlonamente el «Pensadero», haciendo que éste y sus discípulos terminen huyendo. Es de imaginar que en su representación escénica los actores enmascarados han de haberlo hecho en medio de las risas incontenibles del público.

Unos veinte años después, un grupo de jóvenes ciudadanos acusaban al anciano Sócrates de corromper la juventud y de impiedad respecto a los antiguos dioses de la ciudad. Corría el año 399 a.C. La guerra entre Atenas y Esparta, que comenzó en el 431, había terminado con el triunfo de esta última hacía cinco años. También había pasado el breve gobierno oligárquico de los «Treinta», que apoyados por la vencedora Esparta, reemplazó a la democracia ateniense por unos meses².

Es esta renacida democracia de la Asamblea en Atenas la que juzga a Sócrates y, ante su intransigencia, lo condena a muerte. Estos jóvenes acusadores ven en este irónico anciano al formador de Critias y Alcibiades, las dos cabezas de los traidores y tiránicos

«Treinta»; particularmente, el poeta Meleto retoma una opinión, extendida desde hace décadas, acerca de que Sócrates es algo así como el arquetipo de la sofística, de aquella nueva manera de pensar que tiene como camino principal el *lógos*, el discurso.

Casi a todo lo largo del siglo anterior, el V, tanto poetas comediantes como trágicos ponían en escena piezas donde disputaban contra lo que consideraban una «inflación» del discurso que, comenzando con los llamados «presocráticos», habría ido reduciendo la comprensión poética de la *praxis* a los parlamentos de la *skéné*, y, sobre todo, dejando de lado a la acontecida en la *orchéstra* con la danza y la música. Poetas que tenían su antecesor ilustre en el legendario aedo Homero y su más reciente figura deslumbrante en el dramaturgo Esquilo, aquél que poetizara en su *Orestíada* el paso de las tiranías de la Grecia arcaica a la democracia ateniense de la Grecia clásica. Una y otra vez, dramaturgos como Sófocles —por ejemplo en *Edipo rey*— defendían creencias largamente arraigadas, como aquélla de que los oráculos divinos se cumplen. Y esto porque frente a ello se levantaban discursos como los del gracioso de Sócrates, que —entre otras cosas— sostenía que había llegado a la conclusión de que si era verdad lo que escuchó una vez del oráculo en Delfos —acerca de que él era el hombre más sabio de Grecia—, debía de serlo porque reconocía que no sabía nada³. Frente a la espectacularidad de los dramas a cielo abierto, crecía un pensar discursivo a partir de la duda y la pregunta, hecho entre unos pocos y a la sombra de una escuela llena de instrumentos de medición, geométricos y astronómicos⁴.

136 137

Sócrates muere, pero unos años después, un discípulo suyo, Platón, escribe el texto llamado *La República*. Asentando la necesidad de que la ciudad sea gobernada por un rey filósofo, es decir, conocedor de la justicia y la verdad en sí (propedéuticamente abiertas sobre todo por la matemática y el diálogo), en su libro X echa a los poetas de la misma por mentirosos e ignorantes. Sin embargo, no echa a todos sino solamente a los dramaturgos cómicos y trágicos (esos antiguos enemigos de su maestro y del camino del *lógos*); los rapsodas se salvan junto con las epopeyas de Homero, con algunos recortes mediante.

Así y todo, Platón en *La República*⁵ deja la puerta abierta a sus futuros posibles defensores:

Permitiremos también a sus defensores, no ya a los poetas, sino a los amantes de la poesía, que razonen en prosa sobre ella y nos demuestren que la poesía no solo es agradable, sino también útil para el gobierno de las ciudades y para el régimen de vida de los hombres, y los escucharemos gustosos. Saldremos ganando, en efecto, si nos demuestran que la poesía une lo útil a lo agradable (607d).

En este contexto es que aparece la *Poética*⁶ de Aristóteles, que puede, por tanto, ser interpretada como una defensa discursiva de la poesía frente a las opiniones de Platón y en el horizonte de una más que centenaria disputa; sobre todo teniendo en cuenta que entre los fragmentos que nos han llegado se lee su elogio del drama trágico por encima de la narración heroica, la epopeya. O sea, en oposición frontal con *La República*.

