

- S. HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton (N.J.), 2002.
- D. HARLFINGER, D. R. REINSCH, «Die Aristotelica des Parisinus gr. 1741», *Philologus* 114 (1970), págs. 28-50.
- R. JANKO, *Aristotle on Comedy*, Londres, 1984.
- P. LAÍN ENTRALGO, «La acción catártica de la tragedia o sobre las relaciones entre la poesía y la medicina», en *Estudios de Historia de la Medicina y de Antropología médica*, Madrid, 1943, págs. 319-361.
- E. LOBEL, *The Greek Manuscripts of Aristotle's Poetics*, Oxford, 1933.
- A. LÓPEZ EIRE, «La léxis de la tragedia según la Poética de Aristóteles», *Helmantica* 44 (1993), págs. 91-131.
- M. LUSERKE, *Die aristotelische Katharsis*, Hildesheim, 1991.
- L.-E. PALACIOS, «La estructura del poema en Aristóteles», en *Coloquios de historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, 1971, págs. 207-213.
- , «De la razón histórica a la razón poética», *Revista de Filosofía*, 2.ª serie 9 (1986), págs. 5-14.
- A. O. RORTY (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton (NJ), 1992.
- W. SCHADEWALDT, «Furcht und Mitleid?», *Hermes* 83 (1955), págs. 129-171.
- J. VAHLEN, *Beiträge zu Aristoteles' Poetik*, Leipzig-Berlín, 1914 (reimpr. Hildesheim, 1965).
- B. WEINBERG, *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., Chicago, 1961.

## POÉTICA

Hablemos del arte poética en sí misma y de sus clases, que <sup>1447a 1</sup> función tiene cada una, cómo hay que construir los argumentos para que la obra resulte bien, del número y la naturaleza de sus partes, e igualmente de las demás cosas que pertenecen a la misma investigación, comenzando primero, como es natural, por las primeras cuestiones.

La epopeya y la poesía trágica, la comedia, la poesía diti-rámbica y la mayor parte del arte de tocar la flauta y del de tañer la cítara, todas son, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí en tres aspectos: ya por imitar con medios distintos, ya por imitar cosas distintas, ya por imitar de forma distinta y no de la misma manera.

Pues, del mismo modo que algunos imitan con ayuda de colores y formas muchas cosas, haciendo imágenes de ellas (unos mediante el arte y otros por la práctica) y otros lo hacen con la voz, así también, en las artes mencionadas, todas llevan a cabo la imitación mediante el ritmo, la palabra y la armonía, utilizando estos recursos por separado o combinándolos. Por ejemplo, el arte de tocar la flauta y el de tañer la cítara, y cualquier otro arte que tenga una función semejante, como el de tocar la siringa, utilizan solo la armonía y el ritmo. Por su parte, el arte de la danza imita con el ritmo pero sin la armonía, pues

los bailarines imitan caracteres, pasiones y acciones mediante ritmos a los que se da forma plástica.

En cambio, el arte que imita solo con palabras en prosa o en verso (sea combinando varios metros, sea utilizando un único tipo de metro), hasta ahora no ha recibido nombre. Pues no disponemos de ningún término que se aplique en común a los mimos de Sofrón y Jenarco<sup>1</sup> y a los discursos socráticos, ni tampoco cuando la imitación se hace mediante trímetros, versos elegíacos o algún otro metro semejante. Ciertamente que la gente asocia la creación poética al verso y a unos los llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos; pero los denominan poetas no en razón de la imitación, sino porque tienen en común escribir en verso. De hecho, si alguien da a conocer una obra en verso sobre algún tema médico o relativo a la naturaleza, suelen llamarlo poeta. Pero nada tienen en común Homero y Empédocles<sup>2</sup> salvo el verso, por lo que lo justo es llamar al primero poeta y al segundo investigador de la naturaleza más que poeta. Igualmente, si alguien realiza la imitación combinando todos los versos, como hizo Queremón<sup>3</sup> en el *Centauro*, que es una rapsodia en la que se combinan todos los versos, también a él debe llamársele poeta. Así pues, sobre estos asuntos queden establecidas estas distinciones.

