

ALGUNAS IMPLICACIONES FILOSÓFICAS Y POLÍTICAS DE L'ART POÉTIQUE DE NICOLÁS BOILEAU

Rodrigo Bazán Bonfil

Resumen

Normalmente, cuando se piensa en “Poéticas” como la de Aristóteles u Horacio, se les relaciona únicamente con quehaceres literarios y se les considera preceptivas obligatorias, casi manuales de composición. Este artículo intenta mostrar —partiendo de L'Art Poétique y la “traducción” del *Traité du Sublime* de Longino hechos por Boileau (1674)— cómo en la Francia de fines del siglo XVII las implicaciones de esta clase de textos llegaban mucho más lejos, afectando tanto la noción y los modelos de conocimiento (en función de las adhesiones a Aristóteles o a Platón en lo que toca al valor de la imitación), como la autoridad real de Luis XIV y las relaciones de poder entre el rey y sus súbditos (en función del modelo que se escogiera para representar a la autoridad: Homero, Alejandro Magno o Moisés).

Abstrac

When we think of the concept “ars poetica”, like Aristotle’s or Horace’s, we usually relate them only to literary concerns and consider them preceptive and obligatory —almost manuals of composition. The objective of this article is to show, with Boileau’s L’Art Poétique and his pseudo-translation of Longinus’s *Traité du Sublime* (1674), how in late 17th C. France the implications of these texts had a larger scope. They focused on the notion and the models of knowledge (the value of imitation as a way of building knowledge would be based on adhesions to Aristotle or Plato), the authority of Louis XIV, and the relations of power between the king and his subjects, depending on the model chosen to represent the authority: Homer, Alexander the Great, Moses.

...aprended, sin perder sílabas,
aquel hermoso pasaje en que se sirve
llamaros salvajes...
Cadalso

La primera edición de *L'Art Poétique* de Nicolás Boileau Despréaux¹ (1636-1711) se terminó en la imprenta de Denys Thierry en 1674, e incluía además el *Tratado de lo sublime o lo maravilloso en el discurso* de Longino, traducido del griego.²

El alcance de su influencia y la fuerza de sus repercusiones se hacen patentes, por ejemplo, con las cinco versiones en español escritas entre 1776 y 1828,³ entre las que sobresale la primera, hecha por Francisco Javier Alegre, S. J., exiliado en Boloña desde 1767 tras la expulsión de los jesuitas. Alegre emprendió la traducción, según Kerson “en sus propias palabras”, porque:

en primer lugar, Boileau se extiende sobre los principios generales de Horacio agregando definiciones específicas de diversas formas poéticas; y en segundo, el acercamiento de Boileau lo dejaba en libertad de desarrollar, en notas, sus propios comentarios.⁴

¹ Nicolás Boileau-Despréaux, *L'Art Poétique*, París, Union Générale d'Éditions, 1966. Todas las referencias entre paréntesis en el texto corresponden a esta edición.

² Véase Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, ed. Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 48-49.

³ Antes de traducirse al español, *l'Art poétique* fue traducida al inglés por William Soames y John Dryden en 1683. En 1715 apareció una versión revisada hecha por John Ozell. En español, la versión más antigua es la del jesuita mexicano Francisco Javier Alegre, terminada en 1776 y publicada hasta 1889 (Imprenta de Francisco Díaz de León, México). Las tres siguientes son españolas: Juan Bautista Madramany (Valencia, 1787), Juan Bautista de Arriaza (Madrid, Imprenta Real, 1807) y Pedro Bazán de Mendoza, *Arte Poética: Poema didalístico de M. Boileau* (Imprenta de J. Martín, Alais, 1817). La última, de 1828, es de José María de Salazar (Bogotá, Valentín Martínez). Véanse los artículos de Arnold L. Kerson, “*L'Art Poétique* de Boileau en España” y “Francisco Javier Alegre’s translation of Boileau’s *Art Poétique*”, listados en la bibliografía final.

⁴ Todas las *transliteraciones* de textos (llamarlas “traducción” sería muy deshonesto) son del autor. *Ibid.*, p. 154.

Kerson argulle, como explicación para la buena recepción que tuvo *L'Art Poétique*, que “las ideas expresadas por Boileau eran las de su tiempo” y “su gran originalidad” consistía en que “presenta su materia en versos que son amenos y fáciles de aprender de memoria” (*id.*). Y pasa de lado la cercanía que su texto guarda con la *Epistola ad Pisones* de Horacio porque, aunque Boileau advierta que “en los mil cien versos de mi obra no hay más de cincuenta o sesenta, a lo más, imitados de Horacio”,⁵ o quizá precisamente por ser él quien lo dice, al terminar de leerlo cualquiera que conozca someramente ambos textos tendrá la sensación de haber releído partes de aquella *ars poética*.