2.2. Texto

Permítaseme no comenzar por la *Poética* sino por la *Política*⁷ del Estagirita⁸.

En la *Política*, Aristóteles —como hiciera antes su maestro Platón en la *República*—, considera la *poiésis* o *mousiké* desde el punto de vista de la educación del carácter (*Pol.* 8. V 1340a1–40; *Rep.* III–9). Pero no sólo. En ambos textos se trata también la *poiésis* desde su posibilidad o no de educar el pensamiento (*Pol.* 8. IV 1339a11 y ss.; *Rep.* X). Dicho en palabras de Aristóteles, la *poiésis* es comprendida en su posibilidad de engendrar las virtudes o excelencias (*areté*) éticas y dianoéticas de la vida humana plena y feliz (*Pol.* 8. I 1337a33).

Esto trae una clasificación de las especies de *poiésis* que no consta explícitamente en la *Poética*. Estas especies son tres y se dividen según el asunto imitado: están las de carácter excelente, las de acción y las de entusiasmo (*Pol.* 8 VIII 1341b32–40).

Por otro lado, la *Política* explicita otro punto que en la *Poética* sólo aparece parcialmente: las utilidades o ventajas de la *poiésis*. Éstas son también tres: la enseñanza, la catarsis y la diversión (*Pol.* 8. VII 1341b32–40).

Respecto de la educación del carácter, si son *poiésis* de «caracteres excelentes», ésta engendra y habitúa a los espectadores por la simpatía a padecer los mejores movimientos y disposiciones de la emoción, es decir, a los más excelentes estados de ánimo (o virtudes de carácter). Si son *poiésis* de «acción» o de «entusiasmo», ésta engendra en los espectadores por simpatía el padecimiento de los movimientos y disposiciones de la emoción que violentan el pensamiento (*diánoia*) y ponen al humano fuera de sí, pero que, por exceso o por defecto, lo purgan, curan y dejan como medicado (catarsis). Es decir, también dejan al receptor en sus más excelentes estados de ánimo.

Un «excelente estado de ánimo» o «carácter virtuoso» significa el estado medio relativo a cada humano individual entre el exceso y el defecto de placer y de dolor. Es decir, el volumen de placer y dolor que cada humano en cuanto humano puede soportar. Por encima o por debajo sucede la destrucción o la catarsis, sea que su padecimiento de placer o dolor lo animalicen o lo alcen a lo divino. El ejemplo que Aristóteles da de las *poiésis* de «entusiasmo» son los cantos sagrados, donde la pasión de los poseídos por un dios los saca de sí, de la medida de su humanidad, no para destruirlos sino para purgarlos (*Pol.* 1340a1; 1342a1–11).

En la *Poética*, tratando de la tragedia, se menciona su placer propio como el que resulta de la catarsis por la compasión y el temor (1449b26; 1453b11–13). Y ello se liga a estos referidos pasajes de la *Política* que mientan lo mismo a propósito de las pasiones que engendra la *poiésis*. Incluso se nombran las pasiones de compasión y temor como ejemplo de la catarsis que engendra la *poiésis* de acción (*Pol.* 8 V 1340a1; 8 VIII 1341b32 y ss.; *Poét.* 1454b15–19).

Respecto de la educación del pensamiento, la *Política* no se extiende mucho. Sin embargo, en un pasaje nos entrega un enunciando clave: la *poiésis* contribuye a la prudencia o sensatez (*frónesis* *Pol.* 1339a25). Y ésta no es cualquier excelencia del pensar humano, sino aquella que precisamente, según las *Éticas* aristotélicas, hace al conocimiento para la acción con vistas a la felicidad. En esta línea, es posible interpretar la *poiésis* en Aristóteles como una manera de conocer. ¿Cómo?