Pero hay algunas artes que utilizan todos los medios mencionados —me refiero al ritmo, la melodía y el metro—, como

<sup>1</sup> Los mimos de Sofrón y de su hijo Jenarco, activos en Siracusa a finales del siglo v, eran piezas dialogadas breves, compuestas en prosa rítmica, que representaban escenas de la vida cotidiana.

<sup>2</sup> Los fragmentos de Empédocles (ca. 492-433) que se conservan están escritos, efectivamente, en hexámetros, que es también el verso de las obras homéricas.

<sup>3</sup> Poeta trágico contemporáneo de ARISTÓTELES, quien en *Ret.* 1413b 13 alude a él como autor de obras para ser leídas, no representadas. De su obra *Centauro* apenas se conservan unos versos.

la poesía ditirámbica<sup>4</sup>, la nómica<sup>5</sup>, la tragedia y la comedia. Sin embargo, se diferencian en que unas utilizan todos los medios a la vez, mientras otras lo hacen por partes. Tales son —afirmo— las diferencias entre las artes según los medios con los que se lleva a cabo la imitación.

Por otra parte, puesto que quienes imitan representan a personas en acción, y es forzoso que éstas sean nobles o viles (pues los caracteres casi siempre se reducen a estos dos tipos, ya que, en lo que hace al carácter, todos los hombres se distinguen por el vicio o por la virtud), imitan a personas mejores que nosotros, peores o semejantes. Lo mismo hacen los pintores: Polignoto pintaba a personas mejores, Pausón a peores y Dionisio<sup>6</sup> a personas semejantes a nosotros. Es evidente que cada una de las imitaciones que se han mencionado contendrá estas diferencias y será distinta por imitar cosas distintas de la manera indicada. Porque en la danza y en la interpretación con flauta o con cítara pueden darse estas divergencias, y también en la prosa y en el verso sin acompañamiento musical. Por ejemplo, Homero imita a personas mejores, Cleofonte a los que son iguales que nosotros, y en cambio Hegemón de Tasos, que fue el primero en componer parodias, y Nicócares<sup>7</sup>, que escribió la *Deilíada*,

<sup>4</sup> Los ditirambos son cantos corales dedicados a Dioniso.

<sup>5</sup> El nomo era un poema lírico interpretado por el coro. A diferencia de la tragedia y la comedia, que alternaban las partes recitadas con las cantadas, el nomo era enteramente cantado.

<sup>6</sup> Polignoto de Tasos (ca. 490-ca. 425) fue el mejor pintor griego del siglo v. Decoró con sus pinturas numerosos edificios públicos, entre ellos la Estoa, lo que le valió la concesión de la ciudadanía ateniense. De Pausón no se conoce la patria, ni se sabe a punto fijo cuándo vivió; ARISTÓTELES recomienda en *Pol.* 1340a 36 que los jóvenes no contemplen sus obras, sino las de Polignoto y otros pintores con significación moral. El tercer pintor parece ser Dionisio de Colofón, contemporáneo de Polignoto, aunque también podría tratarse de Dionisio de Argo, activo en la primera mitad del siglo v.

<sup>7</sup> Cleofonte fue un poeta trágico ateniense del siglo iv; ARISTÓTELES critica

imitan a personas peores. Y con los ditirambos y los nomos lo mismo: se podría imitar como Timoteo y Filoxeno<sup>8</sup> hicieron en sus *Cíclopes*. En esto consiste también la diferencia que separa a la tragedia de la comedia. Pues esta tiende a imitar a personas peores que las reales, y aquella a personas mejores.

3 Además de esto hay una tercera diferencia: el modo como se imita cada una de estas cosas. Efectivamente, utilizando los mismos medios es posible imitar las mismas cosas ya mediante la narración —pasándose por otro, como hace Homero, o siendo el mismo y sin cambiar—, ya haciendo que todos los que son imitados actúen y obren.

Así pues, como dijimos al principio, estas tres son las diferencias que presenta la imitación: en los medios, en los objetos y en el modo de imitar. De suerte que con arreglo a uno de estos criterios Sófocles sería imitador del mismo modo que lo es Homero, ya que ambos imitan a personas nobles; pero con arreglo a otro criterio sería imitador del mismo modo que Aristófanes, debido a que ambos imitan a gente que actúa y obra.

