

Aristóteles



POÉTICA



I

Hablemos de la poética en sí y de sus diferentes tipos, 1447a del efecto que cada uno tiene, de cómo hay que componer las fábulas si se quiere que la poesía sea bella, también de cuántas y de qué tipo son sus partes y de las restantes cosas que son propias de la misma investigación, comenzando inicialmente, como es natural, por el principio.

La epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y el ditirambo¹ y, en gran medida, la aulética² y la citarística³, son todas en general mimesis⁴; pero difieren unas de otras en tres aspectos: o bien mimetizan con medios diferentes, o cosas diferentes o de una forma diferente y no de la misma.

Es así que algunos (unos por su arte, otros por su costumbre) mimetizan muchas cosas y las describen sirviéndose de colores y formas, otros se valen de la voz, como, por ejemplo, entre las artes mencionadas, todas mimetizan con el ritmo, con la palabra y con la armonía, combinados o no; como, por ejemplo, la aulética, la citarística y algunas otras, si tienen el mismo efecto, tal la siríngica⁵, que

¹ Himno coral en honor de Dioniso.

² Arte de tocar la flauta.

³ Arte de tocar la cítara, instrumento de cuerda.

⁴ Mimesis o imitación.

⁵ Arte de tocar la siringa; instrumento parecido a la flauta, pero más sencillo.

se valen únicamente de la armonía y el ritmo, o la danza que utiliza el ritmo sin armonía (pues los que la practican por medio de ritmos gesticulantes mimetizan caracteres, pasiones y actos).

El arte que se vale únicamente de palabras, prosa o 1447b verso, sean versos de distinto tipo combinados o de una sola clase, hasta ahora no ha recibido nombre. En efecto, no existe un nombre que abarque tanto los mimos de Sofrón⁶ y de Jenarco como los diálogos socráticos, o la mimesis que se realizara con trímetros o elegíacos⁷ o versos semejantes. Si bien los hombres, uniendo al verso la raíz de las palabras poesía-poeta (ποιεῖν) les llaman poetas elegíacos o poetas épicos, pero poetas, no por la mimesis, sino porque en común se valen del verso.

En efecto, se suele llamar así a los que exponen un tema médico o físico valiéndose del verso; pero no hay nada en común entre Homero y Empédocles⁸, excepto el verso, y por eso habría que llamar al uno poeta y al otro fisiólogo⁹ más que poeta. Y exactamente lo mismo si alguien hiciera una mimesis mezclando todos los versos como Queremón hizo *Centauro*¹⁰, rapsodia combinada de todos los versos, habría que llamarle poeta.

⁶ Sofrón de Siracusa (finales del siglo v a. C.) y su hijo Jenarco escribieron mimos, que eran pequeñas escenas de la vida cotidiana.

⁷ Trímetro se entiende en general referido al trímetro yámbico, que tiene seis metros (seis pies yámbicos). Su esquema (utilizando, como es habitual, el signo U para indicar vocal o sílaba breve, y — para vocal o sílaba larga) tiene por base una dipodia yámbica (U—U—) y es el siguiente U—U— / U—U— / U—U—, admitiendo diferentes sustituciones. El elegíaco es un grupo de dos versos, un hexámetro y un pentámetro dactílicos. Su esquema es:

$$\begin{array}{cccccc} -UU / -UU / -UU / -UU / -UU / -U \\ -UU / -UU // -UU / -UU- \end{array}$$

Generalmente el dactilo (—UU) puede ser sustituido por un espondeo (——).

⁸ Empédocles (circa 493-433 a. C.), filósofo presocrático que escribió dos poemas hexamétricos de unos cinco mil versos: *De la naturaleza* (quedan trescientos versos) y *Purificaciones* (quedan cien solamente).

⁹ Fisiólogo significa aquí que estudia la naturaleza en todos sus aspectos. Entonces no existía la división entre filósofo-fisiólogo-físico, etc.

¹⁰ Contemporáneo de Aristóteles, mencionado más adelante (1460a2) como autor que utiliza versos diferentes combinados. Rapsodia es un fragmento de poema épico de una extensión que permite su representación o recitado en una sola sesión.

Eso es lo que hay que delimitar sobre lo expuesto. Pero hay artes que se sirven de todo lo mencionado, me refiero al ritmo, al canto y al verso, como la poesía diti-rámica, la nómica¹¹, la tragedia y la comedia, pero se diferencian en que unas las utilizan todas a la vez y otras sucesivamente.

Así pues, son éstas las diferencias que hago entre las artes en lo que se refiere a los medios de los cuales se valen para la mimesis.

II

Y ya que quienes imitan mimetizan a los que actúan, y 1448a éstos necesariamente son gente de mucha o de poca valía (los caracteres casi siempre se acomodan exclusivamente a estos dos tipos, pues todos difieren, en cuanto a su carácter, por el vicio o por la virtud), los mimetizan del mismo modo que los pintores, o mejores que nosotros, o peores o incluso iguales. Polignoto¹² los pintaba mejores, Pauson¹³, y Dionisio¹⁴, tal como eran. Es evidente que cada una de las mimesis mencionadas tendrá diferencias tales y será otra al imitar otros objetos, como he dicho.

También en la danza, en la aulética y en la citarística es posible que se produzcan diferencias tales, así como en la prosa y el verso solo: Homero hace a sus personajes mejores, Cleofonte¹⁵, iguales, y Hegemón el tasio¹⁶, primer autor de parodias, y Nicocares¹⁷, autor de la *Delíada*, peores. Pero exactamente lo mismo ocurre con los ditiram-

¹¹ Tipo de canto monódico.

¹² Famoso pintor del siglo v a. C.

¹³ Quizá la persona mencionada por Aristófanes en *Acarnienses* 854.

¹⁴ Pintor contemporáneo de Polignoto, al que era muy parecido, excepto en su grandeza.

¹⁵ Un poeta trágico de este nombre es mencionado en la *Suda*.

¹⁶ Hegemón vivió en Atenas en la segunda mitad del siglo v.

¹⁷ Probablemente el poeta cómico contemporáneo de Aristófanes. El título de la obra no se ve claro si es *Delíada* (sobre Delos) o *Deilíada* (sobre la cobardía).

bos y los nomos, pues se puede mimetizar como Timoteo¹⁸ y Filóxeno¹⁹ han hecho con los Cíclopes.

Diferencia semejante a la que hay entre tragedia y comedia, pues la una quiere mimetizar a los hombres como siendo peores y la otra como mejores de lo que son.

III

Pero además existe una tercera diferencia: la de cómo uno podría imitar cada una de estas cosas. Pues se pueden mimetizar las mismas cosas y con los mismos procedimientos o cuando alguien los narra, sea convirtiendo al objeto en algo distinto, como hace Homero, sea dejándolo sin cambiar y siendo el mismo, o cuando todos los mimetizados, en cuanto tales, se presentan como seres que actúan y obran.

Como dijimos al principio son estas tres las diferencias que hay en la mimesis: la de los medios de imitación, la de los objetos y la de cómo se imita. De manera que Sófocles sería, en un sentido, un imitador semejante a Homero, ya que ambos imitan a gente de valía, pero también sería semejante a Aristófanes, pues ambos representan personajes que actúan y obran.

De aquí que algunos llamen a sus obras dramas, porque imitan a personas que obran²⁰. También por eso los dorios reivindicaron la tragedia y la comedia (reivindican la comedia los megarenses, los de aquí diciendo que se creó cuando existía la democracia entre ellos, y los de Sicilia pues de allí era el poeta Epicarmo²¹, que era muy anterior a

¹⁸ Autor de nomos y ditirambos, innovador en técnica musical y amigos de Eurípides.

¹⁹ Filóxeno de Citera, autor de ditirambos (ss. v-iv a. C.). Enamorado de la concubina de Dionisio de Siracusa, representó a su rival como un Polifemo grotesco y suspirando de amor.

²⁰ La palabra drama tiene la misma raíz que el verbo griego *dráō*, que significa «obrar, actuar».

²¹ Epicarmo era un escritor de comedia en Sicilia hacia el siglo vi antes de Cristo. Su muerte, muy anciano ya, se coloca hacia el 467 a. C. Era uno de los más famosos poetas de su época.

Quiónides²² y a Magnes²³; la tragedia la reivindican algunos del Peloponeso), haciendo que los nombres sean la prueba. Pues ellos dicen que llaman *kōmai*²⁴ a los suburbios de la ciudad, y los atenienses, en cambio, les llaman *dēmoi* y que los cómicos son llamados así no por *kōmázein*²⁵, sino por su vagabundeo por las *kōmai*, despreciados de la ciudad; además ellos dicen que para «hacer» utilizan la forma *drān*, mientras que los atenienses utilizan *prátein*. 1448b

Quede esto dicho acerca de cuántas y cuáles son las diferencias de mimesis.

IV

En general, dos causas parecen ser las que han producido la poética, y ambas naturales. Pues el imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez (y en esto el hombre se distingue de los otros animales: en que es muy hábil en la imitación y su aprendizaje inicial se realiza por medio de la mimesis) y además todos disfrutan con las mimesis. Indicio de esto es lo que ocurre en la realidad; pues vemos seres que ofrecen al natural un aspecto lamentable, mas nos gozamos ante la contemplación de sus imágenes exactamente representadas, como es el caso de figuras de las bestias más despreciables y de cadáveres. Y la razón de esto es también que aprender es no sólo lo más agradable, para los filósofos, sino también para los demás en la misma medida, aunque participan de eso en pequeña medida. En efecto, se gozan ante la contemplación de imágenes, porque ocurre que ante su contemplación aprenden y razonan qué es cada cosa, como que «éste es aquél...»; ya que si no se ha visto al personaje con anterioridad, la

²² Poeta cómico cuyo *floruit* (cuarenta años) se establece hacia el 488 a. C.

²³ Poeta cómico de la misma época que el anterior.

²⁴ *kōmai* y *dēmoi* serían el equivalente al actual distrito o barrio.

²⁵ *kōmázein* es «ir danzando y bailando (probablemente en procesión o comitiva)»; a pesar del parecido no tienen ninguna relación *kōmai* y *komázein*.

mimesis no producirá placer como tal, sino por su perfección o por la forma de reproducir la piel o por alguna otra causa.

Siendo propio de nuestra naturaleza la mimesis, la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros²⁶ son partes de los ritmos), desde el principio los por naturaleza dotados especialmente para estas cosas, avanzando poco a poco, hicieron nacer la poesía partiendo de las improvisaciones.

Y la poesía se fragmentó de acuerdo con la manera de ser de cada uno: en efecto, unos, más graves, mimetizaban acciones nobles y de gente noble; otros, más vulgares, las acciones de gente ordinaria, haciendo, en un principio, vituperios, del mismo modo que otros hacían himnos o encomios. De ninguno de los que precedieron a Homero podemos mencionar un poema de ese tipo, pero es verosímil que hubiera muchos; en cambio, a partir de Homero sí podemos, como el *Margites*²⁷ homérico y otros semejantes, en los que, por lo conveniente que era el tema, apareció por primera vez el metro «Yámbico» —precisamente por eso se llama hoy yambo, porque en ese metro se atacaban con burlas unos a otros²⁸—. Y de los de antaño, unos eran poetas de versos heroicos, otros de versos yámbicos.

Y del mismo modo que Homero fue el poeta más insigne en lo que se refiere a temas nobles (pues fue el único que hizo obras no sólo bien hechas, sino que además eran mimesis dramáticas), así también fue el primero que mostró el carácter de la comedia, no convirtiendo en tema de acción teatral el reproche, sino lo risible; en efecto, el *Margites* presenta analogía con las comedias, como la *Ilíada* 1449a y la *Odisea* con las tragedias.

Aparecidas en un determinado momento la tragedia y la comedia, los que se inclinaban a una o a otra poesía, según la tendencia natural que a cada uno es propia, unos, en lugar de autores de yambos, pasaron a ser autores de comedias; otros, en lugar de autores de poemas épicos, a

²⁶ Metro, esto es, pie. Los tres pies más conocidos son el dácilo — U U, el espondeo — — y el yambo U —.

²⁷ Poema épico burlesco atribuido a Homero.

²⁸ Cf. Horacio 81. s.

autores de tragedias, por ser éstas obras de mayor entidad y cuyos caracteres son más apreciados que los de aquellas otras.

Otro tema de charla²⁹ es el examinar si la tragedia tiene ya o no un desarrollo pleno en los elementos que la constituyen, se juzgue este hecho en sí mismo o en relación con la representación teatral.

Así pues, al principio, habiendo nacido de la improvisación —tanto ella como la comedia; la una a partir de los que entonaban el ditirambo, la otra a partir de los cantos fálicos³⁰, cantos que aún hoy en muchas de las ciudades continúan entonándose—, poco a poco fue adquiriendo auge con cuanto salía a la luz y era evidente que le pertenecía; y tras sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo cuando adquirió su propia naturaleza.

Y en cuanto al número de los actores, Esquilo fue el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la participación del coro e hizo que el diálogo fuera el protagonista. Sófocles lo elevó a tres y añadió la escenografía. En cuanto a su grandeza: a partir de pequeñas fábulas y de un modo de hablar risible, por el transformarse de lo satírico, mucho después adquirió su dignidad, y el metro pasó de tetrámetro a yámbico³¹. En efecto, inicialmente se servían del tetrámetro, por ser la poesía satírica y más adecuada a la danza, pero al introducirse la dicción, su propia naturaleza encontró el metro adecuado; pues de los metros, el yámbico es especialmente adecuado para dialogar; y prueba de esto evidentemente es que decimos infinidad de yambos al hablar unos a otros, pero poquísimos hexámetros³² y apartándonos de la armonía del diálogo.