El asunto de la *poiésis* en la poética aristotélica es «una acción» (*práxis*) y en segundo lugar, los «caracteres» (*éthos*) que revisten los humanos a causa de esta acción. La *poiésis*, por tanto, es «imitación de una acción» y esto es el «mito» (*múthos*) —el Pinciano dice «fábula»— pues el mito es la «composición de los hechos» (1449b24; 1450a3–5; 1450a15–23). Pero si bien la *poiésis* es mito en tanto imitación de una acción, no lo es de una acción cualquiera, sino de aquella acción donde se produce un cambio o vuelco de la fortuna (*tyche*). Es decir, la *poiésis* básicamente trata de

las acciones que Aristóteles llama «involuntarias» (*akoúision*), que a diferencia de las «voluntarias» (*hekoúision*), no dependen del vicio o la virtud humana sino que son acciones que tocan en suerte. Pudiendo esta suerte o «tyche» ser buena o mala⁹. De ahí que la tragedia trate de acciones que producen un cambio de lo afortunado a lo infortunado, mientras que la comedia lo hará de lo infortunado a lo afortunado. En la *poíesis*, al no ser una «imitación de humanos», sino de «una acción», la unidad que conforma el mito está dada por la composición verosímil o necesaria de los hechos, de modo que los episodios no se sucedan «uno después del otro», sino «uno a causa del otro»¹⁰. La verosimilitud o necesidad aquí guarda relación con la causalidad probable o forzosa de los hechos de una acción que toca en suerte.

La *poíesis* es más filosófica que la *historía* porque procura dar una causa probable o necesaria a los cambios o vuelcos de la fortuna, que de por sí no aparecen patentes a la razón humana; pues la *tyche* —a diferencia de la naturaleza (*physis*)— se presenta como ajena a la ciencia y el universal (*E.Eudemia* 1247a32–36; 1247b5–8; 1248a10)¹¹. La *poíesis*, por tanto, intenta mostrar, no sólo qué sucede, sino «por qué» y «para qué». Y esto, justamente en acciones involuntarias donde el sentido de los hechos no depende de quién los ejecuta. El asunto de la *poíesis* es precisamente comprender de qué depende lo que toca en suerte.

De este modo, nos encontraríamos con que por un lado, están las *Éticas* aristotélicas, cuyo asunto es la felicidad en tanto depende de las acciones voluntariamente viciosas o virtuosas; y por el otro lado, la *Poética* donde el asunto es la felicidad (*eudaimonía*) en tanto no depende de la voluntad humana sino de los vuelcos de la fortuna y de lo que toca en suerte (*tyche*), o, según se dice en el registro rioplatense, porque «se me dio» o «no se me dio», «me salió» o «no me salió». Aristóteles nos dice que cada saber tiene su modo de comprender de acuerdo al asunto que trata. Así, el modo de conocer de la *Metafísica* no es el de la *Ética*, pues el primero trata del «ente en cuanto ente» y el segundo, de la felicidad humana. En este sentido, podríamos decir que el modo de conocer de la *poíesis* es el mito en tanto composición verosímil o necesaria de los hechos que tocan en suerte. Y dicha composición mítica no da a comprender por silogismos, la *poíesis* —a diferencia de la ciencia en el horizonte del *lógos*— comprende por imitación, es decir, por la re-presentación de los hechos fortuitos pero ahora dispuestos de manera tal que hagan patente una causalidad probable o necesaria de los mismos.

Cierro este apartado citando un pasaje de la *Poética* donde son sopesados los elementos cualitativos que constituyen la conocida definición aristotélica del drama trágico.

El más importante de estos elementos es la composición de los hechos, porque la tragedia es imitación, no de hombres, 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. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y el mito son el fin de la tragedia y el fin es lo principal en todo (1450a15–23).

En este pasaje —claramente— el Estagirita afirma que el fin de la tragedia son los hechos y el «mito», término técnico que, como vimos, aquí significa «composición o estructuración de los hechos en una sola y única acción» (*Poét.* 1450a3–5). El fin principal y esencial, pues, es la composición de los hechos, y en segundo lugar —y sólo en segundo lugar— los caracteres.

3. López Pinciano

La *Poética* de Aristóteles es un texto afortunado en la historia del arte occidental. Una y otra vez se ha vuelto a lo dicho por él, sea a partir de relecturas directas de la obra misma o a través de su referencia en otras.

Estos son los casos, respectivamente, de los dos textualidades con las que quiero continuar estas consideraciones.