Sin embargo, esta explicación también ignora algunos elementos importantes. Por ejemplo, que en el prefacio de la segunda edición de 1674, repetido en la edición del año siguiente, dice Boileau:

he añadido a esto, además, la traducción del tratado que el retórico Longino compuso sobre lo sublime o maravilloso en el discurso. Esta traducción la hice inicialmente para instruirme más que con el propósito de ofrecerla al público;⁶ pero me pareció que no produciría enojo verla aquí a continuación de la *Poética*, con la que este *Tratado* tiene alguna relación y en la que he, incluso, añadido varios preceptos que están tomados de éste.⁷

Lo que obliga a aceptar que, entre las bondades de *L'Art Poétique*, hay que contar los elementos que pudieron filtrarse de su traducción de *Sobre lo sublime*. Más porque siendo Longino “la fuente retórico-poética más desatendida por el clasicismo, es un hecho revelador que fuera su primer gran divulgador el propio Boileau, es decir, el representante más celebrado del gusto neoclásico en Poética”.⁸

⁵ “Avis au lecteur”, *Art poétique*, 1^a, Paris, Thierry, 1674, *apud* Boileau, *L'Art Poétique*, p. 8.

⁶ Sobre su intención original caben ciertas dudas: “Me parecía que lo que ahí importaba no era hacer una mera traducción de Longino, sino ofrecer al público un Tratado de lo sublime que pudiera resultar útil”. Véase Nicolás Boileau, “Preface to His Translation of Longinus’ *On the Sublime*, 1674”, in *Selected Criticism*, ed. Ernest Dilworth, USA, Bobbs-Merrill Co., 1965, p. 48.

⁷ *Apud* edición de González Pérez, p. 50.

⁸ Antonio García Berrio y Teresa García Tejera, *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988, p. 33.

¿Cómo saber qué aspectos corresponden, entonces, al seguimiento que Boileau hace de Horacio y en cuáles toma a Longino como modelo? El presente trabajo pretende ser, más que una separación tajante, un listado de coincidencias que muestre la riqueza de las fuentes en que Boileau se basa y, sobre todo, la forma en que su propia lectura las transforma.

Las similitudes son eso, rasgos comunes, coincidencias en la forma de entender ciertos conceptos, y no un calco. Para empezar, la extensión del texto de Boileau es algo más del doble que la de la otra, que tiene cuatrocientos setenta y seis versos. Y su estructura difiere de la de su modelo en que, mientras la de Horacio⁹ es una carta que puede subdividirse temáticamente en tres secciones dedicadas a propósitos específicos “vv. 1-151: definición de la poesía; vv. 152-294: qué es el poema; y vv. 295-476: función y formación del poeta”,¹⁰ pero cuyo texto no tiene marcas formales para apoyar tal lectura, la del francés está organizada en cantos.¹¹

El primero es una preceptiva general. El siguiente describe lo que considera géneros literarios secundarios y, aunque no opta por ninguno, su exposición se dilata un tanto más en el idilio, la oda, el epigrama y la sátira “cada uno descrito en aproximadamente treinta y cinco versos” que en el vodevil,¹² la elegía, la canción¹³ y el soneto, a los que dedica entre

⁹ Quintus Horatius Flaccus, *Satires, epistles and ars poética*, Cambridge, M. A., Harvard University, 1939.

¹⁰ Cf. la edición de González Pérez, pp. 31 y 33.

¹¹ Las citas a Horacio se hacen entre paréntesis indicando nada más el número de los versos: (343-344), por ejemplo. Los números antepuestos a las de Boileau, Longino y Platón, se refieren al canto, capítulo y libro que en cada caso corresponda: (4:87-88).

¹² La preocupación de Boileau por los géneros de gestación reciente se ve al considerar que el vodevil se origina, en el siglo XVI, como “una canción callejera, o cualquier canción armonizada sencillamente (éste es el uso común de la palabra en los siglos XVI y XVII)”. En cambio, una de las razones para su descripción breve, puede estar en quiénes eran sus compositores más notables y qué uso hacían de ella: “Burgeois (c 1523-1600), quien en su *Libro de Salmos* de 1547 establecía que algunas de sus tonadas eran “familiares o vaudevilles”, representa el elemento Hugonote más fuerte en la cultura francesa del momento y contribuyó a la popularidad del canto de Salmos”. Véase Percy Alfred Scholes, *The Oxford companion to music*, 4th American Edition, New York, Oxford University Press, 1943, s. v. “vodevil”.

¹³ La misma brevedad de la descripción no permite saber hasta qué punto contribuyó Boileau a separar la canción francesa del madrigal, pero en cambio refleja el conflicto. “Chanson: Clase de canto

diez y veinte, o los rondós, baladas y madrigales,¹⁴ descritos todos juntos en seis versos (2:139-144). El tercer canto, el más extenso en esta *ars poética* (cuatrocientos veintiocho versos) está destinado a exponer las características ideales de la tragedia, la epopeya y la comedia, que el autor considera los grandes géneros. En el último, Boileau refrenda sus recomendaciones generales y termina diciendo que se considera incapaz de emprender una obra acorde a sus propias exigencias pero, en cambio, está dispuesto a animar a quien lo intente, dándole consejo cuando se lo pidiese y censurando errores cuando los encontrase por tratarse de alguien “más dispuesto a censurar que capaz de hacerlo bien” (4:236).