Algunos dicen que estas obras se llaman «dramas» por eso: porque imitan a quienes «obran<sup>9</sup>». Y por esta razón los dorios reivindicaban la invención de la tragedia y la comedia —la comedia la reivindicaban tanto los megarenses de aquí, arguyendo que

en *Ret.* 1408a 15 su costumbre de combinar términos usuales con adjetivos elevados (por ejemplo, «augusta higuera»). Hegemón de Tasos, activo en Atenas a finales del siglo v, compuso parodias de tema épico en hexámetros; Nicócares fue un poeta cómico contemporáneo de Aristófanes.

<sup>8</sup> Timoteo de Mileto (ca. 450-360) fue el gran renovador de la técnica musical a finales del siglo v. Tanto él como Filoxeno de Citera (ca. 435-380) compusieron poemas ditirámicos sobre el cíclope Polifemo, que, en el caso de Filoxeno, eran una caricatura del tirano Dionisio I de Siracusa.

<sup>9</sup> El verbo *drân*, de la misma raíz que *drâma*, significaba en dialecto dorio «obrar».

surgió cuando tenían democracia, como los sicilianos<sup>10</sup>, pues de Sicilia era el poeta Epicarmo, que fue muy anterior a Quiónides y Magnes<sup>11</sup>; mientras que la tragedia la reivindicaban algunos dorios del Peloponeso— poniendo como prueba sus nombres. Ellos dicen, en efecto, que llaman *kômai* a los aldeaños de las ciudades —que los atenienses llaman *dêmoi*—, y que el nombre de «comediantes» procede, no de *kômázein*<sup>12</sup>, sino del hecho de que, despreciados y expulsados de la ciudad, vagaban por las *kômai*. Y aducen asimismo que ellos para decir «hacer» emplean la palabra *drân*, mientras que los atenienses dicen 1448b *prátein*.

Sobre el número y la índole de las diferencias que se dan en la imitación, valga lo dicho.

4 Dos parecen ser las razones de que haya surgido el arte poética en general, y ambas son de carácter natural. Efectivamente, imitar es algo connatural a los hombres desde que son niños, y

<sup>10</sup> Los «megarenses de aquí» son los habitantes de la ciudad doria de Mégara, situada a unos cuarenta kilómetros al oeste de Atenas, mientras que «los [megarenses] sicilianos» se refiere a los habitantes de Mégara Hiblea, colonia fundada por Mégara en las proximidades de Siracusa. El que Aristóteles llame «megarenses de aquí» a los habitantes de la Mégara próxima al Ática hace pensar que la *Poética* fue compuesta durante una de las dos estancias del filósofo en Atenas. Por otra parte, se sabe que Mégara disfrutó de un régimen democrático a comienzos del siglo vi, tras la deposición del tirano Teages. Es de suponer que la mayor libertad de expresión favoreciera durante ese período el desarrollo de la comedia.

<sup>11</sup> Epicarmo, uno de los más célebres poetas antiguos, cultivó la comedia en Siracusa desde finales del siglo vi. De Quiónides se cree que fue el vencedor en las Dionisiacas de 486, mientras la primera victoria conocida de Magnes en ese festival es de 472. Como en realidad Epicarmo no fue «muy anterior» a ellos, algunos intérpretes atribuyen a Aristóteles un error cronológico, mientras que otros sostienen que el texto decía originalmente «no muy anterior».

<sup>12</sup> Verbo que significa «ir por las calles cantando al son de la flauta», y luego «tomar parte en una procesión dionisiaca».

en eso se diferencian de los restantes seres vivos: en que el hombre es el ser más proclive a la imitación y adquiere los primeros conocimientos mediante la imitación; y además todos se complacen con las imitaciones.