En lo que se refiere al número de episodios y otras cosas que se dice que se añadieron a cada parte, consideré-

²⁹ Téngase en cuenta el carácter coloquial que tiene la obra aristotélica.

³⁰ Sobre orígenes de tragedia y comedia véase el libro de F. R. ADRA-DOS *Fiesta, Tragedia y Comedia*, Barcelona (Planeta), 1972.

³¹ Con «tetrámetro» se entiende el tetrámetro trocaico cataléctico cuyo esquema es UUU / UUU // UUU / UUU // UUU / UUU // UUU / UUU / U. El «yámbico» es el trimetro yámbico cuyo esquema está en n. 7.

³² El hexámetro dactílico tiene el siguiente esquema: —UU / —UU / —UU / —UU / —U

moslo como dicho, pues sería una enorme tarea sin duda, referir eso con detalle punto por punto.

V

La comedia es, como hemos dicho, mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor.

Ahora bien, no ignoramos las transformaciones de la tragedia y por medio de quiénes se produjeron, pero la comedia, por no haber sido tomada en serio desde su inicio, pasó desapercibida; en efecto, el arconte concedió un coro de comediantes muy tarde, pues antes los que había eran voluntarios. Y desde que la comedia tuvo ya algunas formas se recuerdan los poetas llamados cómicos. 1449b

Quién introdujo máscaras, prólogos o número de actores y cosas de ese tipo, no se sabe; el componer fábulas vino inicialmente de Sicilia; pero de los atenienses, Crates³³ fue el primero que compuso argumentos generales y fábulas, apartándose de la forma yámbica.

La epopeya avanzó pareja a la tragedia, mientras fue mimesis de gente noble con argumento y ritmo; pero se diferencia de ésta en que tiene ritmo único y es una narración, y también en la extensión: ésta intenta lo más posible desarrollarse durante un solo trayecto del sol o pasarle un poco y la epopeya es ilimitada en el tiempo, y en esto se diferencia, aunque al principio hacían esto igualmente en las tragedias y en las epopeyas.

Y las partes que las constituyen unas son las mismas, otras propias de la tragedia; por eso el que distingue entre una tragedia buena y una mala, sabe también hacerlo entre poemas épicos; pues las partes que tiene la epopeya se dan en la tragedia, pero las que hay en ésta no se dan todas en la epopeya.

³³ Cratino era el poeta cómico más conocido en la época en que Crates escribió (sobre 450-430 a. C.); el hecho de que fuera más joven no quiere decir que no fuera él el que hiciera esta innovación.

Acerca de la mimética en hexámetros y de la comedia hablaremos después. Hablemos de tragedia tomando la definición de su esencia resultante de lo dicho.

Efectivamente, la tragedia es mimesis de una acción noble y eminente, que tiene cierta extensión, en lenguaje sazonado, con cada una de las especies de especies separadamente en sus diferentes artes, cuyos personajes actúan y no sólo se nos cuenta, y que por medio de piedad y temor realizan la purificación de tales pasiones. Llamo «lenguaje sazonado» al que tiene ritmo y armonía y «con las especies de especies separadamente» al hecho de que algunas partes sólo se realizan por medio de versos y otras, en cambio, por medio de cantos.

Y puesto que son personajes que actúan los que hacen la mimesis en primer lugar de una manera necesaria la organización del espectáculo será una parte de la tragedia; luego también la melopeya y la elocución, pues con estos medios hacen la mimesis. Y llamo «elocución» a la composición misma de los versos, y en cuanto a «melopeya»³⁴, tiene un sentido perfectamente claro. Y ya que es mimesis de una acción y es realizada por unos personajes que actúan, que necesariamente son tales o cuales por su carácter o su pensamiento (pues por eso decimos que las acciones son tales o cuales y por ellas todos triunfan y fracasan), pero la fábula es la mimesis de la acción, pues llamo aquí «fábula» a la composición de los hechos, y «caracteres» a aquello por lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y pensamientos a aquello en lo que los hablantes muestran algo o incluso hacen patente su decisión. 1450a

Así pues, necesariamente las partes de toda tragedia son seis y mediante ellas la tragedia es como es; y esas partes son: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya. En efecto, con qué imitan son dos partes, cómo imitan, una, y lo que imitan tres, y aparte de éstas no hay ninguna. La mayoría de los poetas³⁵, por así decirlo, se han valido de estas partes constitutivas, pues

³⁴ «Melopeya» es «composición del canto». Cf. 1450b17.

³⁵ Texto corrupto, debería decir «todos».

toda tragedia tiene igualmente espectáculo, carácter, fábula, elocución, canto y pensamiento.

La más importante de estas partes es la organización de los hechos, pues la tragedia es mimesis no de hombres, sino de acciones y de vida. Por consiguiente, no actúan para mimetizar los caracteres, sino que abarcan los caracteres por medio de las acciones; de manera que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia y el fin es lo más importante de todo.

Además sin acción no sería posible la tragedia, pero sí lo sería sin caracteres; en efecto, las tragedias de la mayor parte de los autores recientes no tienen caracteres, y en general esto se da con muchos poetas, como también entre los pintores es el caso de Zeuxis con respecto a Polignoto, pues Polignoto es un buen pintor de caracteres, pero la pintura de Zeuxis no tiene carácter alguno³⁶.

Incluso si uno pone en fila expresiones que muestran caracteres, aunque estén bien construidas en su elocución y en su pensamiento, no hará la obra que es propia de la tragedia; pero la hará mucho más la tragedia inferior en estas cosas, pero que tenga una fábula y una organización de los hechos. Pero además de estas cosas, lo más importante con lo que la tragedia seduce el alma es con las partes de la fábula, esto es, con las peripecias y los reconocimientos.

Otra prueba es que los que empiezan a hacer poesía pueden ser expertos en la elocución y en los caracteres antes que en organizar los hechos, como también casi todos los primeros poetas.

Así pues, la fábula es el principio y como el alma de la tragedia, y en segundo lugar, los caracteres (en efecto, 1450b es muy semejante también a la pintura; pues si alguien aplicara los más hermosos colores en mescolanza, no encantaría tanto como dibujando con blanco una figura³⁷). La tragedia es mimesis de una acción y por medio de esta acción es mimesis de los que actúan.

³⁶ Sobre Polignoto, pintor que idealizaba sus figuras, cf. 1448a25. Zeuxis de Heraclea (Magna Grecia) pintó en los siglos v-iv. Sus pinturas eran más bellas que la vida real. Cf. 1461b12.

³⁷ Téngase en cuenta que los griegos pintaban sobre superficies oscuras.

Y en tercer lugar, el pensamiento. Y esto es poder decir lo que hay en la acción y lo que corresponde, lo que en los discursos es obra de la política y de la retórica; en efecto, es así que los antiguos poetas hacían que los que hablaran lo hicieran de una forma política y los contemporáneos de una forma retórica.

Lo que muestra la línea de conducta es el carácter, qué cosas alguien hace —por eso no hay carácter en las palabras en las que el hablante no toma de ninguna manera partido por algo o lo evita—, pero el pensamiento existe en las cosas que muestran que algo existe o no, o en general hacen patente algo.

La elocución es el cuarto de los elementos verbales; y digo, como ya se ha expresado con anterioridad, que la elocución es la comunicación por medio de palabras, lo cual tiene el mismo efecto en verso y en prosa.

Y de las restantes partes, la melopeya es el principal de los condimentos, pero el espectáculo seduce el alma, mas muy alejado del arte y lo menos propio a la poética; pues la fuerza de la tragedia existe sin enfrentamiento en escena y sin actores, e incluso añadiría que con respecto a la representación de los espectáculos es más importante la técnica del que hace los accesorios del montaje que la de los poetas.

VII

Perfectamente delimitadas estas cosas, hablemos tras ello sobre cuál es necesaria que sea la composición de los hechos, ya que esto no sólo es lo primero, sino lo más importante de la tragedia.

Hemos establecido que la tragedia es mimesis de una acción eminente y completa y que tiene cierta extensión; pues algo puede ser completo y no tener extensión. Pero lo que es completo tiene principio, medio y fin. Lo que no sigue necesariamente a otra cosa es el principio y tras él hay otra cosa que por su propia naturaleza es o va a ser; fin, por el contrario, es lo que en sí mismo y por su propia naturaleza está detrás de otra cosa o por necesidad o la

mayoría de las ocasiones y tras lo que no hay ninguna otra cosa; y medio es lo que en sí sigue a otra cosa y otra cosa va tras él.

Necesario es que las fábulas bien compuestas no empiecen ni terminen en un sitio elegido al azar, sino que deben servirse de las ideas expresadas.

Y además, ya que lo bello, sea animal o cualquier cosa compuesta de partes, no sólo es necesario que esté ordenado en éstas, sino que también ha de tener una extensión no calculada al azar; pues la belleza está en la extensión y en el orden; por eso un animal muy pequeño no sería algo hermoso (pues se confunde cuando se produce durante un tiempo casi imperceptible), ni lo sería uno muy grande, por ejemplo si tuviera diez mil estadios, pues su vista no se produce como un todo, sino que se escapa a los que miran la unidad y totalidad que nace de su vista); de manera que así como es necesario que haya tamaños en los cuerpos y en los animales, pero que sea perfectamente visible en su conjunto, también lo es que haya extensión en las fábulas, pero que sea perfectamente recordable. 1451a

El límite de la extensión con relación a los concursos dramáticos y a la capacidad de percepción no es asunto de arte, pues si fuera necesario que se representaran cien tragedias, se representarían medidas con clepsidra, como dicen que alguna vez antaño se hizo. Mas el límite de la extensión, según la naturaleza misma de la acción, sea el mayor posible, mientras sea visible en su conjunto, cuanto mayor sea más hermosa, y para establecer una regla general, es límite suficiente de magnitud aquel en que produciéndose los hechos de una forma verosímil o necesaria se va de la desdicha a la felicidad o de la felicidad se cambia a la desdicha.

VIII

La fábula no es una, como algunos creen, si se relaciona con uno solo, pues muchas e infinitas cosas le ocurren a uno solo, a partir de algunas de las cuales no hay unidad, y del mismo modo también hay muchas acciones

de uno solo de las que no se produce una acción única. Por eso parece que se han equivocado todos los poetas que han hecho una Heracleida, una Teseida y poemas de este tipo, pues creen que ya que Heracles era uno³⁸, la fábula también vendrá a ser una sola.

Y Homero, como aventaja a los demás en otras cosas, también esto parece que lo ha visto correctamente, sea por el arte o por la naturaleza. Pues haciendo la *Odisea* no hizo todo lo que le ocurrió a Odiseo, como ser herido en el Parnaso³⁹, y fingir estar loco en la reunión del ejército⁴⁰, hechos que, habiendo sucedido uno, no era necesario o verosímil que sucediera el otro, sino que hizo la *Odisea* en torno a una sola acción del tipo que decimos, y en forma parecida también la *Ilíada*.

Así pues, es necesario que así como en las otras artes miméticas, la mimesis de un solo objeto es una sola, también la fábula, ya que es mimesis de una acción que sea de una sola y entera, y que las partes de los hechos se compongan de tal manera que colocada fuera de lugar alguna parte o suprimida, cambie y se perturbe el todo, pues lo que se añade o no y su presencia o ausencia no hace que cambie nada, no es parte del todo.

IX

Y a partir de lo dicho es evidente también que no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o no (pues sería posible poner las obras de Heródoto en verso y no sería menos

³⁸ Una narración épica de las hazañas de Heracles la compuso Pisandro (600 a. C.) y otra Panyasis (hacia 480 a. C.). Sobre Teseo no nos queda más que la noticia de que existieron narraciones épicas.

³⁹ Error de Aristóteles, ya que en *Odisea* 19.392-466 se nos cuenta cómo durante la visita de Odiseo a Autólico en el Parnaso, y mientras cazaban, le hirió un jabalí.

⁴⁰ Odiseo finge locura para evitar tener que seguir a Agamenón a Troya (cf. *Soph. Fragm.*, Pearson 2.115).

una historia en verso que sin él), sino que difieren en que uno dice lo que ha ocurrido y el otro qué podría ocurrir. Y por eso la poesía es más filosófica y noble que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares. Y lo general es exponer que a tal o cual hombre le ocurre decir o hacer según lo que es verosímil o necesario tales o cuales cosas; a eso tiende la poesía, aunque pone nombre a los personajes, y lo particular es qué hizo Alcibíades o qué le ocurrió.

En la comedia esto fue evidente desde el principio, pues habiendo compuesto la fábula por medio de cosas verosímiles, dan a sus personajes nombres tomados al azar, y no como los poetas yámbicos, que hacen sus obras sobre un individuo particular.

Pero en la tragedia se dedican a nombres de personas que han existido y la causa es que lo posible es convincente; en efecto, lo que no ha sucedido, de ningún modo creemos que sea posible, pero lo que ha sucedido es evidente que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible.

Y, no obstante, también en algunas tragedias hay uno o dos nombres de personajes ilustres y los otros inventados; en algunas no hay ninguno: por ejemplo, en la *Antea*, de Agatón⁴¹, pues en esta obra ha inventado tanto los hechos como los nombres, y no agrada menos.