El punto de coincidencia entre ambas poéticas está en la visión de la verosimilitud que sus autores comparten. Dice Horacio: “para verme llorar, duélete / tú primero” (103-104), y Boileau le hace eco: “Para que vierta lágrimas, necesito que tú llores” (3:142). Porque Longino se ocupa del discurso y no de la escenificación, no cabría esperar que en el *Tratado*¹⁵ se hiciera una referencia tan clara como éstas a la forma de convencimiento por las acciones. Sin embargo, Aristóteles tiende un puente cuando dice en la *Poética*¹⁶ que:

con diversas partes o voces, o para voz con acompañamiento instrumental, que se desarrolló en Francia durante el siglo XIV y floreció hasta casi el fin del XVI [...] Era, en realidad, un tipo temprano de *madrigal*, generalmente del tipo del “Ayre” con una tonada en la voz tenor [...] que, a veces, era una canción folclórica” (*The Oxford companion*, s. v.).

¹⁴ Este podría ser un ejemplo de lo que Alegre veía como ventajas del *Art Poétique* sobre el *Ars poética*: la definición de un género que, por ser contemporáneo al autor, Horacio hubiera desechado y en cambio Boileau incluyó, aunque fuera con la brevedad que corresponde a quien no sabe, aún, cómo va a resolverse un problema. Ballad: “Propiamente, una melodía bailada. Sin embargo, en el siglo XVI una de sus acepciones se usaba como descripción de la poesía bíblica al mismo tiempo que podía usarse aparentemente para cualquier pieza simplemente cantable o para una sola voz”. Madrigal: Composición vocal, secular, para dos o tres voces armonizadas de manera muy básica (*in crude harmony*) sin acompañamiento instrumental que surge a fines del siglo XIII y principios del XIV. Hay tres tipos: Madrigal, Ayre y Ballet. En Francia, el número de voces para las que se escribían variaba entre dos y seis, a veces más. Sus letras podían ser pastorales, amorosas o ambas y abundan en alusiones clásicas. Muchas de las *chansones* francesas se parecían notablemente a los madrigales y Jannequin (siglo XVI) creó un nuevo género, el Madrigal descriptivo con composiciones como “La batalla”, “La caza” y “El llanto de los pájaros”, por ejemplo” (*The Oxford companion*, s.v.).

¹⁵ “Longino”, *Sobre lo sublime*, ed. José García López, Madrid, Gredos, 1979, pp. 129-217.

¹⁶ Aristóteles, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1992. Al citar se suprime en los paréntesis el millar y el ciento correspondiente a los párrafos porque en todos son 1400.

corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir. Y es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud (56b 2-4).

Así, toda proporción guardada, parecería que la misma idea, aplicada al discurso, es la base de Longino para decir que, entre los medios que pueden usarse para “hacer sublimes nuestros escritos [...] la causa de lo sublime sería el poder elegir siempre de los elementos inherentes los más importantes y hacerlos formar [...] un solo cuerpo” (10:1). Mas si se considera que, tanto en la poética de Horacio como en la de Boileau, la verosimilitud se complementa con la sencillez del tratamiento: “Todo lo que se dice de más se hace soso y redundante” (1:61), “Todo lo hipera-bundante de un pecho anegado se escapa” (337). Punto en que Longino coincide de nuevo¹⁷ y que, de hecho, forma el hilo conductor de *Sobre lo sublime*. Luego, son la verosimilitud y la sencillez formal los elementos que guían los tres textos tras el impacto emotivo.¹⁸

Boileau demuestra al hablar de la necesidad de que en el exordio el autor escriba con sencillez y armonía, cuán seguro se sentía al recurrir a Horacio como autoridad, lo válida que le parecía la oposición horaciana a la grandilocuencia y lo poco que le preocupaba calcarlo:¹⁹

¹⁷ “Aún en lo Sublime, la mente necesita un método para obligarse a decir sólo lo necesario, y para decirlo en el momento justo “Longino, Capítulo II” *apud* Boileau, “Critical Reflections on Some Passages of Longinus the Rhetorician; Reflection II, 1694”, *Selected Criticism*, p. 65.

¹⁸ Entendiendo que éste es el fin y aquéllas el medio porque “es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado” (Aristóteles, *Poética*, 55a22-26). Longino dice al respecto: “A tí no te pasará desapercibido que [...] lo que persigue la imaginación [...] en la poesía es el asombro” (15:2).

¹⁹ “Lejos de devolverles injurias por injurias, encontrarán que yo les agradezco aquí por la preocupación que se toman de publicar que mi *Poética* es una traducción de la *Poética* de Horacio: pues ya que en mi obra, que tiene mil cien versos, no hay más de cincuenta o sesenta a lo sumo, imitados de Horacio, no pueden hacer elogio más hermoso del resto que el de suponerlo traducido de

No comiences con aquello que dijo el autor de zagas:
“Cantaré de Príamo la fortuna y noble guerra”
pues, ¿qué dará digno quien así promete?
parirán los montes, nacerá un ratón.
Mucho mejor es aquél que no monta nada extremo:
“Dime, Musa, del varón que, caída Troya,
de los hombres vio ciudades y costumbres.”
Éste no abrillantaré humos, hará luz de la tiniebla
para mostrar maravillas que impresionen a la gente:
Antífates, Escila y Caribdis con el Cíclope (136-142)

que Boileau extiende y actualiza substituyendo el primer poema al que Horacio se refiere con el *Alaric* de Scudéry,²⁰ un referente que para sus lectores contemporáneos resultaba más interesante:

No quieras ir, al principio, montándote en Pegaso,
a gritar a tu público con ronca voz de trueno:
“Canto a quien venció a los vencedores todos”.
¿Qué puede decir un hombre después de gritar así?
La montaña, en su parto, un ratón le dará.
¡Cuánto más me complace un autor ingenioso
que no me hace al principio una promesa tan alta
y dice en un tono fácil, dulce, simple y armonioso:
“Canto los combates de un hombre pío
que, de las costas de Frigia llevado a Ausonia,
fue el primero en llegar a los campos de Lavinia! (3:272-282).

este gran poeta; y me causa extrañeza tras ello que se atreven a combatir la reglas que yo expreso” (Boileau, “Advertencia” a la edición de 1674, *apud* A. González Pérez en su edición de las *Poéticas*, p. 49).

²⁰ No me fue posible saber quién es el autor y creo, por cómo se refiere a él, que Boileau tampoco lo sabía: “Un exordio no debe prometer mucho y es en este terreno que, siguiendo el ejemplo de Horacio, atacó el verso de *Alaric*, por las mismas razones que él atacaba el principio de un poema “escrito por un *Scudéry de su tiempo*” que empieza: “¡Cantaré de Príamo la fortuna y noble guerra!”, Boileau, “Critical Reflections on Some Passages of Longinus the Rhetorician; Reflection II, 1694”, *Selected Criticism*, p. 66. (El cursivo es del autor.)

Aunque Boileau sigue fielmente (copia, de hecho) a Horacio, al dar su ejemplo positivo substituye el modelo de éste y, en vez de recurrir a Homero, prefiere citar a Virgilio. El hecho de que a Horacio le molestaran los descuidos esporádicos de Homero no basta como explicación porque él mismo lo justifica pensando en la extensión de su trabajo: “y aunque / del mismo modo me indigna que se duerma Homero, / en una obra tan larga puede aparecer el sueño” (358-360), así que no es por eso que Boileau hizo el cambio. Más bien parece la rescritura de una opinión de Longino que, además, ilustra a qué se refería Boileau cuando decía que el *Tratado* tenía “alguna relación” con su poética y que en ella había “incluso, añadido varios preceptos que están tomados de éste” (véase, *supra*, p. 2).

Cito a Longino:

En realidad la *Odisea* no es otra cosa que el epílogo de la *Iliada*. Por esta misma razón, creo que la *Iliada*, escrita en la plenitud de su inspiración, fue compuesta toda ella desbordante de acción y de lucha, mientras la *Odisea* es en su mayor parte narrativa, lo cual es una señal de vejez [...] aquí Homero no conserva ya el mismo vigor [...] ni un constante nivel de sublimidad que no admite nunca caídas; ni hay tal abundancia de pasiones agolpándose unas sobre las otras, ni los cambios repentinos, el realismo y la abundancia de imágenes, tomadas de la vida real [...] Al decir esto, no me olvido de las tormentas de la *Odisea*, ni de la historia del Cíclope y de algunos otros episodios, sino que hablo de la vejez, pero de la vejez de un Homero (9:12-14).

Es difícil saber si Longino leyó la *Poética* de Horacio porque no la menciona nunca. Sin embargo, bajo ciertas condiciones,²¹ la posibilidad cabe. Y con ella la idea de que Longino reacciona contra un juicio que no le parece acertado aunque reconozca, también, que la aventura de Nadie con Polifemo²² es digna de recordarse; de hecho, la única peripecia entre

²¹Viendo las fechas aproximadas de composición “la primera hacia el año 13 a. C. y el *Tratado* en la segunda mitad del siglo I de nuestra era” y asumiendo la existencia de un ejemplar del *Ars poética* traído por Filodemo de Gádara “que era amigo de Horacio” para la escuela de Teodoro. Todos los datos en que se basa esta hipótesis están en las ediciones de González Pérez (pp. 28-29) y García López (pp. 136-140).

²²Homero, *Odisea*, traducción y edición de José Luis Calvo, México, REI, 1992, 9:180-470.

las que recuenta en 9:14 que, en principio, no le parece baladí, aunque “en todos estos pasajes, sin distinción, lo mítico domina sobre la acción real”.

Una posibilidad más sólida para explicar el juicio de Longino, aunque tampoco deja de ser una especulación, es pensar que leyó completa el *ars poética* de Aristóteles. Si bien, en lo que se ha conservado del texto de *De lo sublime*, no lo menciona más que una vez (32:3), esta única referencia establece con claridad las reservas que tenía respecto al pensamiento de Aristóteles y la vehemencia y la ironía que ponía en defender su propio punto de vista:

Por eso Aristóteles y Teofrasto dicen que expresiones como: *por así decirlo y como si fuera y si es que se puede hablar así y si es que uno se puede arriesgar a usar una expresión tal*, dulcifican las metáforas atrevidas, pues la justificación, dicen, suaviza la expresión audaz. Yo, por mi parte, acepto todo esto, pero al mismo tiempo afirmo que, como dije al tratar las figuras, los estallidos de pasión vehementes y oportunos y la noble elevación de estilo son un antídoto específico contra la abundancia y audacia de las metáforas (32:3-4).