En el horizonte del Siglo de Oro español, la *Philosophia antiqua poetica* (1596) de López Pinciano¹² se nos aparece —básicamente— como una relectura directa y completa de lo que significa *poiesis* en los textos de Aristóteles, sobre todo de su *Poética*¹³.

Distinto es —en el horizonte de la Ilustración alemana— lo que ocurre con *De la causa del placer ante objetos trágicos* (1791), *Del arte trágico* (1792) y *Sobre lo patético* (1793) de Federico Schiller¹⁴. En estos ensayos —que nada dicen de Aristóteles (cuya *Poética* conoció más tarde el autor a través de Goethe¹⁵)— es posible encontrar, sin embargo, la presencia de una relectura selectiva del texto griego, mediada sobre todo por la *Dramaturgia de Hamburgo* (1767–1768) de Lessing¹⁶.

En el Pinciano la finalidad de la poesía en general también es (además del deleite) la educación del carácter y el pensamiento para la felicidad; en sus palabras: enseña las virtudes morales e intelectuales (III–212, 214). Pero he aquí que hay diferencias.

La enseñanza en la *Philosophia antiqua poetica* es de «todas las virtudes», como su asunto es «todo cuanto hay» (III–220,235). Enseñanza que, por otro lado, consiste principalmente en transmitir o comunicar un modelo a imitar, un ejemplo de buenas costumbres a seguir.

La poesía no es —como en Aristóteles— un modo de conocimiento (una manera de «aclarar» los caminos hacia la plenitud y la felicidad), sino más bien una manera o forma de «transmitir» o «comunicar» un contenido ya previamente encontrado y sabido. Pues el contenido o asunto no diferencia la poesía de las otras artes o disciplinas, sino su forma de presentarlo imitando según lo verosímil, es decir —para el Pinciano—, según una fábula de invención. Y ésta es otra de las diferencias con Aristóteles, pues para éste, por el contrario, la validez de la «forma de conocer representando» (que distingue la comprensión poética de las otras formas de conocimiento), se funda justamente en que le compete y corresponde un asunto propio: el de las acciones involuntarias. Porque es en tanto y en cuanto hay este tipo de acciones que tocan en suerte (y que como tales se resisten a una especulación por la vía del *lógos*, genérica o analógica) que Aristóteles investiga y se plantea como válida esta antigua manera de comprender que consiste en «representar». Así, para el Estagirita, los *filómitos* siguen teniendo junto a los *filósofos* su propio ámbito en la cultura y en la búsqueda de aclarar los caminos hacia la plenitud y felicidad humana¹⁷.

En el Pinciano, en cambio, el acento no está tanto en que la poesía es ella misma «un modo de conocer», sino, más bien, en que es «una forma de transmitir», «de comunicar» («de hacer extensivo a los otros») lo ya experimentado, encontrado y sabido. Si bien su preocupación por la felicidad en «este mundo» sería un rasgo renacentista, su comprensión de la poesía parece responder a la Contrareforma que procura reinstalar una de las antiguas concepciones medievales que ligan «el arte en general» a la predicación y la retórica.

Y esto es lo que justamente traería problemas respecto de la finalidad de la tragedia como deleite de una fábula patética que, como tal, no acaba de transmitir un contenido de buenas costumbres a no ser la fortaleza o entereza ante las

adversidades. La tragedia no termina de enseñar a ser feliz en este mundo, pues, su fábula propia —la patética— desafía justamente la moral de la retribución en que esta concepción del mundo parece basarse, y, según la cual, los buenos son recompensados y los malos castigados (I, XI–221). En esto, el Pinciano se muestra más cercano a la *República* de Platón donde la *imitación* guarda relación con el «reflejo» y la «identificación». La tragedia, sin embargo, se salva por el deleite trágico que provoca, fenómeno éste que no acaba de quedar del todo definido.