De manera que no se ha de buscar con demasiado interés el mantenerse en las fábulas tradicionales, sobre las que tratan las tragedias. Pues es ridículo buscar eso, ya que también los hechos conocidos son tales para unos pocos, pero igualmente deleitan a todos.

A partir de estos hechos es evidente que el poeta debe ser más poeta de fábulas que de versos, tanto más cuanto que es poeta por la mimesis y mimetiza las acciones. Y si llega un momento en que sus temas sean cosas ya ocurridas, no será menos poeta, pues nada impide que algunas de las cosas que han ocurrido sean verosímiles, según lo cual aquél es el poeta de estos hechos.

⁴¹ Cf. 1456a30. Agatón era contemporáneo de Eurípides, pero más joven que él.

De las fábulas y acciones sencillas, las episódicas son las peores; y llamo episódica a una fábula en la que los episodios están unos tras otros no de una forma verosímil ni necesaria. Tales fábulas las hacen malos poetas, porque son malos, y los buenos por los actores, pues haciendo una obra de concurso, y extendiendo la fábula más de lo necesario, muchas veces son obligados a darle la vuelta al orden de los hechos.

Puesto que la mimesis tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también hechos que producen temor y compasión, y éstos nacen especialmente cuando se producen contra lo que se espera unos a través de otros, pues así será más maravilloso que si vinieran de una forma automática y por azar, pues que también de las cosas que ocurren por azar nos parecen más maravillosas las que parece que se han producido a propósito, como cuando la estatua de Mitis que hay en Argos mató al culpable de la muerte de Mitis, cayéndole encima mientras la miraba ⁴²; pues parece que tales cosas no se producen al azar; de manera que por necesidad tales fábulas son más hermosas. 1452a

X

De las fábulas, unas son simples y otras complejas, pues también las acciones de las que las fábulas son mimesis son también evidentemente de este tipo. Y llamo simple a la acción que es, como se ha definido, coherente y una sola, y cuyo cambio de fortuna se produce sin peripecia ni reconocimiento, y compleja a aquella cuyo cambio de fortuna se produce con reconocimiento o peripecia o con ambas cosas.

Y es preciso que éstas se produzcan a partir de la composición misma de la fábula, de manera que suceda que proceden de los hechos ocurridos con anterioridad o por

⁴² Otra traducción posible y que se encuentra con frecuencia es la de «mientras contemplaba un espectáculo». La misma historia es narrada por Plutarco en *De mirabilibus auscultationibus* 846 A 22.

necesidad o de una forma verosímil, pues es muy distinto que unas cosas se produzcan por otras o que se produzcan después de otras.

XI

Como se ha dicho, peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario, y esto, como decimos, de una forma verosímil o necesaria, como en el *Edipo*, uno que llega para alegrar a Edipo y apartarle del temor que se refería a su madre, al mostrarle quién era, hizo lo contrario⁴³; también en el *Linceo* éste es llevado a la muerte y Dánao le acompaña para matarlo, pero de los hechos ocurre que Dánao muere y que aquél se salva⁴⁴.

El reconocimiento es, como su nombre indica, un cambio de la ignorancia al conocimiento, que lleva consigo un cambio a amistad o a odio, entre las personas destinadas a la felicidad o a la desdicha; y el reconocimiento más hermoso es el que se produce junto con peripecia, como la que hay en el *Edipo*.

Hay también otros reconocimientos, pues también se dan con respecto a objetos inanimados y a hechos que son casuales, como se ha dicho, y si uno ha actuado o no ha actuado puede ser objeto de reconocimiento.

Pero el reconocimiento más apropiado a la fábula y el más apropiado a la acción es el mencionado, pues el reco-

⁴³ En el *Edipo Rey* de Sófocles un mensajero se presenta ante Edipo anunciándole que le corresponde el trono de Corinto, ya que el rey Pólipo ha muerto. Edipo teme cometer incesto con Mérope, esposa de Pólipo, y para tranquilizarle el mensajero le dice que Pólipo y Mérope no eran sus padres, creando en Edipo mayor inquietud, ya que comienza a sospechar que ha matado a su verdadero padre, Layo, y se ha casado con su madre, Yocasta.

⁴⁴ Cf. 1455b29. Del *Linceo* de Teodectes, rétor y autor de piezas dramáticas, amigo de Aristóteles, poco sabemos. El ejemplo que aquí se nos da está relacionado con la historia de las hijas de Dánao. Este les ordenó que mataran a sus maridos. Hipermestra fue la única que desobedeció y no mató a su marido Linceo. Este acto de desobediencia no se supo hasta que tuvo un hijo, Abante. Parece ser que Dánao, como rey de Argos, ordenó la muerte de Linceo, pero como consecuencia de hechos desconocidos fue muerto él mismo.

nocimiento de ese tipo y la peripecia suscitarán piedad o 1452b
temor (de acciones tales la tragedia es mimesis, como se
ha acordado), ya que tanto la desdicha como la felicidad
dependerá de tales acciones.

Ya que el reconocimiento es reconocimiento de algu-
nos, alguna vez será reconocimiento sólo de uno con rela-
ción al otro, cuando es claro quién es uno de los dos, pero
otras veces es preciso que sea reconocimiento mutuo; así
Ifigenia fue reconocida por Orestes a raíz del envío de la
carta, pero otro reconocimiento de aquél era necesario con
respecto a Ifigenia ⁴⁵.

Así pues, éstas son dos partes de la fábula, peripecia y
reconocimiento; la tercera es el acontecimiento patético.
De éstas se ha hablado de la peripecia y del reconocimien-
to; y el acontecimiento patético es una acción que hace
morir o sufrir, como las muertes en escena, los dolores vi-
sibles, las heridas y demás cosas de este tipo.

XII

Hemos dicho anteriormente de qué partes de la tragedia
es necesario valerse como elementos constitutivos, pero se-
gún su extensión, y en lo que se divide separadamente, son
los siguientes: prólogo, episodio, éxodo y coral, que a su
vez se divide en párodos y estásimo ⁴⁶. Estas partes son
comunes a todas las tragedias, pero los cantos que vienen
de la escena y los comos ⁴⁷ son propios sólo de algunas.

El prólogo es una parte completa de la tragedia que
precede la párodos del coro; episodio es una parte com-

⁴⁵ *Ifigenia en Táuride* 727 ss. Ifigenia es reconocida por Orestes cuando ella entregaba una carta a Píladés. El reconocimiento de Orestes no se produce hasta que él mismo se descubre. Cf. 1454b31 y 1455a18.

⁴⁶ Prólogo: escena inicial de una pieza teatral, antes de la entrada del coro. Exodo: canto de marcha del coro o corifeo al abandonar el teatro. Coral: canto del coro no dialógico. Párodos: canto de entrada del coro en la orquesta. Estásimo: coral en el teatro, exceptuando la párodos y el éxodo. Sobre estos conceptos, cf. F. R. ADRADOS, *op. cit.*, pp. 613-7.

⁴⁷ Comos: un coro que se desplaza para realizar una acción cultural, con procesión y danza. ADRADOS, *id.*

pleta de la tragedia entre cantos completos del coro, el éxodo es una parte completa de la tragedia, tras la cual no hay canto del coro; entre dos cantos del coro, la párodos es el primer fragmento completo que dice el coro; el estásimo es un canto del coro sin anapesto ni troqueo⁴⁸, y el comos, una lamentación proveniente del coro y de la escena.

Hemos dicho anteriormente de qué partes de la tragedia hay que valerse como elementos constitutivos, pero según su extensión y en las que se divide separadamente son las que acabamos de decir.

XIII

A qué es preciso tender y qué hay que evitar al construir las fábulas y de dónde vendrá el efecto propio de la tragedia, conviene exponerlo a continuación de lo que ahora se acaba de decir.

Así pues, y ya que es preciso que la composición de la tragedia más bella no sea simple, sino compleja, y que ésta sea mimétrica de hechos que producen temor y piedad (pues esto es lo propio de una mimesis de este tipo), es evidente en primer lugar que necesariamente los hombres virtuosos no se deben mostrar pasando de la felicidad a la desdicha, pues esto no despierta temor ni piedad, sino repugnancia; ni los malvados pasando de la desdicha a la felicidad, pues esto es lo menos trágico de todos los hechos, ya que no tiene nada de lo necesario: ni despierta un sentimiento de amor al hombre, ni piedad, ni temor; ni el hombre completamente malo debe caer de la dicha en la desdicha, pues tal composición puede despertar amor al hombre, pero no piedad ni temor, pues aquélla tiene por objeto al que no merece su desdicha, y éste al que nos es semejante, piedad al inocente y temor al semejante, de manera que lo ocurrido no hará que sintamos ni piedad ni temor. 1453a

Resta, pues, el que tiene una posición intermedia entre éstos. Y es el que ni se distingue especialmente por su

⁴⁸ Anapesto: ∪∪—. Troqueo: —∪.

virtud ni por su justicia ni cae en la desdicha por su maldad y perversidad, sino por alguna falta, siendo de los que estaban en una situación de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones insignes de tales linajes ⁴⁹.

Es necesario, pues, que la fábula, para que sea bella, sea simple más que doble, como algunos dicen, y que no pase a la dicha desde la desdicha, sino que, al revés, pase de la dicha a la desdicha, no por perversidad, sino por una falta grave, o de un hombre cual se ha dicho o de uno mejor más que peor.

Una prueba es lo que ocurre: al principio, en efecto, los poetas contaban cualquier fábula, pero ahora las más bellas tragedias se componen acerca de unas pocas familias, por ejemplo, en torno a Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo y a cuantos aconteció sufrir o hacer cosas terribles ⁵⁰.

⁴⁹ Tiestes sorprende aquí puesto como ejemplo. Tiestes seduce a Aérope, mujer de su hermano Atreo, y éste, para vengarse, mata a los dos hijos que Tiestes había tenido con Aérope y le sirve sus cuerpos en una comida, mostrándole al terminar las cabezas y las manos de sus hijos. El ejemplo probablemente está puesto refiriéndose a que Tiestes ignoraba qué comía.

⁵⁰ Alcmeón, como Orestes, mató a su madre Erifile para vengar a su padre Anfiarao. Alcmeón había prometido a su padre que si éste moría en la guerra, él daría muerte al responsable, que en este caso era su madre, ya que fue la que descubrió el lugar en que se hallaba oculto Anfiarao para no ir a la guerra. Esta historia es tema de obras de Sófocles, Eurípides, Agatón, Teodectes y Astidamante. En 1453b33 sabemos que en la obra de Astidamante, Alcmeón da muerte a su madre sin saberlo.

Orestes vengó la muerte de su padre, Agamenón, matando, con la ayuda de su hermana Electra, a los responsables, su madre Clitemestra y Egisto.

Edipo es personaje suficientemente conocido.

Meleagro fue muerto por su madre Altea tras haber matado accidentalmente a sus tíos cazando un jabalí. Las Parcas habían anunciado al poco tiempo de nacer Meleagro que cuando se consumiera un tizón que ardía, éste moriría; su madre guardó el tizón durante la vida de Meleagro, pero al enterarse de la muerte de sus hermanos lo encendió, causando la muerte de su hijo. Sobre el tema hay tragedias de Frínico, Sófocles y Eurípides.

Sobre Tiestes, *vid. supra*.

Télefo, hijo de Heracles y Auge, es conocido como el harapiento suplicante que busca la curación de su herida en Aquiles, que le había

Así pues, la tragedia más bella en cuanto a su técnica es la que tiene su origen en esta forma de estar compuesta.

También por eso los que critican a Eurípides y le censuran porque hace esto en sus tragedias, muchas de las cuales acaban en desdicha, pues esto es, como se ha dicho, correcto. Y una prueba muy importante es la siguiente: en la escena y en los concursos tales obras, si se representan acertadamente, se nos muestran como las más trágicas, y Eurípides, si bien deja que desear en cuanto a la economía de la obra, se nos muestra como el más trágico de los poetas.

Y en segundo lugar, está la composición considerada por algunos como primera, la cual tiene composición doble, como la *Odisea*, y termina de manera contraria para los buenos y para los malvados. Y parece que es la primera por la debilidad del público, pues los poetas haciéndola se acomodan a los deseos de los espectadores. Pero no es éste el placer que tiene su origen en la tragedia, sino que más bien es propio de la comedia; pues aquí los peores enemigos, como Orestes y Egisto, se separan al final siendo amigos y ninguno perece a manos del otro ⁵¹.

XIV

Así pues, el temor y la piedad es posible que nazcan 1453b del espectáculo, pero también de la composición misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. En efecto, es preciso que la fábula esté estructurada de tal manera que incluso sin verla, el que oiga los hechos que ocurren se horrorice y apiade por lo que pasa; que es lo que sufriría alguien oyendo la fábula de Edipo. Pero el producir esto por medio de espectáculo es menos artístico y necesita des-embolso.

herido. Además, creció sin saber quién era uno de sus padres, con los que se reúne tras un dramático reconocimiento; también sin intención mató a sus tíos (Sófocles, *Aleadas*). Escribió Sófocles una trilogía sobre Télefo, y Esquilo una obra, *Télefo*.

⁵¹ No conocemos ninguna tragedia en la que Orestes y el asesino de su padre terminen reconciliándose.