Esto lleva a reconsiderar lo expuesto. Boileau sigue a Horacio y Longino en una serie de ideas sobre los métodos formales de la literatura. Los tres advierten contra la prolijidad en todas sus acepciones²³ y consideran que una de las guías más importantes para el escritor debe ser el público y los usos que éste tenga.²⁴ Coinciden, por último, en que es nece-

²³ Longino (3:3): “Parece, en general, que la hinchazón es uno de los vicios más difíciles de evitar. Por naturaleza todos los que buscan la grandeza, al querer huir del reproche de debilidad y aridez de estilo, van a dar, yo no sé cómo, en este vicio, convencidos de aquello de que *fallar en lo grande es, no obstante, un error noble*”. Boileau (1:64-68): “El miedo a un mal conduce a uno peor: / un verso es débil y lo haces duro; / evitando extenderme sólo me vuelvo oscuro; / Alguno sin afectación tiene musas nebulosas; / Otro, al miedo de arrastrarse, sólo se pierde en las nubes”. Horacio (25-31): trabajo en ser breve / me hago oscuro; quien quiere ligereza / carece de aliento y nervio; quien profesa grandezas / se vuelve ampuloso; reptan el tímido y quien teme tormentas; / quien renueva con prodigios / pone peces en el monte y jabalíes en la mar. / La huida de un vicio es una culpa doble cuando falta el arte”.

²⁴ Horacio (70-72): “Resurgirán muchas viejas y se extinguirán las nuevas / que en vigencia de palabras / es el uso árbitro, norma y juez”. Longino (7:4): “En una palabra, considera hermoso

sario imitar a los grandes escritores, pero se separan en el momento de decir quiénes son: Boileau vuelve a optar por Virgilio, Horacio pone a Plotino como contraejemplo sin decir quién sí le parecía imitable (quizá porque es una forma implícita de autoproponerse como modelo) y Longino, usando un modelo doble, piensa en imitar a Platón por las ventajas que tuvo para éste imitar a Homero.²⁵

Las diferencias de matiz parecen responder, entonces, a razones de origen filosófico; a la discrepancia que hay entre Platón²⁶ y Aristóteles²⁷

y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre y a todos. Pues, cuando personas de diferentes costumbres, vidas, aficiones, edades y formas de pensar tienen una opinión unánime sobre una misma cosa, entonces este juicio y coincidencia de espíritus tan diversos son una garantía segura e indudable en favor de lo que ellos admiran". Boileau (1:183-185): "¿Temes de tus versos la pública censura? / Sé muy crítico contigo"; y, en el "Prólogo" a la edición de 1701 de sus *Obras completas* (apud González Pérez (ed.), p. 52): "una obra que no gusta al público es una obra muy mala".

²⁵ Boileau (2:25-30): "Entre estos dos excesos es difícil el camino. / Sigue, para encontrarlo, a Teócrito y Virgilio / que lo tienen escrito, por las Gracias dictado, / No los dejen tus manos de noche ni de día. / Sólo en sus doctos versos podrás tú aprender / de qué modo, sin bajeza, puede un poeta descender". Horacio (268-272): "A los modelos de Grecia / da vueltas de noche y día. De otro modo tus ancestros / alabaron mucho en Plauto los ritmos y malos chistes / con mucha benevolencia por no decir tontamente". Longino (13:2-3): "Este autor [Platón] nos muestra, si quisiéramos prestarle atención, que [...] existe todavía otro camino que conduce a lo sublime. ¿Cuál es y de qué clase? La imitación y la emulación de los grandes escritores, tanto en prosa como en verso, que ha habido entre nosotros. [...] ¿Fue únicamente Heródoto el escritor más homerizante? No; antes de él lo fueron Estesícoro y Arquíloco; pero, mucho más que todos ellos, Platón, que de aquel manantial homérico derivó hacia sí un número incalculable de riachuelos [...] Y me parece a mí que no hubiera formado nunca doctrinas filosóficas tan perfectas y no se hubiera adentrado tan frecuentemente en materias y expresiones poéticas, si no hubiera luchado, por Zeus, con toda su alma por el primer puesto con Homero".

²⁶ "Por las fábulas mayores juzgaremos de las menores. Porque tanto las fábulas mayores como las menores responden a la misma impronta [...] Hesíodo, Homero y los demás poetas [...] son los que han forjado las falsas fábulas que vienen repitiéndose indefinidamente. [...] Me refiero a todas aquellas fábulas que nos presentan a los dioses y a los héroes no como realmente son, sino a la manera como los diseñaría un pintor que no reflejase el parecido del modelo en sus obras" (2:17). "Queda, pues, claro que llamas imitador al autor de una obra, distante tres grados de la natural [...] Y lo mismo ocurrirá con el autor de tragedias, por tratarse de un imitador; esto es, que figurará tercero a continuación del rey y de la verdad. [...] Después de esto habrá que considerar la tragedia y con ella a Homero, jefe de este género [...] no vaya a ser que aquellos hombres sufran el engaño de estos imitadores y que ni siquiera se den cuenta, cuando ven sus obras, que se hallan a triple distancia del ser y faltos del conocimiento de la verdad" (10:2-3). Véase Platón, *La República, o de la Justicia*, en *Obras completas*, edición de José Antonio Miguez, 4a reimp., Madrid, Aguilar, 1979, pp. 653-844 [2a ed., 1969].