Prueba de esto último es lo que sucede de hecho. Pues hasta nos complace contemplar imágenes muy fieles de cosas que, en sí mismas, son desagradables de ver, como ocurre con las formas de las criaturas más repulsivas y de los cadáveres. La razón es que aprender es algo sumamente grato no solo para los filósofos, sino igualmente para los demás hombres, si bien participan de ello en escasa medida. Por ello se complacen en ver las imágenes, porque al contemplarlas resulta que aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que esta figura representa a tal persona<sup>13</sup>. Porque, si el objeto representado no ha sido visto con anterioridad, la imagen no producirá placer en tanto que imitación, sino por la ejecución, el color o alguna otra causa semejante.

Siendo pues natural en nosotros el imitar, y también la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son parte de los ritmos), desde un principio quienes estaban especialmente dotados para ello fueron avanzando poco a poco y crearon la poesía partiendo de improvisaciones.

La poesía se dividió según el carácter propio de cada uno. Así, los más graves imitaban las acciones nobles, es decir, las de quienes son de esta condición, y los más vulgares las de los malos, componiendo en primer lugar invectivas, del mismo modo que los otros hacían himnos y encomios. De ningún autor anterior a Homero podemos citar un poema semejante<sup>14</sup>, aunque es

<sup>13</sup> Sobre el deleite que procura al hombre la contemplación de la obra de arte, porque de este modo va descifrando las correspondencias entre modelo e imitación y así va aprendiendo, cf. *Retórica* 1371b.

<sup>14</sup> Es decir, una invectiva.

verosímil que hubiese muchos; pero sí se pueden citar a partir de Homero, como su *Margites*<sup>15</sup> y otros poemas semejantes, en los cuales se introdujo también, por lo adecuado que era, el verso yámbico, el cual sigue llamándose así, pues en este verso se lanzaban burlas unos a otros<sup>16</sup>. De modo que entre los antiguos unos se hicieron poetas de versos heroicos y otros poetas de versos yámbicos. Y del mismo modo que Homero fue el poeta por excelencia en el tratamiento de temas elevados (pues fue único no solo por la calidad, sino también por el carácter dramático de sus imitaciones), también fue el primero en esbozar la forma de la comedia, componiendo poemas dramáticos cuyo objeto era, no lo vituperable, sino lo risible. Pues lo que la *Iliada* y la *Odisea* son para las tragedias, lo es el *Margites* para las comedias. 1449a

Una vez nacidas la tragedia y la comedia, de aquellos que se inclinaban a uno u otro tipo de poesía según su talante natural, unos se convirtieron de poetas yámbicos en autores de comedias y otros de poetas épicos en poetas trágicos, debido a que estos géneros poéticos eran de mayor entidad y más estimados que aquellos.

Ahora bien, examinar si la tragedia ha alcanzado o no un desarrollo pleno en sus formas<sup>17</sup>, juzgando este problema tanto en sí mismo como en relación con el público, esa es ya otra cuestión. Nacida<sup>18</sup> en un principio de la improvisación —tanto

<sup>15</sup> Poema épico burlesco que en la Antigüedad se atribuía a Homero y del que solo se conservan algunos fragmentos. Compuesto en hexámetros épicos y trímetros yámbicos, narra las aventuras de un héroe ridículo.

<sup>16</sup> El verbo *iambizein* significa «lanzarse burlas».

<sup>17</sup> La expresión *tois eldesin* («en sus formas») se refiere probablemente a los cuatro tipos de tragedia que se distinguirán en 1455b 35 ss.; pero también es posible que se refiera a las partes (cuantitativas o cualitativas) de la tragedia, en cuyo caso habría que traducir «en sus partes constitutivas».

<sup>18</sup> Leyendo *genoménēs* en lugar de *genoménē*.

la tragedia como la comedia, la una a partir de los que entonaban el ditirambo, la otra a partir de quienes ejecutaban los cantos fálicos, que aún ahora siguen siendo costumbre en muchas ciudades—, la tragedia creció poco a poco al desarrollar los poetas cuantos elementos de ella iban apareciendo. Y tras experimentar muchos cambios, la tragedia dejó de transformarse una vez hubo alcanzado su naturaleza propia.