Y los que por medio de espectáculo no producen temor, sino solamente lo maravilloso, no tienen nada en común con la tragedia, pues es necesario no buscar cualquier placer con la tragedia, sino el que le es propio. Y ya que es preciso que el poeta procure placer por medio de la mimesis a partir de la piedad y el temor, es evidente que esto debe ser introducido en los hechos.

Veamos, pues, de los acontecimientos cuáles parecen temibles y cuáles piadosos.

Es necesario que tales acciones ocurran entre amigos, o entre enemigos o entre los que no son ni amigos ni enemigos. Sea que enemigo ataca a enemigo, no despierta piedad ni en el momento de hacerlo, ni cuando está a punto de hacerlo, excepto por el sufrimiento en sí; ni si no son ni amigos ni enemigos; pero cuando el suceso se produce entre personas amigas, como hermano que mata a hermano, o hijo a padre, o madre a hijo, o hijo a madre, o va a matarlo o hace alguna otra cosa de este tipo, esto es lo que debe buscarse.

Ahora bien, no es posible modificar las fábulas tradicionales; me refiero, por ejemplo, a decir que Clitemestra fue muerta por Orestes, y Erifile por Alcmeón⁵², sino que es necesario que el autor invente y que se sirva correctamente de las tradiciones. Pero aclaremos qué entendemos por «correctamente».

Es posible que la acción se produzca de manera semejante a como lo hacían los antiguos: sabiéndolo y conociéndolo los personajes, como Eurípides hizo representando a Medea matando a sus hijos. Y es posible que los personajes actúen, y lo hagan de una manera horrible, sin saberlo, y a continuación reconocer la amistad, como el *Edipo* de Sófocles; en este ejemplo fuera de la obra, pero en la tragedia misma también, como el Alcmeón de Astidamante o el Telégono del *Odiseo herido*⁵³.

Y aún puede haber un tercer caso: cuando va a hacer

⁵² Vid. n. 50.

⁵³ Sobre Alcmeón, cf. *supra*. El *Odiseo herido* es tragedia de Sófocles no conservada. Telégono, hijo de Odiseo y Circe, es enviado por su madre para buscar a su padre. Al llegar a Itaca de noche, Odiseo le toma por un merodeador, y en la lucha que sigue, Telégono hiere fatalmente a Odiseo.

por ignorancia algo irreparable, se efectúe el reconocimiento antes de hacerlo. Y aparte de estos casos no hay otro; pues necesariamente se actúa o no, y sabiéndolo o no sabiéndolo.

Y de estos casos el peor es el de ir a hacer una acción sabiéndolo y no hacerla; pues es infame y no trágica, ya que no es patética. Por eso ningún poeta nos ofrece una situación de ese tipo, a no ser raramente, como Hemón 1454a frente a Creonte en *Antígona*. En segundo lugar viene hacer la acción; pero es mejor hacerla sin saber y que lo reconozca una vez que la ha hecho, pues no hay lo infame y el reconocimiento deja aturdido de estupor.

El mejor caso es el último; por ejemplo, en el *Cresfontes*, Mérope va a matar a su hijo, pero no lo mata, sino que lo reconoce, y en la *Ifigenia* la hermana al hermano y en la *Hele* el hijo que va a entregar a su madre la reconoce⁵⁴.

Por eso, como antes se ha dicho, las tragedias no tienen que ver con muchas familias; pues los poetas buscando encontraron, no por arte, sino por azar, el medio de procurar en las fábulas situaciones de este tipo; así pues, están obligados a recurrir a las familias a las que les ocurrieron tales desgracias.

Considérese suficiente lo dicho acerca de la composición de los hechos y sobre qué cosa es preciso que tengan las fábulas.

XV

Y en cuanto a los caracteres hay cuatro cosas a las que es preciso tender. Una y la primera, es que sean buenos.

⁵⁴ El *Cresfontes* es tragedia de Eurípides. La historia fue dramatizada por Voltaire y también por M. Arnold en su *Mérove*. Cresfontes, hijo de Mérope y del rey Mesenia, había salido secretamente de su tierra cuando el usurpador Polifontes mató al rey y se casó a la fuerza con la reina. Con la cabeza puesta a precio, volvió disfrazado a su tierra y reclamó la recompensa ofrecida al asesino de Cresfontes. No sólo engañó a Polifontes, sino incluso a su madre Mérope, que planeó matar al supuesto asesino de su hijo, al que finalmente reconoce.

Sobre Ifigenia, *vid. supra*.

Hele era hija de Atamante y hermana de Frixo; no conocemos nada más de la tragedia.

Habr  un carácter si, como se ha dicho, el diálogo y la acción patentizan una línea de conducta, sea la que sea, y el carácter será bueno si la línea de conducta es buena. Y esto es válido en cualquier clase de personaje; pues también es posible que exista una mujer buena, e incluso un esclavo, aunque quizá la mujer es un ser inferior y el esclavo es un ser completamente vil.

La segunda que sea adecuado; pues es posible que el carácter de una mujer sea valeroso, pero no es adecuado a una mujer ser tan valerosa e inteligente.

La tercera es la semejanza. Esto es algo distinto a hacer que el carácter sea bueno y adecuado como ha sido definido.

Y la cuarta, la constancia. Pues aunque el que es objeto de mimesis sea desigual a sí mismo y se le proporcione un carácter de ese tipo, es preciso que sea no obstante desigual de una forma consecuyente. Un ejemplo de maldad de carácter innecesaria es Menelao en el *Orestes*⁵⁵; otro ejemplo de carácter inconveniente y no adecuado es la lamentación de Odiseo en la *Escila* y la resis de Melanipa⁵⁶, y ejemplo de carácter desigual es el de Ifigenia en  ulide⁵⁷, pues en nada se parece la deprecante a la que vemos a continuación.

Y también es preciso en los caracteres, exactamente como también en la composición de los hechos, buscar siempre o lo necesario o lo verosímil, de manera que o sea necesario o verosímil que tal persona diga o haga tal cosa, y que sea necesario o verosímil que tal cosa se produzca después de tal otra.

Así pues, es evidente que los desenlaces de las fábulas deben producirse de y con la fábula misma, y no como en 1454b

⁵⁵ Orestes y Electra creen que su t o Menelao les va a defender contra la cólera de la ciudad, pero, ante la presión de Tind reo, padre de Clitemestra, que ha sido asesinada, los deja a su suerte.

⁵⁶ Odiseo, ejemplo de valor viril, se lamenta por sus compañeros, a los que devor  Escila. La resis de Melanipa (de la obra *Melanipa la sabia*, de Eurípides) es la exposición de una cosmogonía científica, afirmando la uniformidad de la naturaleza.

⁵⁷ Ifigenia est  aterrada cuando se entera de que los griegos van a sacrificarla para tener vientos favorables; posteriormente est  dispuesta a morir por los griegos.

Medea, que tiene su origen en una máquina⁵⁸ o en la *Iliada* el asunto de la salida de las naves, sino que hay que servirse de la máquina para lo que ocurre fuera el drama, o para cuanto se produjo antes del drama y que no es posible que un hombre conozca, o para cuanto se producirá después que necesita predicción o anuncio; pues concedemos a los dioses el verlo todo. Pero que no haya nada irracional en los hechos, y si lo hay, que sea fuera de la tragedia, como lo que ocurre en el *Edipo* de Sófocles⁵⁹.

Y puesto que la tragedia es mimesis de seres mejores que nosotros, es preciso mimetizar a buenos retratistas; pues éstos al restituir la forma particular de los que retratan, los hacen parecidos, pero los pintan más bellos; así también el poeta al imitar a hombres irascibles y perezosos u otros que tengan en sus caracteres rasgos de este tipo, aun siendo tales que los haga elevados (un ejemplo de dureza es también el que nos proporciona Homero con el bueno de Aquiles). Esto es lo que se debe observar y además de esto las cosas que de acuerdo con las sensaciones acompañan a la poética, pues también aquí es posible equivocarse muchas veces. Pero sobre esto ya se ha dicho lo bastante en los tratados publicados.

XVI

Qué es el reconocimiento se ha dicho antes⁶⁰. En cuanto a las clases de reconocimiento, en primer lugar hay la que está más alejada del arte y de la que se valen más frecuentemente por encontrarse en situación apurada: es la que se produce por signos externos. Y de éstos unos

⁵⁸ El conocido uso del *deus ex machina*. La «máquina» era una especie de grúa utilizada para sugerir la aparición milagrosa de dioses en el cielo. El ejemplo de la *Iliada* se refiere a la intervención de Atenea en *Iliada*, 2.166 y ss., que evitó que los griegos embarcaran abandonando Troya antes de tomarla. El ejemplo de *Medea* no es tan claro; probablemente se refiere a su huida al final de la tragedia.

⁵⁹ Irrracional puede considerarse el fracaso de Edipo en la investigación de la muerte de su padre, Layo.

⁶⁰ Véase 1452a29 ss.

son connaturales como «la lanza que llevan los Hijos de la Tierra»⁶¹, o estrellas como las que nos muestra Cárcino en el *Tiestes*⁶², y otros adquiridos, y entre estos adquiridos unos están en el cuerpo, como las cicatrices, y otros fuera del cuerpo, como los collares, o como en la *Tiro*, en la que el reconocimiento se produce mediante una cesta⁶³.

Pero es posible servirse de estas señales mejor o peor, como Odiseo, que por su cicatriz fue reconocido de una forma por su nodriza y de otra por los porqueros⁶⁴; en efecto, los reconocimientos que se producen como medio de inspirar confianza y todos los de ese tipo, están más alejados del arte, pero los que provienen de una peripecia como la del «baño»⁶⁵ son mejores.

Los segundos son los establecidos por el poeta y por tanto carentes de arte. Por ejemplo, Orestes en la *Ifigenia* se hace reconocer como Orestes. Ella se hace reconocer por medio de la carta, pero él dice lo que quiere el poeta, pero no la fábula⁶⁶. Por eso se está cerca del error mencionado, pues también podían haber llevado algunas señales. Y en el *Tereo* de Sófocles la voz de la lanzadera⁶⁷.

⁶¹ Probablemente es la cita de un poeta trágico. Los «Hijos de la Tierra» nacieron de los dientes de dragón sembrados por Cadmo. Por la marca de nacimiento de la lanza, Creonte reconoció al hijo de Hemón y Antígona en la *Antígona* de Eurípides.

⁶² Probablemente el más joven de los dos poetas trágicos de este nombre que vivieron en el siglo iv. Tiestes, un «pelópida», reconoció el cuerpo de su hijo por las estrellas que había en su hombro. Pélope tenía un hombro de marfil, en lugar del suyo, que había sido comido por Deméter cuando Tántalo sirvió a Pélope como manjar en un banquete de dioses; las estrellas eran la marca de nacimiento de los descendientes de Pélope.

⁶³ *Tiro* es una tragedia de Sófocles de la que sólo quedan unos fragmentos. Neleo y Pelias, gemelos que Tiro había tenido con Posidón, fueron abandonados a la deriva en una cesta que no se destruyó e hizo que su madre, Tiro, los reconociera.

⁶⁴ Euriclea, su antigua nodriza, le ve la cicatriz mientras se baña, pero es él mismo, en cambio, el que la muestra a Eumeo y a Filecio.

⁶⁵ Cf. anterior.

⁶⁶ Cf. 1455a16-19.

⁶⁷ La voz aquí se refiere al medio por el que Filomela reveló su historia a su hermana. Tereo, rey de los tracios, se casó con Procne, hija de Pandión. Después viola a Filomela, hermana de Procne, y para evitar que revelara este hecho le cortó la lengua, pero Filomela narró

El tercero se produce por medio del recuerdo: cuando al ver algo lo reconoce, como el reconocimiento que hay en los *Ciprios*, de Diceógenes ⁶⁸, pues al ver el retrato empezó a llorar; lo mismo en el relato narrado a Alcínoo, pues oyendo al citarista y acordándose empezó a llorar ⁶⁹, de ahí viene que fueran reconocidos. 1455a

El cuarto es el que viene de un silogismo, como en las *Coéforas* ⁷⁰: ha venido alguien parecido a mí, y nadie es parecido a mí sino Orestes, entonces es éste el que ha llegado.

También la de Poliido el sofista acerca de *Ifigenia* ⁷¹, pues dijo que es natural que Orestes llegue a la conclusión de que si la hermana fue sacrificada también a él le ocurra serlo. Y en el *Tideo* de Teodectes, éste dice que habiendo venido con idea de encontrar a su hijo él mismo muere ⁷². Lo mismo ocurre en los *Finidas*: pues viendo el lugar llegaron a la conclusión de cuál va a ser su destino: su destino es morir allí, pues es allí donde habían sido expuestos ⁷³.

Hay también un tipo de reconocimiento que tiene su origen en un razonamiento erróneo del público como en el *Odiseo falso mensajero* ⁷⁴, pues el tender el arco y que nadie más lo haga, es imaginado por el poeta y una hipótesis, también lo sería si dijera que reconocería el arco

a Procne lo ocurrido tejiendo la escena en su telar. Apolodoro da otra versión, diciendo que lo que tejió fue la historia con letras y no en una escena.

⁶⁸ Diceógenes era un poeta trágico del siglo v. Se supone que se refiere a la vuelta secreta de Teucro a Salamina, y cómo él mismo se descubre al ver un retrato de su padre y conmovirse.