²⁷ "El imitar, en efecto, es connatural al hombre [...] y por la imitación adquiere sus primeros

en relación con el valor del conocimiento que pueda haber en la mimesis. Horacio cree firmemente en la capacidad de la imitación contra la ignorancia y, de hecho, hace de la enseñanza el fin principal de la literatura: “el premio es de quien mezcla lo útil con lo dulce, / deleitando al lector al tiempo que lo instruye” (343-344). Boileau, al menos en lo que toca a *L’Art Poétique*, lo sigue: “Que en muy sabias lecciones tu fértil musa sume, / lo útil y lo firme a lo que es placentero” (4:87-88). Longino se separa al definir el tipo de texto del que puede extraerse conocimiento y las cualidades de éste: “en todo *tratado técnico* se exigen, al menos, dos cosas: en primer lugar que muestre cuál es el objeto de estudio, y en segundo lugar por el orden, pero por su valor lo más importante, que *enseñe cómo y a través de qué métodos podríamos hacerlo nuestro*” (1:1, el cursivo es mío); lo que tiene una serie de consecuencias importantes en su concepción de lo sublime y la función de éste.

Longino leyó *La República* al punto de citarla de memoria:²⁸

Los que no saben de la sabiduría y la virtud, y siempre están participando en banquetes y en cosas parecidas son arrastrados, al parecer, hacia abajo, y así andan errantes por la vida y nunca elevaron su mirada al mundo de la verdad que está sobre ellos, ni fueron arrastrados hacia él (13:1)

y, por lo tanto, conocía el Mito de la caverna y debía asumir como condición del conocimiento la necesidad de desprenderse del mundo de las sombras. En lo sublime encontró una forma de acceso directo al conocimiento, toda vez que, en su opinión, “el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis” (1:4) y, precisamente, sólo

conocimientos [...] Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno ha visto antes al retratado [su imagen imitada en el cuadro] no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante” (1448b5-19).

²⁸ El resultado es, por supuesto, una paráfrasis. El original dice: “Así, pues, si el llenarse de las cosas convenientes a la naturaleza produce placer, lo que está más realmente lleno y de cosas que tienen más realidad gozará también con un placer mucho más real y verdadero. Y a la vez, lo que participa de cosas menos reales se llenará menos real y sólidamente (Platón, *La República*, 9:10). Para una relación completa de las ocasiones en que Longino cita a Platón, véase *Sobre lo sublime*, p. 221.

fuera de sí (en éxtasis) el hombre conoce: “No te equivocarías si comparas esa subida al mundo de arriba y la contemplación de las cosas que en él hay, con la ascensión del alma hasta la región de lo inteligible” (Platón, *La República*, 7:3). Esta es la razón real de la crítica contra Cecilio con que empieza su tratado, pues aunque

se esfuerza en mostrarnos, valiéndose de innumerables ejemplos, qué es lo sublime, *como si se dirigiera a personas que lo desconocen* [...] no sé cómo pasa por alto, como si no fuera necesario, otro punto importante, esto es, *de qué modo podríamos llevar nuestra propia naturaleza a un cierto progreso del sentido por la grandeza* (1:1, el cursivo es del autor);

es decir, al conocimiento.

Dije que “Boileau, al menos en lo que toca a *L’Art Poétique*” sigue el modelo de conocimiento de Aristóteles y Horacio y ahora debo decir dónde no y por qué. Y cómo, en realidad, tampoco sigue a Longino hasta sus últimas consecuencias. El noveno capítulo de *De lo sublime* es uno de los más interesantes porque presenta, entre otros muchos, tres grandes ejemplos de sublimidad totalmente distintos: en 9:4, la respuesta de Alejandro a Parmenión, seguida de la metáfora homérica de la Discordia con la cabeza apoyada en el cielo y paseando por la tierra (*Iliada*, 4:40), incompletas ambas porque hay al final de la primera y el principio de la segunda una laguna de seis folios,²⁹ y el *fiat lux* de Génesis 1:3 (9:9). Longino no parece haber hecho ninguna distinción cualitativa entre ellos; Boileau sí.

En el prólogo a su traducción, Boileau únicamente recuerda el ejemplo bíblico:

Debe entenderse, entonces, que Longino no entendía por *sublime* lo que los oradores llaman “sublime estilo”. Una pieza puede estar hecha en “sublime

²⁹ “La historia (Arriano, *Anábasis* II, 25, 2, y Plutarco, *Alejandro* 29) dice que Parmenión dijo a Alejandro que si él hubiera sido Alejandro hubiera aceptado las propuestas de paz de Dario, y que Alejandro le contestó que también él, si fuera Parmenión”. *Sobre lo sublime*, p. 160, no. 39. Las referencias a los folios faltantes en el cuerpo del texto y a la *Iliada* en la nota 42.

estilo” y no por eso es sublime. “El Árbitro Supremo de la Naturaleza con sólo una palabra creó luz.” Ahí tenemos algo en “sublime estilo”; y, sin embargo, no es sublime porque no es maravilloso, ni tiene nada a lo que uno no pueda llegar fácilmente. Pero

...“Dios dijo: “Hágase la luz”: y la luz se hizo”. “Esta extraordinaria hazaña de expresión, que tan bien muestra la obediencia de la Creatura a la orden del Creador, es sublime de verdad y algo encierra de divino.