Esquilo fue el primero en aumentar de uno a dos el número de actores, reducir las intervenciones del coro y conceder al diálogo el papel más destacado. Sófocles aumentó el número a tres e introdujo la escenografía. Además se fue ganando en amplitud<sup>19</sup>: dejando atrás los argumentos breves y la dicción risible que procedía de su origen satírico, con el tiempo ganó en dignidad. Y el verso dejó de ser el tetrámetro y pasó a ser el yámbico. Pues al principio utilizaban el tetrámetro por ser la poesía de carácter satírico y más próxima a la danza, pero al introducirse el diálogo<sup>20</sup>, la propia naturaleza encontró el verso adecuado. Efectivamente, el yámbico es el verso más apropiado para el diálogo, y prueba de ello es que al conversar entre nosotros utilizamos gran cantidad de yambos, mientras que rara vez usamos hexámetros y con ellos nos salimos del tono propio de la conversación. En cuanto al número de episodios<sup>21</sup> y cómo dicen que se embelleció cada una de las demás partes, baste con lo dicho. Pues seguramente sería muy prolijo exponerlo de forma pormenorizada.

5 La comedia es, como dijimos, imitación de hombres peores, pero no respecto a todo tipo de maldad, sino que lo risible es

<sup>19</sup> El griego *mégēthos* significa «grandeza» tanto en el sentido de amplitud de dimensiones como en el de categoría o dignidad. Ambas traducciones son posibles, a la vista de lo que sigue.

<sup>20</sup> Hasta entonces todas las partes eran cantadas.

<sup>21</sup> Adoptamos la puntuación que propone Hardy para este pasaje.

una parte de lo feo<sup>22</sup>. Pues lo risible es un defecto, una fealdad que no comporta dolor ni destrucción, como, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y deforme pero sin dolor.

Pues bien, no han caído en el olvido ni las transformaciones experimentadas por la tragedia ni aquellos a quienes se debieron; en cambio, la comedia se ha olvidado por no haber sido tomada en serio desde el principio. Pues se tardó mucho en que el arconte concediese un coro de comediantes, el cual hasta entonces se componía de voluntarios. Y solo desde el momento en que la comedia adquirió determinadas formas se tiene recuerdo de los llamados poetas cómicos. Sin embargo, se ignora quién introdujo las máscaras, los prólogos, la pluralidad de actores y las demás cosas semejantes. La construcción de argumentos<sup>23</sup> la introdujeron Epicarmo y Formis<sup>24</sup>. Esto, en un principio, vino de Sicilia; por su parte, Crates<sup>25</sup> fue el primero entre los atenienses que, prescindiendo de la forma yámbica<sup>26</sup>, comenzó a tratar temas universales y componer argumentos.

La epopeya coincide con la tragedia en que ambas son imitaciones de personas serias, hechas en lenguaje versificado, pero se diferencian por el hecho de emplear aquella un único metro y ser un relato. Mas también por la duración: la tragedia intenta, en la medida de lo posible, contenerse en un solo reco-

<sup>22</sup> El adjetivo *aischrós*, además de su sentido estético («feo»), tiene un sentido moral («vergonzoso»).

<sup>23</sup> Es decir, de argumentos complejos, frente a la mera sucesión de escenas burlescas.

<sup>24</sup> Poco se sabe de este poeta, siciliano como Epicarmo (cf. n. 11) y contemporáneo suyo. Kassel, siguiendo a Sussemihl, suprime los nombres de ambos poetas por considerarlos una interpolación. Si se sigue este criterio, la traducción habría de decir: «la construcción de argumentos vino, en un principio, de Sicilia etc.».

<sup>25</sup> Comediógrafo activo en Atenas entre 450 y 430.

<sup>26</sup> Que es la propia de la sátira.

rrido del sol<sup>27</sup> o excederlo en poco; en cambio, la epopeya es ilimitada en el tiempo y en ello se diferencia, si bien al principio se hacía esto por igual en las tragedias y en las epopeyas.

En cuanto a sus partés constitutivas<sup>28</sup>, unas son comunes y otras son específicas de la tragedia. Por ello quien sepa de tragedias buenas y malas sabrá también de epopeyas. Efectivamente, los elementos de que consta la epopeya se dan en la tragedia, pero no todos los que se dan en esta se hallan en la epopeya.