⁶⁹ Se refiere a *Od.* 8.521 ss. Odiseo pide a Demódoco que cante la caída de Troya gracias al caballo de madera, y «acordándose empezó a llorar», reconociendo Alcínoo a Odiseo y a Teucro por este hecho.

⁷⁰ Electra encuentra un mechón de pelo sobre la tumba de su padre, luego... ese mechón es de alguien «amigo», y entre el círculo de sus amigos sólo puede ser de Orestes; a pesar de ese silogismo, cuando Orestes se muestra, Electra le pide pruebas.

⁷¹ Poliido de Selimbria ganó el premio de ditrambo entre 390 y 380, probablemente en un comentario a la *Ifigenia en Táuride* sugeridor de otro modo de reconocimiento.

⁷² Teodectes era un rétor y trágico amigo de Aristóteles. Tideo era el padre de Diomedes, pero no sabemos nada de la leyenda a que aquí se hace referencia.

⁷³ Tampoco aquí sabemos a qué se refiere.

⁷⁴ No sabemos nada sobre esta obra ni sobre el autor.

sin haberlo visto; pero el imaginar que se le reconocería por este medio es un razonamiento erróneo.

El mejor reconocimiento de todos es el que tiene su origen en los hechos mismos, cuando se produce la sorpresa por cosas verosímiles, como en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*; pues es natural que quiera confiarle una carta⁷⁵. Los reconocimientos de este tipo son los únicos que no tienen señales inventadas y collares. En segundo lugar vienen los reconocimientos que vienen de un silogismo.

XVII

Es preciso componer las fábulas y perfeccionarlas con la elocución, colocando las situaciones ante los ojos lo más posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si se estuviera en medio de los hechos mismos, se encontrará lo adecuado y de ninguna manera escapará lo contradictorio. Y una prueba de esto es lo que se reprochaba a Cárcino⁷⁶; en efecto, Anfiarao salía del santuario, lo que pasaba desapercibido al poeta porque no se representaba la situación, pero en el escenario fracasó al sentir los espectadores aversión ante este hecho. Y en la medida de lo posible perfeccionándolas también con las actitudes, pues a partir de la misma naturaleza los que están dentro de las pasiones son los más persuasivos y el que turba turba muchísimo y el que está irritado enoja muchísimo. Por eso el arte de la poesía es propio de un hombre bien dotado o de un exaltado, pues de estos tipos de hombre, aquéllos modelan bien las situaciones y éstos salen de sí muy fácilmente.

⁷⁵ El reunir al mensajero llegado de Corinto, que sabe que Edipo no era el hijo de Pólipo, y al servidor que sabe que Edipo era el hijo de Layo, hace que necesariamente se descubra la verdad. Ifigenia da una carta y también un mensaje verbal pidiendo ayuda, y como éste era para Orestes, el reconocimiento se tenía que dar necesariamente.

⁷⁶ No sabemos nada de la obra de Cárcino. Cf. 1453a20, lo dicho sobre Alcmeón.

En cuanto a los temas, tanto los tradicionales como los 1455b que uno mismo compone, es preciso dar una visión generalizada, entonces y sólo entonces introducir los episodios y desarrollar la obra. He aquí cómo se puede contemplar lo general, por ejemplo, en la *Ifigenia*. Una doncella llevada al sacrificio y desaparecida de forma desconocida para los sacrificadores, y transportada a otra región en la que era ley sacrificar a los extranjeros a la diosa, fue investida de ese sacerdocio. Tiempo después sucedió que el hermano de la sacerdotisa llegó, pero el que fuera allí porque el dios se lo había ordenado y el motivo por el que iba están fuera de la fábula; y llegando lo cogieron, y yendo a sacrificarlo se dio a conocer, o como lo imaginó Eurípides o como Políido, diciendo de una manera verosímil que no sólo era preciso que se sacrificara a su hermana, sino también a él, y de ahí la salvación.

Y tras esto, dados ya los nombres a los personajes, establecer los episodios; y que los episodios sean adecuados: así en Orestes la locura por la que fue detenido y la salvación por medio de la purificación⁷⁷.

En los dramas los episodios son breves, pero la epopeya se extiende con ellas. En efecto, de la *Odisea* el argumento no es largo: alguien pasa alejado de su patria muchos años, cuidado por Posidón y solo, y mientras tanto las cosas en su casa transcurren de tal manera que sus riquezas son consumidas por unos pretendientes y su hijo es objeto de insidias, y él llega tras ser víctima de todo tipo de tempestades y haciéndose reconocer por algunos se lanza al ataque, y él mismo se salva y destruye a los enemigos. Esto es lo propio del poema, el resto son episodios.

XVIII

Es propio de toda tragedia el nudo y el desenlace. Los hechos que están fuera de la obra y algunos de los de den-

⁷⁷ Sobre la locura, véase *Ifigenia en Táuride* 260-335. Se dice que la estatua de la diosa está contaminada por la presencia de un parricida y que tiene que ser purificada sumergiéndola en el mar.

tro frecuentemente forman el nudo; el resto forma el desenlace. Y llamo nudo a lo que hay desde el principio hasta aquella parte que es la última de la que procede el paso a la dicha o a la desdicha, y desenlace a la parte que va desde el principio de ese paso al final; así en el *Linceo* de Teodectes, el nudo es lo que ha ocurrido antes⁷⁸ y la captura del niño y además la de éstos..., y el desenlace desde la acusación de la muerte al final.

Hay cuatro tipos de tragedia (tantos como se ha dicho que eran sus partes): la compleja, que está compuesta en su totalidad de peripecia y reconocimiento; la patética, como los *Ayantes*⁷⁹ y los *Ixiones*⁸⁰; la de carácter, como las *Ftíótides*⁸¹ y el *Peleo*⁸²; el cuarto..., como las *Fórcides*⁸³ y el *Prometeo*⁸⁴ y cuantas transcurren en el Hades. 1456a

Ahora bien, hay que hacer todo lo posible para tener todas las cualidades, y si no, las más grandes y el mayor número de ellas, especialmente pensando en cómo se critica hoy a los poetas; pues habiendo existido en cada parte de la tragedia buenos poetas, se quiere que uno solo sobrepase la especialidad de cada poeta.

Pero es justo decir que una tragedia es distinta o la misma especialmente por la fábula. Es la misma la que tiene el mismo nudo y el mismo desenlace. Pero muchos que «anudan» bien desenlazan mal, y es preciso que ambas cosas se correspondan.

⁷⁸ Cf. 1452b24-26.

⁷⁹ *Ayax* es un ejemplo patético, ya que contiene al menos un suicidio parcialmente visible.

⁸⁰ Ixión, rey de los lapitas, ofendió a Hera y fue castigado en el Hades a ser atado a una rueda de fuego que giraba. Era el tema de tragedias de Esquilo y Eurípides.

⁸¹ De *Las Ftíótides* de Sófocles no sabemos nada. Probablemente se refiere a un coro de mujeres de Ftía, patria de Aquiles.

⁸² Tanto Sófocles (véase *Soph. Fragm.*, Pearson, 2.140) como Eurípides (Nauck *TGF*, 564) escribieron un *Peleo*. No se nos dice nada con este ejemplo y el anterior sobre cómo es una tragedia «de carácter».

⁸³ Las Fórcides eran tres viejas que vivían en el lago Tritón como centinelas de las Gorgonas. Tenían un único ojo. *Las Fórcides* es un drama satírico de Esquilo.

⁸⁴ La trilogía esquilea de Prometeo estaba formada por *Prometeo encadenado*, *Prometeo liberado* y *Prometeo portador de fuego*.

Y se debe recordar lo que se ha dicho muchas veces y no hacer que un conjunto épico sea una tragedia; y llamé conjunto épico al que tiene muchas fábulas; así, si alguien lo hiciera con la fábula de la *Iliada*. Pues allí, valiéndose de la extensión, las partes adquieren el tamaño conveniente, pero en los dramas un tamaño descomunal dista de lo que se esperaba. Y una prueba de ello es que cuantos hicieron una tragedia entera con la destrucción de Ilión, y no por partes como Eurípides, o toda la historia de Níobe, y no como Esquilo, o fracasan o concursan mal, ya que también Agatón fracasó en este aspecto solamente.

En las peripecias y en las acciones simples aciertan de una forma sorprendente en lo que quieren; pues esto es trágico y un sentimiento de amor al hombre. Y este efecto se da cuando un hombre astuto pero con maldad es engañado, como Sísifo⁸⁵, y uno valiente pero injusto es vencido, y esto también es verosímil, como dice Agatón, pues es verosímil que pasen muchas cosas incluso de una forma inverosímil⁸⁶.

Es preciso también que el coro se considere como uno de los actores y que sea parte del conjunto y que tenga un papel positivo en la obra, no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En los restantes poetas lo cantado no es más propio de la fábula que de otra tragedia, por eso cantan cantos intercalados, siendo Agatón el primero que comenzó esto. Sin embargo, ¿qué es lo que diferencia cantar cantos intercalados de adaptar un parlamento o todo un episodio de una obra a otra?

⁸⁵ Sísifo era famoso por su astucia; algunas veces se dice que era el padre de Odiseo. Esquilo escribió dos dramas satíricos sobre Sísifo, uno sobre su castigo en el Hades (Zeus le castigó por comunicar al río Asopo que su hija Egina había sido seducida por él) y el otro sobre su vuelta a la tierra para castigar a su mujer por no haberle hecho honras fúnebres (él le había dicho que no se las hiciera para salir del Hades con la disculpa de castigarla). Su suplicio era empujar una enorme piedra esférica por la ladera de una montaña, y cuando llegaba cerca de la cima, la piedra rodaba hacia abajo. También Eurípides escribió un *Sísifo*.

⁸⁶ Véase el fragmento 9 de Agatón, citado por Aristóteles en su *Retórica* 1402a10.

Se ha hablado de las otras partes y queda hablar de la elocución y del pensamiento.

Lo que se refiere al pensamiento se encuentra en los libros del *De retórica*⁸⁷, pues esto es más bien propio de aquella investigación. Es propio del pensamiento cuanto es preciso que sea preparado por el lenguaje. Y partes de esto son: probar, refutar, despertar emociones (como piedad, 1456b temor, ira u otras semejantes) e incluso aumentar y minimizar.

Y es evidente que también en los hechos hay que servirse de cosas que tienen su origen en las mismas formas cuando sea preciso conseguir cosas que inspiren piedad, o temor, o grandeza, o verosimilitud; difieren en que aquí es preciso que unos hechos se muestren sin enseñanza, pero otros en el discurso es preciso que sean preparados por el que habla y producirse por medio de lo que dice. Pero ¿cuál sería el papel del que habla si los hechos se mostrarán de la forma que fuera preciso y no por medio de lo que se dice?

De las cosas que se refieren a la elocución una sola cuestión debe estudiarse y es la de las formas de hablar, las cuales debe conocer el actor y el que tiene un arte de un tipo semejante es, por ejemplo, saber qué es una orden, una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta y cualquier otra cosa de este tipo.

En efecto, acerca del conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte poética ninguna censura que tenga una mínima importancia. Pues, ¿quién admitiría como error lo que Protágoras censura⁸⁸; el hecho de que creyendo suplicar, ordena cuando dice «Canta, oh diosa, la cólera...»⁸⁹. Pues mandar hacer algo o no —dice— es una orden. Por eso déjese esta cuestión como propia de otro arte y no de la poética.

⁸⁷ De Aristóteles, evidentemente.

⁸⁸ A Homero. A los sofistas, y especialmente a Protágoras, se les atribuye la invención de la gramática.

⁸⁹ Parte del primer verso de la *Iliada*.

Las partes del lenguaje, en general, son las siguientes: elementos, sílabas, conjunción, nombre, verbo, artículo, caso y enunciación.

Un elemento es un sonido indivisible, pero no cualquier sonido, sino aquel del que por naturaleza se forma un sonido compuesto, pues también son característicos de los animales los sonidos indivisibles, a ninguno de los cuales llamo elemento.

Partes de este sonido son: vocal, semivocal y muda. Son: vocal, la que tiene sonido audible sin ningún tropiezo⁹⁰; semivocal, la que tiene sonido audible con tropiezo, como la Σ (sigma) y la Ρ (ro), y muda, la que con percusión no tiene ningún sonido por sí misma, pero que unida a algún sonido es audible, como la Γ (gamma) y la Δ (delta).

Éstas difieren según la forma que se le dé a la boca, según los lugares, según tengan o no aspiración, según sean largas o breves, e incluso según tengan acento agudo, grave o circunflejo⁹¹. Esto corresponde examinarlo con detalle a los especialistas en métrica.

Sílaba es un sonido sin significado compuesto de una muda y una letra que tiene sonido. Pues el sonido ΓΡ (gamma-ro) sin el sonido Α (alfa) [no]⁹² es una sílaba, pero sí lo es con Α (alfa), y así resulta ΓΡΑ (gamma-ro-alfa = «gra»). Pero también es propio de la métrica el estudiar tales diferencias.

Conjunción es un sonido sin significado, que por naturaleza ni impide ni hace que un solo sonido con significado se forme a partir de varios sonidos, tanto en los extremos como en el medio; es sonido que no conviene que se coloque como tal al principio de la frase como μέν, ἦτοι, δέ⁹³; o bien un sonido sin significado que dé varios soni-

⁹⁰ Sin que la lengua cierre su paso de ninguna manera.

⁹¹ Los acentos fueron introducidos de una forma sistemática por Aristófanes de Bizancio (257-180 a. C.).