(*Selected criticism*, pp. 49-50).

Este es el punto de partida de Milad Doueihi para proponer una lectura política según la cual la traducción “boiliana” de *Sobre lo sublime* es una forma de subversión contra el discurso absolutista de su época, y una reivindicación de la preminencia estética sobre la política. Su explicación es interesante:

Homero personifica un modelo abierto de auto-representación mientras, por el otro lado, Alejandro le da cuerpo a uno cerrado y narcisista. Desde la perspectiva de Boileau (y Racine) ninguna de estas alternativas es viable sola. Para negociar con el poder absoluto desde una posición de relativa fortaleza, Boileau recurre a un tercer modelo derivado de la *Biblia* y personificado en Moisés. Su mayor contribución al *Tratado de lo sublime* y al debate que siguió a su publicación [*La Querelle des anciens et des modernes*] yace precisamente en su desarrollo e interpretación del modelo bíblico.³⁰

Pero la explicación queda incompleta si no se consideran también los conflictos literarios a los que la traducción responde:

La conjunción entre la nueva preocupación cartesiana por la función referencial del lenguaje y el desarrollo del racionalismo, sumadas al resurgimiento del “nominalismo” (la teoría que propone la palabra como signo de la idea o la cosa [*sic: the word as sign of idea or thing*]) produjeron una incoherencia mimética que planteaba problemas insuperables para la teoría poética durante el Neoclásico francés. El platonismo seguía siendo un

³⁰ Milad Doueihi, “The politics of simplicity”, *MLN*, 107 (1992), p. 649.

afluente crucial de la teoría poética en la segunda mitad del siglo XVII (en discusiones sobre imitación, genio poético y discurso hermético) pero como su presencia era, por necesidad, parcialmente disfrazada, su importancia para el neoclasicismo francés ha sido subestimada. En el *Tratado de lo sublime* (1674), Boileau usa el concepto de *lo sublime* para perpetuar de forma cubierta una estética platónica que evade los problemas de la teoría mimética.³¹

Visto así, lo que Boileau hacía en 1674 al publicar juntas *L'Art Poétique* y la traducción de *Sobre lo sublime*, era subvertir dos órdenes con el sólo gesto de negar a Homero.

Por una parte, la concepción aristotélica de la imitación como forma de conocimiento y lo que, “si es que uno se puede arriesgar a usar una expresión tal”, hay de ella en la función referencial del lenguaje³² se veían necesariamente cuestionadas por la postura platónica de Boileau:

Hablando con la voz de Longino, Boileau pretexto la traducción para producir un texto “original” que, aunque complementario de aquél, resulta mucho más franco que su *Art Poétique*. El *Tratado de lo sublime* provocó un debate mucho más extendido que ningún otro texto de teoría poética producido durante el Neoclásico francés, y resultó central en *La Querelle des anciens et des modernes*, en que los Antiguos defendían el concepto criptoplatónico de lo sublime contra los Modernos que proponía una resuelta explicación racionalista del discurso poético (*The classical sublime, apud Dissertation abstracts' CD*).

Por la otra, quienes mantenían la concepción absolutista del poder real y su reflejo en todas las esferas de la actividad humana (Perrault, entre

³¹ Nicholas Cronk, *The classical sublime: Boileau's "Traite du Sublime" in the context of contemporary Poetic Theory, 1650-1720*, Doctor in Philosophy Thesis, University of Oxford, 1990, *apud Dissertation abstracts' CD*.

³² Desde la perspectiva de la función referencial, el lenguaje no está encaminado a nombrar las ideas sino los seres, objetos y fenómenos del mundo. El platonismo “boiliano”, cuando subraya la inexactitud de la imitación como punto de partida para el verdadero conocimiento, el de las ideas, necesariamente implica una fuerte oposición a entender de esta forma el lenguaje que, ya se vio, cuando es sublime puede ser una puerta directa a las ideas.

otros) tenían ahora que lidiar, desde el momento en que Boileau hizo de lado a Homero y a Alejandro para poner en su lugar a Moisés,³³ con escritores poco dispuestos a someterle al rey *también* su actividad profesional:

Una de las más importantes implicaciones de la introducción del modelo bíblico en el debate sobre lo sublime concierne al *status* del monarca y al de su discurso. Quizá la *Critique de l'Épître Dédicatoire du Dictionnaire de l'Académie Française au Roi* es el texto que mejor expone y explica lo que de inherentemente subersivo había en la estructura del *fiat lux* bíblico como lo interpretaba Boileau. El monarca absoluto es un paradigma del rey, como Alejandro; pero es sólo eso: un modelo para reyes, no para escritores. La brecha entre política y estética, el hueco entre fuerza y discurso, es insalvable. Por lo tanto, el rey no debe, y *no puede*, ocupar la posición de poder absoluto que le daba Perrault en su *Épître*. La naturaleza del rey es ser rey y nada más. Esta penetrante crítica del poder absoluto constituye una fuerte respuesta contra la subordinación de la estética al poder político y traza las fronteras entre las esferas de influencia de cada uno (*Politics of simplicity*, 655-656).