En un pasaje de la Epístola VIII el texto se demora en una pregunta que abre «una materia vn poco honda, y aun hedionda» (VIII–335): «¿por qué da deleyte la muerte agena?» (VIII–336). La apretada y rápida respuesta a semejante abismo es:

Esse es, dixo Fradrique, el cieno que yo os dezía. No os sé dezir más que nuestra naturaleza mala no piensa que es dichosa sino quando vee a otro en gran miseria; de manera que el deleyte viene en esta acción por la presencia de la compassión y ausencia del miedo (VIII–336).

140 141

¿El dolor y la satisfacción por el sufrimiento ajeno se mezclan en el deleite trágico?

El texto no continúa por esta vía. Si lo hiciera, lo llevaría a tener que replantearse parte de la ecuación básica sobre la que está en general construido su discurso: el fin de la poesía es un adoctrinamiento para la buena felicidad: «su fin y la humana felicidad serán vna cosa misma» (III–212). ¿Cómo compaginar esta ideología de la honesta felicidad con el deleite trágico?

4. Schiller

En el caso de los textos de Schiller la cuestión es otra.

En ellos, la tragedia —y el arte en general— se independizan y se hacen autónomos respecto de los modos de conocer y de los objetos, tanto de la ciencia como de la moral. La estética de Schiller y la poética de Aristóteles se asemejan en esta autonomía respecto de la verdad científica y el bien moral.

Sin embargo, en ello radica también su diferencia.

Lo principal de la *poiesis* para Aristóteles (incluida la tragedia), parece ser la comprensión o inteligibilidad de las acciones que tocan en suerte, y esto, en el horizonte de la búsqueda por aclarar el camino hacia la plenitud y felicidad. El acento principal está en el conocimiento, que si bien es distinto al de la ética, la física o la metafísica, es —en última instancia un «conocimiento». Más todavía, la importancia que pueda tener el carácter —en un plano secundario— está referida también a ello. El fin de la tragedia son los hechos y el mito: los acontecimientos y su estructuración probable o necesaria por medio de la re-presentación en una sola y única acción. Insisto: lo esencial es la «imitación de una acción», la «comprensión de los hechos», no de los hombres, y menos aún de su carácter. El carácter —y por tanto lo humano— solo es comprendido en la medida que los hechos se hacen inteligibles en la representación. Y esto, porque, según ya señalé, las acciones que se representan son las involuntarias y que, por tanto, no dependen de la determinación humana. En las acciones involuntarias es la acción la que acaba determinando al hombre, y no el hombre a la acción (recuérdese la *Orestíada*, *Edipo Rey*)¹⁸.

Para Schiller, en cambio, lo principal del arte parece radicar en la educación de la gracia y dignidad del hombre.

En un ensayo posterior a los mencionados, *Sobre la gracia y la dignidad*¹⁹, se realiza una meditación estética acerca de lo bello y lo sublime, la gracia y la dignidad:

La gracia reside en la libertad de los movimientos voluntarios; la dignidad, en el dominio de los involuntarios... De ahí que la dignidad se exija y demuestre más bien en el padecer y la gracia más bien en la conducta; pues sólo en el padecer puede manifestarse la libertad de ánimo y sólo en el obrar la libertad del cuerpo (55).

Con la belleza y la gracia se corresponden la virtud y la felicidad, con lo sublime y la dignidad, la resistencia y el despertar de la libertad.

En las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en un intento por conjugar «naturaleza» y «yo trascendental», «impulso sensible» e «impulso formal», «finito» e «infinito», Schiller encuentra en la reformulación de la estética ilustrada la posibilidad de una educación por el arte que lleve al fragmentado hombre moderno a un estado de libertad que le permita en la apariencia unir sentimiento y entendimiento en una «forma viva», en la belleza²⁰.

Pero «forma» aquí ya no significa —como en el Pinciano— forma de un contenido determinado. La finalidad del arte ya no sería la transmisión de un contenido previo bajo su propia manera o forma de hacerlo. En este sentido del contenido, el arte aquí ya no tiene fin, o dicho de otro modo, tiene una finalidad sin fin: «la ley fundamental de este reino (el estético) es dar libertad por medio de la libertad... (la) Forma como objeto del libre juego» (375). La finalidad del arte es la forma misma, en un sentido semejante al de la composición o estructuración aristotélica, pero distinta. Distinta, porque lo compuesto o unido no son los hechos, sino principalmente el hombre: sus impulsos en pugna y su fragmentación. El acento cambia de la acción a lo humano, más precisamente a su libertad y autonomía. El arte no es una manera de conocer, tampoco de predicar: el arte es «libre juego» y hace libre al hombre enseñándole la independencia a partir de la cual se determina por sí mismo en unión con la naturaleza.