⁹² El «no» falta en el texto griego, pero debe suplirse.

⁹³ Partículas griegas de muy diferente valor en ocasiones intraducibles y que en una traducción española pueden equivaler en ocasiones al orden de palabras. En ese sentido véase la excelente traducción de

dos, y éstos con significado, capaz por naturaleza ese sonido de formar una sola voz con significado⁹⁴.

Artículo es voz sin significado que indica principio o fin o división de una frase; por ejemplo ἀμφί, περί, etc.; o una voz sin significado que ni impide ni produce una sola voz con significado a partir de varias voces; es apto por naturaleza para estar colocado tanto en los extremos como en el medio⁹⁵.

Nombre es voz significativa compuesta, sin idea de tiempo, ninguna de cuyas partes es por sí misma significativa; en efecto, en los nombres dobles no nos servimos de sus partes como si cada una tuviera un significado por sí misma y así en el nombre Teodoro, el «doro» no tiene ningún significado⁹⁶.

Verbo es voz significativa compuesta con idea de tiempo, ninguna de cuyas partes es por sí misma significativa, lo mismo que en los nombres, pues «hombre» o «blanco» no indican el «cuándo», pero «camina» y «ha caminado» añaden a su significado el uno el tiempo presente y el otro el pasado.

Caso es propio de un nombre o de un verbo; unas veces indica la relación de «de» o «para» y otras semejantes; otras veces indica la singularidad o la pluralidad, así «hombres» u «hombre»; otras los modos de expresión del hablante, así interrogación, mandato; pues «¿caminó?» o «¡camina!» son casos de un verbo de acuerdo con estas distinciones.

Enunciación es voz significativa compuesta, de la cual algunas partes significan algo por sí mismas; pues no toda enunciación está formada de verbos y nombres, como la definición del hombre, sino que es posible que exista enun-

Agustín García Calvo de varios de los diálogos socráticos de Platón en la colección «Biblioteca General Salvat», núm. 58. 1972.

⁹⁴ La mayoría de los editores, debido a lo confuso de toda la explicación, se muestran concordes en suprimir desde 1456b38 (en el texto «Conjunción es un sonido..., una sola voz con significado»).

⁹⁵ ἄρθρον («artículo») es un tipo de palabra no significativa que no se ve claro cuál puede ser, y mucho menos teniendo en cuenta que las que pone como ejemplo son preposiciones.

⁹⁶ Teodoro: etimológicamente «regalo de dios», pero cuando se dice ese nombre habitualmente nadie tiene en cuenta su significado etimológico.

ciación sin verbos; aunque siempre tendrá algo significativo, como «Cleón» en «Cleón camina». Y la enunciación es una de dos maneras, pues o indica una sola cosa, o porque está formada de varias partes unidas juntas, como la *Ilíada* es una sola por unión y la definición del hombre por significar una sola cosa.

XXI

En lo que se refiere a las clases de nombre, uno es simple, y llamo simple al que no está formado de partes significativas, como γῆ («tierra»); otro es doble y o bien está formado de parte significativa y no significativa, pero no en el nombre «significativa y no significativa», o está formado de partes significativas. También puede haber nombres triples, cuádruples y múltiples, como la mayoría de los nombres masaliotas, por ejemplo Hermocai- 1457b
cojante⁹⁷. ... Y todo nombre o es corriente o es raro o metáfora u ornamento o inventario o alargado o abreviado o modificado.

Llamo corriente al que utilizamos cada uno de nosotros, raro al que utilizan otros, de manera que evidentemente es posible que un mismo nombre sea corriente y raro, pero no para los mismos; σίγυυον⁹⁸, en efecto, es corriente para los chipriotas y raro para nosotros.

Metáfora es el traslado de un nombre de una cosa al de otra cosa, o del género a especie o de la especie al género o de la especie a otra especie, o según la analogía. Y «del género a especie» entiendo algo como «mi nave está detenida»⁹⁹, pues el estar anclada es uno de los tipos de estar detenida. De la especie al género «ciertamente Odiseo ha llevado a cabo innumerables acciones buenas»¹⁰⁰, pues «millares»¹⁰¹ son muchas, de lo cual se vale aquí el poeta

⁹⁷ La ciudad de Marsella fue fundada por Focea, situada cerca del río Hermo; el Caico y el Janto son ríos relativamente próximos.

⁹⁸ «Lanza». Cf. Heródoto, 5.9.3.

⁹⁹ *Od.* 1.185 y 24.308.

¹⁰⁰ *Il.* 2.272.

¹⁰¹ Aquí se confunden μυρία («incontables, innumerables») y μύρια («diez mil»).

en lugar de «mucho». De especie a especie, como por ejemplo «habiendo agotado su vida con el bronce» y «habiendo cortado con el afilado bronce», pues aquí «agotar» quiere decir «cortar» y «cortar» quiere decir «agotar». En efecto, ambas son formas de quitar ¹⁰².

Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término es al primero como el cuarto al tercero; así pues, se utilizará el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto, y algunas veces se añade el término al que se refiere la palabra reemplazada. Lo digo por medio de un ejemplo: una copa es a Dioniso como un escudo a Ares; así pues, se llamará a la copa «escudo de Dioniso» y al escudo «copa de Ares». Otro: la vejez es a la vida como la tarde al día, así pues, se llamará a la tarde «vejez del día», o como Empédocles ¹⁰³, y a la vejez «tarde de la vida» u «ocaso de la vida». Algunos casos de analogía no tienen nombre, pero no por eso se dirán de una forma diferente; por ejemplo, el lanzar lejos de uno el grano es sembrar, pero el que se lance la luz desde el sol no tiene nombre; pero es lo mismo esto con relación al sol y el sembrar con relación al grano, por eso se ha dicho «sembrando la luz creada por la divinidad». Y es posible valerse de este tipo de metáforas incluso de otra manera; se aplica a una cosa un nombre que no le corresponde y se le niega algo que le es propio, así si se llama al escudo «copa», pero no «de Ares», sino «sin vino». ... ¹⁰⁴. Y es inventado el nombre que no siendo utilizado de ninguna manera por nadie el poeta por sí mismo lo establece. En efecto, parece que hay alguno de esta clase, como ἔρυνγας ¹⁰⁵ con el sentido de «cuernos» y ἀρητήρα ¹⁰⁶ con el de «sacerdote». Puede ser alargado o abreviado. Lo uno es si se sirve de una vocal más larga que la propia o de una sílaba intercalada y lo segundo si se le quita algo que es suyo; alargado es, por

¹⁰² Las dos citas son, probablemente, de Empédocles.

¹⁰³ No se conoce la variante que ofrecía Empédocles a esa forma de llamar a la tarde.

¹⁰⁴ Se sospecha que faltan algunas palabras.

¹⁰⁵ Hesiquio (*s. u.*) lo explica en el sentido de «rama».

¹⁰⁶ Aparece tres veces en Homero.

ejemplo, πόλειως en πόλῆος ¹⁰⁷, o Πηλειίδου en Πηλειάδεω, y abreviado es, por ejemplo, κρῖ, δῶ y también ὄψ en μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ ¹⁰⁸. Modificado es en aquel caso en que el nombre se deja una parte y se inventa otra, por ejemplo, δεξιτερόν κατὰ μαζόν en lugar de δεξιόν ¹⁰⁹.

De los nombres en sí unos son masculinos, otros femeninos y otros intermedios. Masculinos son los que terminan en Ν, Ρ y Σ (ny, ro y sigma) y los que terminan en las letras compuestas de Σ (que son dos Ψ y Ξ [psi y xi]). Femeninos son los que terminan en aquellas vocales que son siempre largas, como la Η (eta) y la Ω (omega), o en Α (alfa) alargada. De manera que el número de terminaciones es el mismo en los masculinos y los femeninos, pues la Ψ y la Ξ son compuestas. Y ningún nombre termina en muda ni en vocal breve ¹¹⁰. En Ι (iota) sólo terminan tres: μέλι, κόμιμι y πέπερι. Y cinco en Υ (ypsilon). Los nombres intermedios terminan en una de estas letras o en Ν o en Σ.

XXII

Lo esencial de la elocución es que sea clara y sin ser baja. Es muy clara la que está formada de palabras corrientes, pero es baja. Un ejemplo es la poesía de Cleofonte ¹¹¹ y la de Esténelo ¹¹². Noble y separada de lo ordinario la que se vale de palabras fuera de lo común, y llamo «fuera de lo común» a la palabra rara, a la metáfora, al alargamiento o a todo lo que va contra la corriente. Pero

¹⁰⁷ Teniendo en cuenta que $\bar{\cup}$ representa a vocal o sílaba breve y a vocal o sílaba larga, las cantidades son:

$$\epsilon = \bar{\epsilon}, \eta = \bar{\eta}, \omicron = \bar{\omicron} \text{ y } \omega = \bar{\omega}.$$

¹⁰⁸ κρῖ en lugar de κριθή; δῶ en lugar de δῶμα, y ὄψ en lugar de ὄψις. La cita μία ... ὄψ es de Empédocles, *Fr.* 88.

¹⁰⁹ Cf. *Il.* 5.393.

¹¹⁰ Este pasaje se considera todo él interpolado, debido al gran número de inexactitudes que contiene.

¹¹¹ Cf. 1448a12.

¹¹² Probablemente poeta trágico contemporáneo de Aristófanes, que en *Avispas* 1313 se ríe de su pobreza y en *Gerytades* *Fr.* 151 de su soso estilo.

si alguien lo compone todo de esta manera o será un enigma o un barbarismo; si de metáforas será un enigma, y si de palabras raras será un barbarismo. En efecto, la esencia del enigma es unir, mientras se habla de lo que se trata, palabras que combinadas no tienen sentido. Ahora bien, según la composición de las otras palabras no es posible hacer esto, pero sí es posible con la composición de metáforas, como «vi a un hombre que había unido bronce con fuego sobre un hombre»¹¹³ y otras de este tipo. Y de las palabras raras se obtiene el barbarismo. Así pues, es necesario, en cierto modo, mezclar estas cosas; no crearán vulgaridad ni bajeza cosas como, por ejemplo, la palabra rara, la metáfora, el ornamento y demás especies mencionadas, pero tampoco la palabra normal producirá claridad.

Una parte no menor prestan a la claridad de la elocución y a su falta de vulgaridad los alargamientos, apócope y cambios de las palabras, pues por ser distinto a lo normal, contra lo que es habitual que ocurra, hará que no sea vulgar, y por participar de lo habitual habrá claridad. 1458b

De manera que no reprochan con razón los que censuran tal forma del lenguaje y ridiculizan al poeta, como Euclides el Viejo¹¹⁴, que decía que era fácil hacer poesías si alguien le concedía alargar las sílabas cuando él quisiera, y ridiculizándolo en su forma de hablar hizo estos versos: Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶναδε βαδίζοντα y οὐκ τᾶν γεράμενος† τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον¹¹⁵.

Así pues, el uso en cierto sentido demasiado visible de este modo de expresarse es ridículo; la medida es necesaria en todas las partes de la elocución, pues el que se sirve inadecuadamente de metáforas, palabras raras y otras figuras caerá a propósito en el ridículo lo mismo que si lo buscara.

¹¹³ Es el famoso enigma de la ventosa que se explica en *Retórica* 1405b1. Una ventosa o un vaso, de bronce generalmente, se calentaba antes de aplicarlo al cuerpo para que succionara el tumor.

¹¹⁴ De los dos Euclides conocidos en época de Aristóteles ninguno merecía el nombre de «viejo», ya que uno era arconte en el 403 a. C. y el otro un filósofo socrático.

¹¹⁵ Estos dos versos presentan irregularidades métricas, y es ése el único interés que tienen; el segundo, además, está bastante mutilado.

Y cuánto difiere su uso conveniente se puede ver en los poemas épicos, introduciendo las palabras normales en el verso. Y el que sustituya la palabra rara, las metáforas y otras figuras por los vocablos usuales verá que decimos la verdad; así habiendo compuesto el mismo tipo de yambo Esquilo y Eurípides (éste habiendo sustituido una sola palabra, poniendo en lugar de la palabra habitual y corriente una palabra rara), uno parece hermoso y el otro mediocre. En efecto, Esquilo en el *Filoctetes* escribió: «A una úlcera que come las carnes de mi pie» ¹¹⁶, pero Eurípides puso, en lugar de «come», «consume» ¹¹⁷. Y lo mismo si en la frase ¹¹⁸ νῦν δέ μ'έων ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανός καὶ ἀεικῆς alguien colocara las palabras usuales νῦν δέ μ'έων μικρός τε καὶ ἀσθενικός καὶ ἀειδῆς ¹¹⁹. También δίφρον ἀεικέλιον καταθείς ὀλίγην τε τράπεζαν, δίφρον μοχθηρόν καταθείς μικράν τε τράπεζαν' ¹²⁰, y lo de ἡῖνες βοόωσιν con relación a ἡῖνες κράζουσιν ¹²¹. Además Arifrades ¹²² ridiculizaba a los poetas trágicos porque se valían en la conversación de lo que nadie diría, como el δωμάτων ἄπ' ¹²³ y no ἀπὸ δωμάτων, y el σέθεν ¹²⁴ y ἐγὼ δέ νιν ¹²⁵ y el Ἀχιλλέως πέρι ¹²⁶, pero no περὶ Ἀχιλλέως, y cuantas 1459a otras haya de este tipo. Pues todas las expresiones de este tipo por no estar entre las vulgares hacen que no haya vulgaridad en la elocución, pero aquél ignora esto.