6 Del arte de imitar en hexámetros y de la comedia trataremos más tarde. Hablemos ahora sobre la tragedia recogiendo la definición de su esencia que resulta de lo que hemos dicho. La tragedia es, pues, la imitación de una acción seria y completa, de cierta dimensión, en un lenguaje condimentado que usa por separado cada clase de condimento en las distintas partes, con personajes que actúan y no mediante una narración, y que lleva a cabo mediante la compasión y el temor la purificación de pasiones tales. Cuando digo «lenguaje condimentado» me refiero a que tiene ritmo y armonía, es decir, canto<sup>29</sup>; y con «por separado cada clase de condimento» me refiero a que unas partes se llevan a cabo solo mediante el verso y otras, a su vez, mediante el canto.

Y puesto que la imitación se realiza actuando, necesariamente serán parte de la tragedia, en primer lugar, la disposición de la puesta en escena, y después el canto y la dicción, ya que con estos dos elementos se lleva a cabo la imitación. Con «dic-

<sup>27</sup> Probablemente Aristóteles se refiere al tiempo representado, no a la duración de la representación.

<sup>28</sup> Se refiere a las llamadas «partes cualitativas», que serán presentadas en seguida (cf. 1049b 31-1050a 8).

<sup>29</sup> Mantenemos las palabras *kai mélos*, atetizadas por Kassel, y damos valor explicativo a *kai*.

ción» quiero decir la composición misma de los versos, mientras que «canto» tiene un sentido enteramente claro<sup>30</sup>.

Dado que es imitación de una acción y se realiza a cargo de personajes que actúan, los cuales es preciso que sean de un determinado tipo por su carácter y pensamiento (pues en función de éstos decimos que las acciones son de una índole determinada), <sup>1450a</sup> [dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter<sup>31</sup>], y en ellas radica el éxito o el fracaso de todos. El argumento es la imitación de la acción, pues con «argumento» me refiero al entramado de los hechos. Llamo «caracteres» a aquello en virtud de lo cual decimos que los que actúan son de una índole determinada. Y llamo «pensamiento» a todo aquello mediante lo cual, al hablar, se muestra algo o bien se manifiesta una opinión.

Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia habrán de ser seis, y en función de ellas la tragedia será de una índole determinada. Son éstas: el argumento, los caracteres, la dicción, el pensamiento, la puesta en escena y el canto. En efecto, los medios con los que se imita son dos partes<sup>32</sup>; el modo como se imita, una<sup>33</sup>; y el objeto de la imitación, tres<sup>34</sup>, y no hay más partes que éstas. De estos elementos se han servido los poetas trágicos<sup>35</sup>, pues toda tragedia incluye por igual puesta en escena, carácter, argumento, dicción, canto y pensamiento.

<sup>30</sup> También cabría traducir como hacen Rostagni y Schmitt: «y llamo canto a lo que tiene un poder totalmente manifiesto».

<sup>31</sup> Esta frase es puesta entre corchetes por Kassel, pero otros estudiosos del texto la conservan; si se elimina, hay que entender que el «ellas» de la frase siguiente no remite a «causas» sino a «acciones».

<sup>32</sup> A saber, la dicción y el canto.

<sup>33</sup> La puesta en escena.

<sup>34</sup> El argumento, los caracteres y el pensamiento.

<sup>35</sup> El pasaje presenta grandes dificultades; nuestra traducción prescinde de las palabras *ouk oligoi autôn hōs eipēin*.

De estos elementos, el más importante es el entramado de los hechos. Pues la tragedia es imitación, no de los hombres, sino de las acciones y de la vida. [Tanto la felicidad como la desgracia estriban en la acción, y el fin es un cierto tipo de acción, no una cualidad. Por los caracteres se es de tal o cual manera, pero por las acciones se es feliz o lo contrario<sup>36</sup>]. En consecuencia, los actores no actúan para imitar los caracteres, sino que incluyen los caracteres por mor de las acciones. De modo que los hechos, es decir, el argumento constituye el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo.

Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí puede haberla. Pues las tragedias de la mayoría de los poetas modernos carecen de caracteres y en general son muchos los poetas de este tipo, como sucede también entre los pintores con Zeuxis si se le compara con Polignoto. Porque Polignoto era un buen pintor de caracteres, pero la pintura de Zeuxis no conlleva carácter alguno.