La tragedia, en este horizonte de cuestiones, pertenecería sobre todo a lo sublime y digno, y no a la belleza graciosa y su felicidad. Aquí ya no se trata —como en Aristóteles— principalmente de hacer inteligibles los hechos (con vistas a «aclara» su desenlace feliz o infeliz), sino más bien, de hacer patente la dignidad y libertad humana frente a ellos, la independencia respecto de su necesidad natural o exigencia moral.

Leemos en *Sobre lo patético* (1793):

la fuerza estética con la que nos conmueve lo sublime de carácter y de acción, no descansa, pues, de ningún modo en el interés racional de que se actúe correctamente, sino en el interés de la imaginación de que la correcta actuación sea posible, es decir, que ningún sentimiento, por más poderoso que sea, pueda ser capaz de subyugar la libertad del espíritu (113).

La pena y el sufrimiento ajeno nos causan placer compasivo porque el estado anímico engendrado por la recepción simpática de los afectos tristes despierta también en el que contempla —como no lo harían los afectos alegres— esa libertad que satisface y posibilita la actividad independiente de lo recibido y dado, y por tanto superior a lo meramente pasivo o sensible (*Del arte trágico*).

Schiller, a diferencia del Pinciano, no encuentra una perversión en el deleite por el dolor y la destrucción de la felicidad. Y esto, porque —en tanto esta destrucción

origina el afecto triste que despierta la libertad— satisface y descubre un principio superior del hombre: su actividad como sujeto trascendental a la mera felicidad sensible y natural, entendida como pasividad de lo dado.

En Aristóteles los caracteres se revisten en función de la acción, en Schiller la acción está con vistas a hacer evidente la libertad humana, aquello que, según este autor, constituye su más alta dignidad.

«En los juicios estéticos estamos interesados no en la moralidad en sí, sino únicamente en la libertad, y aquella sólo puede placer a nuestra imaginación en tanto haga visible a ésta» (Sobre lo patético, 115).

O para que quede del todo claro:

un vicioso empezará a interesarnos tan pronto como deba arriesgar la dicha y la vida para imponer su mala voluntad; un virtuoso, en cambio, perderá nuestro interés en la medida en que su misma felicidad le obligue a obrar bien. La venganza, por ejemplo, es indiscutiblemente una pasión innoble y aun baja. Pero no obstante se torna estética, inmediatamente que cueste un sacrificio doloroso al que la ejerce (Sobre lo patético, 113).

142 143

Una afirmación como la precedente —que pueda haber validez estética en lo inmoral— es imposible de encontrar en el texto del Pinciano. Y, a mi entender, estaríamos equivocados también si pensamos que con esto, entonces, Schiller da cauce al deleite trágico en el sentido de perversión que le daba el Pinciano. Sencillamente distingue entre estética y moral. Falta aún para que Nietzsche plantee en el *Nacimiento de la tragedia* una justificación estética del mundo más allá del bien y del mal.

Mienta Aristóteles en la *Poética*:

Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla (1450b8–13).

A Aristóteles le interesa lo que elige el personaje y lo lleva a ejecutar o padecer una acción involuntaria: le interesa conocer, entender. A Schiller le interesa la posibilidad misma de elegir, la posibilidad de la posibilidad: le interesa la libertad, el poder jugar.

5. Conclusión

En el presente artículo he procurado considerar la *Poética* de Aristóteles, y su relectura y puesta en diálogo con textos de López Pinciano y Schiller. La pregunta que lo vertebra es: ¿qué es eso que, en cada caso, Aristóteles llama *poiesis*, Pinciano, poesía y Schiller, estética?