Y es importante el servirse adecuadamente de cada una de las cosas dichas, y de palabras dobles y extrañas, pero

¹¹⁶ ἐσθλει («come»).

¹¹⁷ θοινᾶται («consume»).

¹¹⁸ *Od.* 9.515: «Y ahora a mí, siendo él pequeño, débil y sin fuerza...»

¹¹⁹ La frase dice lo mismo, pero con palabras vulgares.

¹²⁰ *Od.* 20.259. Palabras vulgares son μοχθηρός y μικρός frente a las de mayor valor poético, ἀεικέλιος y ὀλίγος. La traducción, en ambos casos, es «habiendo colocado en el suelo un asiento miserable y una pequeña mesa».

¹²¹ *Il.* 17.265; cfr. 14.394. La traducción es «las costas braman», κράζουσιν es la palabra vulgar.

¹²² No se sabe nada de él. Probablemente es el satirizado por Aristófanes en *Caballeros* 1281 y *Avispas* 1280.

¹²³ Anástrofe.

¹²⁴ Forma pronominal alternativa con σοῦ.

¹²⁵ Aparece en *Edipo en Colono* 986 de Sófocles. νιν es pronombre de tercera persona, singular o plural de cualquier género.

¹²⁶ Anástrofe.

lo más importante con mucho es saber utilizar la metáfora. Pues esto es lo único que no es posible tomar de otro y es señal de un don natural. Pues metaforizar bien es ver bien lo semejante. De las palabras, las dobles se ajustan a los ditirambos, las palabras raras a los versos heroicos y las metáforas a los yámbicos. Además en los versos heroicos todos los métodos mencionados son idóneos, pero en los yámbicos, por imitar los que más el lenguaje coloquial, se ajustan aquellas palabras de las que uno se serviría en la prosa, y éstas son las siguientes: la palabra corriente, la metáfora y el ornamento.

Sea lo dicho suficiente acerca de la tragedia y de la mimesis por medio de acción.

XXIII

Acercas de la imitación narrativa y en verso, es evidente que hay que componer las fábulas, como en las tragedias, de una forma dramática y en torno a una única acción entera y completa y que tenga principio, parte media y fin, para que como un único ser viviente entero produzca el placer que le es propio; también es evidente que las composiciones no deben ser semejantes a narraciones históricas, en las que necesariamente se muestra no una sola acción, sino un solo tiempo, esto es, cuantas cosas ocurrieron durante éste a un solo hombre o a varios, la relación de estos hechos entre sí es casual. Pues así como la batalla naval de Salamina y el combate de los cartagineses en Sicilia se produjeron en la misma época¹²⁷, no tendiendo de ninguna manera al mismo fin, así también en el transcurso de los tiempos algunas veces se produce una cosa junto a otra y a partir de eso no ocurre que tengan un único fin. Pero más o menos todos los poetas hacen esto¹²⁸.

Por eso, como ya dijimos¹²⁹, también por eso Homero puede parecerse entre los otros un poeta divino, por no

¹²⁷ Siglo v. Heródoto 7.166 dice que incluso el mismo día.

¹²⁸ Estructuran como si fuera una historia.

¹²⁹ Cf. 1451a23 ss.

intentar tratar toda la guerra aunque tenía principio y fin, pues la fábula habría sido demasiado grande y no vista correctamente en su conjunto, o midiéndola bien en la extensión se habría complicado por la variedad de hechos. Tomando una sola parte se sirvió de muchos episodios de las otras partes, como el catálogo de las naves y mezcla el poema con otros episodios.

Pero los demás hacen un poema en torno a una sola 1459b persona, o a una sola época y una única acción de muchas partes, como el que hizo los *Cantos Ciprios*¹³⁰ y la *Pequeña Iliada*¹³¹. Por consiguiente, de la *Iliada* y de la *Odisea* se puede hacer una tragedia de cada uno o dos solas, pero de los *Cantos Ciprios*¹³² muchas y de la *Pequeña Iliada* ocho¹³³, como el *Juicio de Armas*¹³⁴, *Filoctetes*¹³⁵, *Neoptólemo*¹³⁶, *Eurípilo*¹³⁷, *La mendicidad*¹³⁸, *Las lacedemonias*¹³⁹, *El saco de Ilión*¹⁴⁰, *La salida*¹⁴¹.

XXIV

Además es preciso que la epopeya tenga las mismas especies que la tragedia: simple o compleja, de carácter o patética¹⁴². También sus partes, aparte de la melopeya y

¹³⁰ Atribuidos a Estasino de Chipre, poeta épico del siglo VIII, aproximadamente.

¹³¹ Atribuida a Arctino de Mileto, poeta épico del siglo VIII, aproximadamente.

¹³² A partir de lo que sabemos de los *Cantos ciprios* podrían ser: Juicio de París, Rapto de Helena, Télefo, Disputa de Aquiles y Agamemón, Ifigenia en Aulide, Protesilao...

¹³³ Lo que viene a continuación ¿son títulos de obras o temas de tragedia?

¹³⁴ Título de la primera tragedia de la trilogía sobre Ajax de Esquilo.

¹³⁵ Posiblemente de Sófocles.

¹³⁶ Se dice que Nicómaco escribió una obra con este título.

¹³⁷ Eurípilo, hijo de Télefo, llegó para luchar en el asedio a Troya y fue muerto por Neoptólemo; no se conoce ninguna tragedia con este título.

¹³⁸ Odiseo entró en Troya disfrazado de mendigo (cf. *Od.* 4.247). No queda tragedia con este título.

¹³⁹ Sófocles escribió una obra con este título.

¹⁴⁰ Obra de Iofón, hijo de Sófocles.

¹⁴¹ Probablemente se refiere a la salida de Troya de las naves.

¹⁴² Cf. 1455b32.

el espectáculo, han de ser las mismas, pues también es preciso que haya peripecias, reconocimiento y desgracias; además es preciso que sea bella en los pensamientos y en la elocución. Homero fue el primero que se sirvió adecuadamente de estas cosas. En efecto, ambos poemas están compuestos de esa forma; la *Iliada* es simple y patética y la *Odisea* complicada (pues se producen reconocimientos en toda ella) y de caracteres; y además de que las hizo así, superó todas las obras en elocución y pensamiento.

La epopeya difiere según la extensión de la cosa compuesta y según el verso. El límite mencionado es suficiente¹⁴³; en efecto, es preciso que se puedan ver conjuntamente el principio y el fin. Y sería así si las composiciones fueran más breves que las antiguas y se acercaran hasta la cantidad de tragedias representadas en una sola audición. Pero la epopeya tiene, en cuanto a extender su amplitud, algo muy característico, porque no es posible en la tragedia mimetizar muchas partes desarrollándose al mismo tiempo, sino solamente la parte que se desarrolla en la escena y es representada por los actores, en la epopeya al contrario por ser una narración es posible tratar muchas partes desarrollándose al mismo tiempo, a causa de las cuales, si son adecuadas al tema, aumenta la amplitud del poema. De manera que tiene esta ventaja para su magnificencia y para proporcionar al auditor el placer del cambio y para estructurar coherentemente con episodios muy diversos. Pues la semejanza, que llena rápidamente, hace fracasar las tragedias.

Y en cuanto al metro se sabe por experiencia que el heroico¹⁴⁴ es el que corresponde. Pues si alguien compusiera una mimesis narrativa en algún otro metro, o en varios diferentes, se mostraría que es inadecuado, pues el heroico es el que indica menos movimiento y el más amplio de los metros (también por eso admite fácilmente palabras raras y metáforas, pues también la mimesis narrativa es también mejor que las otras en eso), pero el yámbico¹⁴⁵ y el tetrametro¹⁴⁶ son ligeros, éste para la danza, aquél 1460a

¹⁴³ Cf. capítulo 7.

¹⁴⁴ Hexámetro dactílico cataléctico. Cf. n. 32.

¹⁴⁵ Cf. p. 65 y ns. 31 y 7.

¹⁴⁶ Cf. p. 53 y n. 31.

para la acción. E incluso más fuera de lugar estarían si alguien los mezclara, como Queremón ¹⁴⁷. Por eso nadie ha hecho una composición larga en otro metro más que el heroico, pero como hemos dicho la naturaleza misma enseña a elegir lo que le va bien.

Homero es digno de que se le ensalce por otras muchas cosas, pero especialmente porque es el único de los poetas que no ignora lo que hay que hacer. Pues es necesario que el poeta diga personalmente lo menos posible, pues no es imitador por eso. Ahora bien, los otros están ellos mismos en escena constantemente, e imitan pocas cosas y pocas veces, pero él, tras un breve preámbulo, rápidamente introduce un hombre o una mujer o algún otro personaje caracterizado y de ninguna manera (insisto) sin carácter, sino caracterizado.

Sin duda es preciso tratar en las tragedias lo maravilloso, pero que se acoja preferentemente en la epopeya lo irracional, que es por lo que ocurre casi siempre lo maravilloso, porque no se ve al que actúa, pues lo relacionado con la persecución de Héctor parecería ridículo en escena, unos permaneciendo inmóviles y no persiguiéndole mientras el otro ¹⁴⁸ les hace señales de prohibición ¹⁴⁹, pero en la epopeya pasa desapercibido. Y lo maravilloso es agradable; una prueba de esto es que, en efecto, todos cuantos narran algo hacen algún añadido por su cuenta para agradar.

Y también Homero especialmente enseñó a los otros poetas a decir cosas falsas como es debido, y esto es un paralogismo ¹⁵⁰. Pues los hombres creen que cuando existiendo o produciéndose una cosa, existe o se produce otra, si la última existe, también la primera existe o se produce; pero esto es falso. Por eso es preciso, si la primera es falsa, pero fuera necesario que otra cosa, siendo verdad la primera, existiera o se produjera, añadirla; pues por saber que esta otra es verdadera nuestra alma razona equi-

¹⁴⁷ Cf. 1447b20-23.

¹⁴⁸ Aquiles.

¹⁴⁹ A sus tropas, para que no alcancen a Héctor con algún arma arrojada y le priven a él de la gloria.

¹⁵⁰ Cf. 1455a12-16.

vocadamente que también la primera existe. Y un ejemplo de esto es el episodio del *Baño* ¹⁵¹.

Es preciso preferir lo imposible que es verosímil a lo posible que es increíble, y los temas no deben estar formados de partes irracionales, sino que no deben tener nada en absoluto que sea irracional, pero si no es posible esto, debe estar fuera de la narración, como el desconocer Edipo cómo ha muerto Layo ¹⁵², pero no debe estar en la obra, como en *Electra* los que narran los Juegos Píticos ¹⁵³ o en los *Misios* el mudo que llega a Misia procedente de Tegea ¹⁵⁴. De manera que decir que sin eso se destruiría la fábula es ridículo, pues primeramente no hay que componer ese tipo de fábulas, pero si un poeta compone algo irracional y hace que parezca medianamente razonable, incluso se admitiría lo absurdo ¹⁵⁵, ya que también lo irracional que aparece en *Odisea* y que se refiere a la exposición de Odiseo en la playa ¹⁵⁶, es evidente que serían insoportables si lo cantara un mal poeta; pero aquí, 1460b
endulzándolo con otras cualidades, el poeta oculta lo absurdo.

Y en la elocución es preciso esforzarse en las partes que no tienen acción y que no son ni éticas ni contienen pensamientos, pues la elocución demasiado brillante, en cambio, oculta los caracteres y los pensamientos.

XXV

En lo que se refiere a problemas y soluciones, de cuántos y de qué tipo son, se podrá ver claramente considerándolos de la siguiente manera:

¹⁵¹ *Od.* 19.220-248.

¹⁵² Edipo no sabe cómo ha muerto Layo, a pesar de ocupar su puesto durante mucho tiempo.

¹⁵³ En la obra de Sófocles (versos 680-763) el Pedagogo cuenta cómo Orestes murió en la carrera de carros de los Juegos Píticos, pero la primera vez que éstos se celebraron fue en 582 a. C.

¹⁵⁴ Télefo en *Misios*, obra probablemente de Esquilo, aunque tal vez de Sófocles (Esquilo utiliza más a personajes silenciosos) tras matar a su tío en Tegea, permanece un día en Misia (Asia Menor) sin hablar.

¹⁵⁵ «Pero... absurdo» es frase con otras posibles traducciones. R. Kassel, cuyo texto seguimos, la considera corrupta.

¹⁵⁶ *Od.* 13.116 ss.

Puesto que el poeta es imitador como un pintor o algún otro imaginero, es necesario que imite siempre de una de las tres formas que hay: o como las cosas eran o son, o como se dice y parecen, o como es preciso que sean. Y estas cosas las da a conocer por medio de la elocución en la que también hay palabras raras, metáforas y muchas alteraciones del lenguaje, pues éstas se las permitimos a los poetas.

Además no es la misma la exactitud de la política y la de la poética, ni la de otro arte y la poética. Y de la poética misma el error puede ser de dos tipos, el uno intrínseco y el otro accidental. Pues si eligió mimetizar... incompetencia, el error es suyo¹⁵⁷; pero si la elección no es correcta, sino que representó al caballo lanzando hacia adelante a la vez ambas patas delanteras, o si el error es relativo a ciencia particular, como la medicina o cualquier otro arte, el error no está intrínseco. De manera que en los problemas es preciso resolver las críticas examinándolas a partir de esas explicaciones.