Finalmente, es la forma en que Boileau transforma sus fuentes, la manera de cargarlas del nuevo sentido que su trabajo y época le exigían lo que hace tan ricos *L'Art Poétique* y su *Traité du Sublime*. Las consecuencias van a verse durante el siguiente siglo y serán reconocidas a la larga:

Tanto en la práctica como en la teoría parece la versión neoclásica de Longino y, al rectificar y delimitar la incierta orden de Rapin sobre el *Peri Hupsous*, se convierte en la guía para los críticos franceses del siguiente siglo: "Bayle, Gibert, Rollin, Marmontel, Seran de la Tour y La Harpe",³⁴

³³ "*Esther*, la tragedia religiosa de Racine, es, quizá, su trabajo más politizado porque pone en primer plano un modelo de representación del poder absoluto totalmente basado en la tradición bíblica, un modelo que alteraba y cuestionaba la "tendencia alejandrina" (*the alexandrian tendency*) de la corte francesa [...] Esta postura político-poética forma y guía los discursos de Racine y Boileau sobre lo sublime y subraya su fuerte confianza en el modelo bíblico. La autoridad de la *Biblia*, al margen de controversias teológicas, garantizaba legitimidad y la validez del modelo de transformación y representación ejemplificado en Moisés" ("The politics of simplicity", p. 654).

³⁴ Richard Macksey, "Longinus reconsidered", *MLN*, 108 (1993), p. 926.

aun si las razones que para ello existen siguen apuntalando las explicaciones más convencionales:

Boileau fue un Longino más frecuentemente retórico que entusiasta, usualmente más atento a las “reglas” de composición que al impacto deslumbrante del pasaje sublime. Es irónico que el más moderno de los críticos antiguos haya sido utilizado por los Neoclásicos como justificación de un sistema codificado de preceptos literarios (“Longinus reconsidered”, pp. 926-927).

A esta misma subversión de modelos en la obra de Boileau parece responder que, en general, se prefiera pensar en sus calcos del *Ars poética* para explicar el éxito de sus ideas y la buena acogida que tuvieron porque, aparentemente, no hay en esto demasiadas implicaciones peligrosas. Sin embargo, eso es olvidar que lo que Horacio quería era enseñar deleitando. Y negar que Boileau aprovechó la lección.

Bibliografía

Aristóteles, *Poética*, Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, IV, Textos, 8), 1992.

Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, edición preparada por Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1984.

Bach, Ricardo, *Pequeño diccionario musical*, Barcelona, Ave, 1955.

Boileau-Despréaux, Nicolas, *L'Art Poétique (suivi de L'pitre aux Pisons (Art poétique), D'Horace, et d'une anthologie de la poésie préclassique en France; 1600-1670)*, Ouvrage réalisé par Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi, Paris, Union Générale d'Éditions, 1966 (*Le monde en 10-18*, 324/325).

Boileau-Despréaux, Nicolas, *Selected Criticism*, Translation, introduction and notes by Ernest Dilworth, USA, Bobbs-Merrill Co., 1965 (The Library of Liberal Arts, 218).

Croll, Morris W., “Attic Prose, in the Seventeenth Century” (*Studies in Philology*, XVI (1919), pp. 1-55), p. 123 *apud* Scaglione, p. 166.

Cronk, Nicholas, *The classical sublime: Boileau's Traité du Sublime in the context of contemporary Poetic Theory, 1650-1720*, Doctor in Philosophy Thesis, University of Oxford, 1990, pp. *apud* Dissertation abstracts' CD.

Doueihi, Milad, "The Politics of Simplicity", *Modern Language Notes*, 107 (1992), pp. 639-658.

García Berrio, Antonio y Teresa García Tejera, *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis (Textos de apoyo, 15), 1988.

Homero, *Odisea*, traducción y edición de José Luis Calvo, México, REI (Letras universales, 62), 1992.

Horatius Flaccus, Quintus, *Satires, epistles and ars poetica*, Cambridge, Mass., Harvard University, (The Loeb Classical Library, 194), 1939.

Kerson, Arnold L., "Francisco Javier Alegre's translation of Boileau's *Art Poétique*", *Modern Language Quarterly*, 42 (1981), pp. 153-165.

Kerson, Arnold L., "L'Art Poétique de Boileau en España", en *De historia, lingüísticas, retóricas y poéticas*, tomo 1 de las *Actas del XI Congreso Internacional de Hispanistas* (AIH, Irvine, 5 tomos), 1994, pp. 196-203.

"Longino", *Sobre lo sublime*, Introducción, traducción y notas de José García López, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 15), 1979, pp. 129-217.

Macksey, Richard, "Longinus reconsidered", *Modern Languages Notes*, 108 (1993), pp. 913-934.

Platón, *La República, o de la Justicia*, traducción del griego, preámbulo y notas por José Antonio Miguez, en *Obras completas* (2a edición [1969], 4a reimpresión), Madrid, Aguilar, 1979, pp. 653-844.

Scaglione, Aldo, *The Classical Theory of Composition from Its Origin to the Present. A Historical Survey*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill (The University of North Carolina Studies in Comparative Literature, 53), 1972.

Scholes, Percy Alfred, *The Oxford Companion to Music* (4th American Edition), Oxford University Press, New York, 1943.