Sintetizo lo expuesto apuntando algunas conclusiones. En Aristóteles, la *poiesis* es una forma de conocer representando que hace inteligibles las acciones involuntarias en el marco de la búsqueda de la felicidad. En el Pinciano, la poesía es una forma de transmitir un contenido ejemplar ya sabido mediante una fábula de invención que imita todo cuanto hay de modo verosímil. En Schiller, el arte es una forma de libertad que hace libre al hombre enseñándole la independencia a partir de la cual se determina por sí mismo en unión con la naturaleza.

Frente a esto, puede afirmarse que, gracias a la comparación, se avanzó sobre todo en las definiciones específicas de los fenómenos presentes en cada caso, pero no en una definición general que pudiera comprenderlos a todos. Quede ello para un futuro trabajo²¹.

Notas

¹ Aristófanes (2008), Rodríguez Adrados (1983). Cf. Cavallero (2005–2006)

² Para esto y lo que sigue Mondolfo (1981).

³ La frase exacta es: «Yo soy más sabio que este hombre. Puede muy bien suceder, que ni él ni yo sepamos nada de lo que es bello y de lo que es bueno; pero hay esta diferencia, que él cree saberlo aunque no sepa nada, y yo, no sabiendo nada, creo no saber. Me parece, pues, que en esto yo, aunque poco más, era más sabio, porque no creía saber lo que no sabía». *Apología de Sócrates* 21d; Platón (1871).

⁴ *Las Nubes* 132–210; Aristófanes (2008). Detienne (1986); Gadamer (1977).

⁵ Platón (1947); Platón (1983). Brun (1981). La edición de la *República* de John Burnet (1903), consultada el 31–01–18, puede verse en <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-grc1:1.327a>

⁶ Aristóteles (1992). Para los avatares de la *Poética* y su recepción puede consultarse la magnífica Introducción de García Yebra.

⁷ Aristotle (1950); Aristóteles (2005).

⁸ Brun (1985).

⁹ Véase Aristóteles: *Poética* (1992) 1451a11–15; 1452a15–17; 1452a31; 1452b31 a 1453a16; 1455b28. La edición de Kassel (1966), consultada el 31–01–2018, puede verse en <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg034.perseus-grc1:1447a>

¹⁰ Esta interpretación de la «mimesis» y el «mûthos» aristotélico está en la línea con lo hecho por Paul Ricoeur (1983 Première partie, 2). Cf. Barbero (2004) y Dupont (2007).

¹¹ Aristóteles (1985).

¹² López Pinciano (1953). En relación con las citas en el cuerpo central del trabajo, el número romano corresponde a la Epístola y el árabe a la página. La edición de Madrid hecha por Thomas Iunti en 1596 puede verse, consultada el 31–01–2018, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/philosophia-antigua-poetica-del-doctor-alonso-lopez-pinciano-medico-cesareo-dirigida-al-conde-ihoanes-keuehiler-de-aichelberg/>

¹³ Véase Riley (1966, pp. 15–34), Kohut (2002).

¹⁴ Las citas de *De la causa del placer ante objetos trágicos* y *Del arte trágico* siguen la versión al español de Walter Liebling en Schiller (1963). Para *Sobre lo patético* véase Schiller (1947).

¹⁵ Cf. Goethe y Schiller (1946), Cartas 308–309, pp. 436–441 (3 y 5 de mayo de 1797).

¹⁶Gadamer (1977) (1996, pp.81–96). Tatarkiewicz (1991).

¹⁷Cf. Aristóteles: *Metafísica* I. 2 982b10–20; *Poética* 1451a38 y sig.

¹⁸En otro trabajo, he realizado un análisis de la *Orestíada* en esta dirección, véase Ciordia (1998).

¹⁹Schiller (1985).

²⁰Schiller (1990), véanse Cartas decimocuarta y decimoquinta.