Veamos, en primer lugar, las cosas que se refieren al arte mismo: se han introducido en el poema cosas imposibles, se ha errado; pero es correcto si alcanza el fin propio del arte (pues el fin se ha indicado), si así esto mismo u otra parte se hace más terrible. Un ejemplo: la persecución de Héctor¹⁵⁸. Ciertamente si el fin podía alcanzarse o mejor o no peor y según el arte relativo a estas cosas, no sería correcto, pues es preciso, si existe tal posibilidad, no errar de ninguna manera.

Además ¿de cuál de las dos clases es el error, de los del arte o de los de otra cosa accidental? Pues es menos si no se sabe que una cierva no tiene cuernos que si se pinta totalmente diferente. Y además, si se critica que no se han representado cosas verdaderas, pero quizá sí como deben ser, como también Sófocles decía que él las representaba como deben ser, y Eurípides como son, de ese modo ha de solucionarse. Pero si de ninguna de las dos maneras, se puede decir que así se dice, por ejemplo, en lo que se refiere a los dioses, pues quizá al decirlos de ese

¹⁵⁷ ¿De la poética en sí misma?

¹⁵⁸ Cf. 1460a15.

modo no se digan mejor ni cosas verdaderas, pero si acontece el decir las que sea como Jenófanes ¹⁵⁹, pero así se dice. 1461a Quizá otras cosas no se cuentan mejor, pero eran así, como las de las armas: «sus lanzas estaban verticales con la punta hacia arriba» ¹⁶⁰, pues así se solían poner, como lo hacen también hoy los Ilirios.

Sobre si está bien o no lo que alguien ha dicho o hecho, no sólo se ha de examinar lo hecho o dicho, mirando si es noble o miserable, sino también al que actúa o dice, a quién o cuándo, o cómo o con qué motivo, por ejemplo, si para que se produzca un bien mayor o para evitar un mal mayor.

Es preciso resolver otras dificultades mirando la elocución, por ejemplo, por el uso de una palabra rara se resolverá lo de «a los mulos primeros», pues quizá no dice «a los mulos», sino a los centinelas ¹⁶¹; también cuando se refiere a Dolón «que era feo de aspecto», no se refiere a un cuerpo contrahecho, sino a un rostro feo, pues los cretenses llaman «belleza de aspecto» a la belleza de rostro ¹⁶². Y la frase «mézclalo más fuerte» ¹⁶³ no significa «puro» como para borrachos, sino «más rápidamente».

Otro tipo de expresión se dice como metáfora, por ejemplo, «todos los dioses y los guerreros durmieron la noche entera» ¹⁶⁴. Y también dice «ciertamente cuando miraba hacia la llanura troyana (se admiraba oyendo) un tumulto de flautas y siringas». En efecto, «todos» se dice por metáfora en lugar de muchos, pues «todo» supone que hay «mucho». También la frase «y ella sola no participante» ¹⁶⁵ por metáfora, pues lo más conocido es «solo» ¹⁶⁶.

¹⁵⁹ Jenófanes (vi a. C.) critica las concepciones de Homero y Hesíodo sobre la divinidad.

¹⁶⁰ El pasaje, en *Il.* 10.152.

¹⁶¹ Cf. *Il.* 1.50.

¹⁶² *Il.* 10.316. Generalmente por «feo de aspecto» se entiende una persona de cuerpo deforme que, en consecuencia, no podría correr rápidamente como Dolón hacía; pero se aclara que los cretenses entienden «feo de aspecto» como «feo de rostro» solamente.

¹⁶³ *Il.* 9.203.

¹⁶⁴ Mezcla de dos pasajes de la *Iliada*, texto que los griegos solían citar de memoria.

¹⁶⁵ Se refiere a la Osa Mayor.

¹⁶⁶ Tal vez «lo más conocido», entre paréntesis cuadrados, ya que la Osa Mayor era la más conocida constelación que no se ponía.

Y por el acento como Hippias de Taso explicaba el *δίδομεν* δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι ¹⁶⁷ y τὸ μὲν οὖν καταπίθεται ὄμβρω ¹⁶⁸. Otras cosas se resuelven por separación, por ejemplo, Empédocles, «y pronto se convirtieron en mortales las cosas que habían aprendido a ser inmortales y puras estaban mezcladas antes» ¹⁶⁹. Otras por anfibología: «ha pasado la mayor parte de la noche», pues, en efecto, «la mayor parte» es anfibológico ¹⁷⁰. Otras por la costumbre del lenguaje. Al que está mezclado dicen que es vino ¹⁷¹; por eso se ha compuesto: «greba de estaño recientemente hecho» ¹⁷². Y «broncistas» se llama a los que trabajan el hierro ¹⁷³, por eso también se dice que Ganimedes «escancia vino» a Zeus, aunque los dioses no beben vino ¹⁷⁴. Pero esto sería también por metáfora.

También es preciso, cuando alguna palabra parece que significa algo contrario (a lo que se espera), examinar de cuántas maneras puede tener su sentido en ese pasaje, por ejemplo, en el de «allí se detuvo la bronceínea lanza» ¹⁷⁵, de cuántas maneras es posible que se haya detenido allí, en un sitio o en otro, como alguien mejor crea; al contrario de lo que dice Glaucón ¹⁷⁶, que algunos 1461b

¹⁶⁷ *δίδομεν*, presente de indicativo; *διδόμεν*, infinitivo. *Il.* 21.297.

¹⁶⁸ *Il.* 23.328. Se refiere a οὖν, que generalmente se lee como οὐ (negación) en las diferentes ediciones.

¹⁶⁹ Se refiere a separar por el sentido si las cosas puras estaban mezcladas antes o si las que antes eran puras están ahora mezcladas.

¹⁷⁰ Se refiere a *Il.* 10.251-253, en donde el texto generalmente se entiende como «la noche ha recorrido más de las dos terceras partes, pero aún queda una tercera parte», lo cual sería absurdo. La solución está en que *πλεων* es tanto «más que» como «la mayor parte de», luego aquí lo que ocurre es que transcurrió ya la mayor parte de los dos tercios.

¹⁷¹ A la mezcla de vino y agua se le llama siempre vino, y no agua. Los griegos no tomaban el vino puro.

¹⁷² *Il.* 21.592. Aunque en la aleación predomina el bronce, se dice siempre «de estaño».

¹⁷³ Se trabajó antes el bronce que el hierro y se dejó el nombre para los que trabajaban el hierro.

¹⁷⁴ Sino néctar.

¹⁷⁵ *Il.* 20.272. La lanza de Eneas atraviesa el escudo de Aquiles y se detiene en una de las cinco capas de que está formado. Generalmente se admite que el «allí» se refiere a la de oro, hecho que sería contrario a lo esperado, ya que la de oro es, probablemente, la exterior.

¹⁷⁶ Probablemente se refiere a un personaje, gran conocedor de Homero, mencionado por Platón en *Íón* 530D.

presuponen irracionalmente algo y tras haber condenado razón y critican al poeta como si hubiera dicho lo que ellos creen, si es contrario a su propia opinión. Esto ocurrió en el caso de Icarío¹⁷⁷. Pues creen que éste era lacedemonio; así piensan que es absurdo que Telémaco cuando fue a Lacedemonia no se encontrase con él. Pero quizá es como dicen los cefalenos; cuentan, en efecto, que Odiseo tomó esposa de entre ellos y que (el nombre) era Icadio, no Icarío; por medio del error el problema es verosímil¹⁷⁸.

Resumiendo, lo imposible es necesario explicarlo con relación a la poesía, o a lo que es mejor o a la opinión. Con relación a la poesía es preferible lo imposible convincente que lo posible que no convence; ... que sean tales como los pintaba Zeuxis, pero es mejor, pues es necesario, que el paradigma sobrepase la realidad. Con relación a lo que se dice deben explicarse las cosas irracionales; también así se demuestra que alguna vez no es irracional, pues es verosímil que las cosas ocurran en contra de lo que es verosímil.

En cuanto a las contradicciones, hay que examinarlas como las refutaciones en la dialéctica, si se trata de lo mismo, con relación al mismo objeto y en el mismo sentido, de manera que o contradice lo que dice él mismo o lo que juzgue un hombre sensato. Y la crítica es razonable por irracionalidad y por maldad, cuando no habiendo ninguna necesidad el poeta se vale de lo irracional, como Eurípides se valió de Egeo¹⁷⁹, o de la maldad, como de la de Menelao en *Orestes*¹⁸⁰.

Así pues, las críticas se reducen a cinco tipos: en efecto, o se declaran cosas imposibles o irracionales o

¹⁷⁷ Padre de Penélope. Si hubiera sido lacedemonio, lo normal es que Telémaco, su nieto, se hubiera hospedado en su casa cuando estuvo en Lacedemonia (*Od.* 4).

¹⁷⁸ Kassel, editor del texto, lo considera pasaje corrupto.

¹⁷⁹ Eurípides escribió una tragedia titulada *Egeo*, pero probablemente se refiere a la *Medea*. Egeo llega a Corinto camino de Troecenia, en el momento justo en que Medea busca refugio donde pueda estar a salvo de sus enemigos una vez cumplida su venganza, que no será completa más que con este requisito de seguridad. Lo irracional aquí es la llegada de Egeo tan a tiempo.

¹⁸⁰ Cf. p. 65 y n. 50.

hirientes o contradictorias o contrarias a la exactitud del arte. Las soluciones han de ser buscadas según los tipos mencionados. Son doce ¹⁸¹.

XXVI

Alguien puede preguntarse cuál de las dos es mejor: la mimesis epopéyica o la trágica. En efecto, si la menos vulgar es mejor, y tal es siempre la que se dirige a los espectadores mejores, es evidente que la que mimetiza todas las cosas es vulgar. Pues creen que no comprenden si el autor no añade cosas, se mueven demasiado, como los malos flautistas que giran si es necesario mimetizar el lanzamiento del disco, y que arrastran el corifeo cuando tocan *Escila* ¹⁸². De manera que la tragedia es tal como los actores antiguos creían que eran sus sucesores: en efecto, Minisco ¹⁸³ llamaba mono a Calípides ¹⁸⁴ porque creía que exageraba demasiado, y una opinión semejante se tenía de Píndaro ¹⁸⁵; y como éstos están en relación con aquéllos, así la tragedia toda se relaciona con la epopeya. Así pues, dicen que ésta es para espectadores capaces que en nada necesitan los gestos, y la tragedia para espectadores vulgares; así pues, si es vulgar, parece claro que será inferior. 1462a

Primeramente, el reproche no se refiere al arte del poeta, sino del actor, puesto que es posible que un rapsodo exagere en los gestos, como Sosítrato ¹⁸⁶, y un cantante, como hacía Mnasiteo de Opunte ¹⁸⁷; a continuación, no todo movimiento debe rechazarse, si no se rechaza la danza, sino el de los malos actores, lo que precisamente se re-

¹⁸¹ Seis en 1461a9-32; tres en 1460b32-1461a4; dos en 1460b22-32, y una en 1461a4-9.

¹⁸² Cf. nota a 1454a30.

¹⁸³ Minisco actuó en las últimas obras de Esquilo.

¹⁸⁴ Calípides ganó un premio en las *Leneas* de 418 a. C., siendo aún muy joven. Minisco le llama «mono», porque lo considera un exacto imitador.

¹⁸⁵ Actor desconocido.

¹⁸⁶ Rapsoda desconocido.

¹⁸⁷ Desconocido.

prochaba a Calípides y ahora a otros, diciendo que imitan a mujeres indignas.

Además, la tragedia incluso sin movimiento hace lo que le es propio, como la epopeya; pues por la lectura se hace patente cuál es su calidad. Así pues, si es mejor en lo demás, no es necesario que esto se dé en ella. A continuación, porque tiene todo cuanto tiene la epopeya (pues también puede valerse del metro), y además, y no es poco, la música, medio muy adecuado para producir placeres. Además, también tiene el que es visible tanto en la lectura como en la representación.

Encima, el fin de la mimesis se realiza en una extensión menor; pues lo más compacto es más grato que lo dispersado en mucho tiempo; vamos, es como si alguien pusiera el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como tiene la *Iliada*. También tiene menos unidad la mimesis de los poetas épicos (una prueba es que efectivamente muchas tragedias salen de cualquier epopeya), de manera que si hacen una sola fábula, o la muestran brevemente y parece coja o se adecúa a la extensión del metro y parece aguda; hablo del caso en que esté compuesta la obra de varias acciones, como la *Iliada*, que tiene muchas partes de este tipo, y la *Odisea*, que también las tiene; partes que en sí mismas tienen extensión; no obstante, estos poemas están compuestos lo mejor posible y son, lo más posible, mimesis de una sola acción. 1462b

En consecuencia, si la tragedia vale más por todas estas cosas, y además por la acción que ejerce su arte (pues no es necesario que ellas¹⁸⁸ creen un placer, sea el que sea, sino que ha de ser el que se ha dicho), es evidente que será superior, al conseguir su fin mejor que la epopeya.

Así pues, sobre tragedia y epopeya, tanto en sí mismas como en sus tipos y en sus partes, sobre cuántas son en qué se diferencian, sobre qué causas hacen que sean buenas o no, y sobre críticas y soluciones, sea suficiente con lo dicho...

¹⁸⁸ Epopeya y tragedia.