²¹La cuestión de que sea o no posible una definición general supone atender y confrontar intentos anteriores, como la *Historia del arte en la Antigüedad* de Winckelmann, las *Lecciones de estética* de Hegel o la *Filosofía del arte* de Taine. O ya en el siglo XX, la *Teoría estética* de Adorno o el *Después del fin del arte* de Danto. Por sólo mencionar algunos.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓFANES (2008). *Las Nubes*. Edición bilingüe con introducción y notas Cavallero et al. Buenos Aires: FFyL Universidad de Buenos Aires.
- ARISTÓTELES (1985). *Ética Eudemia* (ed. R.Sartorio). Madrid: Alhambra.
- (1884). *Aristotle's Eudemian Ethics*, ed. F. Susemihl. Leipzig: Teubner. Recuperado de 11–12–17 <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0049>
- (1992). *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- (1957). *Politics*, ed. Ross, W. Oxford: Clarendon Press. Recuperado de <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg035.perseus-grc1:2.1261b>
- (2005). *Política* (trad. Santa Cruz y Crespo). Buenos Aires: Losada.
- BAJTÍN, M. (1985). Respuesta a la revista Novy Mir (1970) en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARBERO, S. (2004). *La noción de mimesis en Aristóteles*, Córdoba: Ediciones del Copista, col. Ordia Prima Studia.
- BRUN, J. (1981). *Platón y la Academia*. Buenos Aires: EUDEBA.
- (1985). *Aristóteles y el Liceo*. Buenos Aires: EUDEBA.
- CAVALLERO, P. (2005–2006). Algunas claves interpretativas de *Nubes* de Aristófanes. *Circe*, (10), 75–96. La Pampa: UNLPAM.
- CIORDIA, M. (1998). Consideraciones desde la *Orestíada* de Esquilo y la *Orestíada Africana* de Pasolini. *Itinerarios. Revista de Literatura y artes*, (1) 43–66.
- DETIENNE, M. (1986). *Dioniso a cielo abierto*. Madrid: Gedisa.
- DUPONT, F. (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris, Aubier.
- GADAMER, H.G. (1977). *Verdad y Método I* (trads. Agud Aparicio y de Agapito). Salamanca: Sígueme.
- (1996). *Estética y hermenéutica* (versión española de A. Gómez Ramos). Madrid: Tecnos.
- GOETHE, J. Y SCHILLER, F. (1946). *La amistad entre dos genios (su correspondencia)* (versión española de Fanny Palcos). Buenos Aires: Elevación.
- KOHUT, KARL, (2002). *Teoría literaria humanística y libros de caballerías*.

- En Carro Carbajal, Puerto Moro, Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de Amadís al Quijote) Poética, lectura, representación e identidad* (pp. 173–185). Salamanca: SEMYR.
- LÓPEZ PINCIANO (1953). *Philosophia antiqua poetica* (ed. de Alfredo Carballo Picazo). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Miguel Cervantes—Biblioteca de antiguos libros hispánicos.
- MONDOLFO, R. (1981). *Sócrates*. Buenos Aires: EUDEBA.
- PLATÓN (1983). *República*, (trad. A. Camarero). Bs. As.: EUDEBA.
- (1947–1957). *La République*, texte établi et traduit par Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres.
- (1871). *Apología de Sócrates en Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, tomo 1, Madrid. Recuperado de: <http://www.filosofia.org/cla/pla/azf01043.htm> (última consulta 11–05–18)
- RICOEUR, P. (1983). *Temps et récit* (1). París: Éditions du Seuil, Première partie, 2.
- RODRÍGUEZ ADRADOS (1983). *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza.
- RILEY, E.C. (1966). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- SCHILLER (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (edición bilingüe de Jaime Feijóo y Jorge Seca). Barcelona: Anthropos.
- (1985). *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (versión española Juan Probst y Raimundo Lida). Barcelona: Icaria.
- (1963). *De la causa del placer ante objetos trágicos*. En Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, versión al español de Walter Liebling. Bs.As.: Nova.
- (1963). *Del arte trágico*. En Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, versión al español de Walter Liebling. Bs.As.: Nova.
- SCHILLER (1947). *Sobre lo patético*. En Schiller: *De lo sublime. Sobre lo patético* (versión española A. Dornheim). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- TATARKIEWICZ, W. (1991). *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400–1700*. Madrid: Akal.

Ciordia, Martín José

«La Poética de Aristóteles y su relectura en textos de López Pinciano y Schiller». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 135–146.

Fecha de recepción: 01 · 02 · 18

Fecha de aceptación: 12 · 04 · 18