Es más, aunque se encadenen parlamentos que expresen el carácter y que estén bien logrados desde el punto de vista de la dicción y el pensamiento, no se conseguirá lo que hemos dicho que era la función de la tragedia; en cambio, se logrará mucho más si la tragedia se sirve deficientemente de estos recursos y en cambio tiene argumento, es decir, entramado de hechos.

Además, los recursos más importantes con los que cuenta la tragedia para embargar el ánimo —las peripecias y los reconocimientos— son partes del argumento.

Otro indicio de ello es el hecho de que también los que se inician en la composición poética logran la maestría en la dicción y los caracteres antes que en el entramado de la acción, cómo ocurre también con casi todos los poetas antiguos.

Así pues, el argumento es el principio y como el alma de la

<sup>36</sup> Kassel considera interpolado el texto entre corchetes.

tragedia; lo segundo son los caracteres (algo semejante sucede en la pintura; porque si alguien pintase con los más bellos colores pero mezclados sin orden ni concierto, no complacería tanto como quien bosqueja una imagen en blanco y negro). La tragedia es imitación de una acción, y por mor de la acción generalmente imita también a las personas que realizan la acción. 1450b

Lo tercero es el pensamiento, es decir, el ser capaz de decir cosas pertinentes y que hagan al caso, lo cual es precisamente, en el ámbito de los discursos, la función de la política y la retórica. Efectivamente, los poetas antiguos creaban personajes que hablaban al modo político, mientras que los modernos lo hacen al modo retórico.

El carácter es aquello que revela la elección, qué cosas elige o evita uno en circunstancias en las que no está claro<sup>37</sup> —por ello no tienen carácter los razonamientos en los que falta por completo lo que elige o rehúye el que habla—, y hay pensamiento allí donde se muestra que algo es o no es, o bien se enuncia una idea general.

En cuarto lugar está la dicción<sup>38</sup>; con este término me refiero, como se ha señalado antes, a la expresión mediante palabras, la cual tiene la misma función en verso que en prosa.

De las demás partes, el canto es el más importante de los condimentos; en cuanto a la escenificación, es cautivadora, sí, pero es más ajena al arte y menos particular del arte poética. Pues la eficacia de la tragedia existe aun sin representación y actores, y, además, para la realización de las puestas en escena es más importante el arte del que fabrica el utillaje que el de los poetas.

<sup>37</sup> Algunos editores, entre ellos Bekker y Kassel, consideran interpolada la cláusula «elige...claro», la cual falta en la versión árabe; otros creen que se trata de un texto desplazado y ensayan diversos intentos de reconstrucción.

<sup>38</sup> Omitimos las palabras *τὸν μὲν λόγον*, probablemente interpoladas y que faltan en la versión árabe.

7 Hechas estas distinciones, digamos seguidamente cuál debe ser el entramado de las acciones, ya que este es el elemento primero y más importante de la tragedia. Ya hemos establecido que la tragedia es imitación de una acción acabada y completa que tenga cierta extensión: pues puede darse algo completo que no tenga ninguna extensión. «Completo» es aquello que tiene principio, medio y fin. «Principio» es aquello que no sigue necesariamente a otra cosa, mientras que detrás de ello se da o sucede de forma natural otra cosa; «fin», por el contrario, es aquello que necesariamente o en la mayoría de las ocasiones sigue por naturaleza a otra cosa pero sin que tras ello suceda ninguna otra; y «medio», aquello que se da después de una cosa y antes de otra.

Por tanto, es preciso que los argumentos bien contruidos no comiencen ni acaben en un punto cualquiera, sino que se atengan a los principios expuestos.

Además, puesto que lo bello, sea un ser vivo o cualquier acción que esté compuesta de partes, no solo debe tener tales partes ordenadas, sino que también debe tener un tamaño que no sea aleatorio —ya que la belleza depende del tamaño y el orden, y por ello un ser vivo no puede ser bello si es muy pequeño (pues la visión se vuelve confusa cuando su duración se aproxima a la de un instante imperceptible) o muy grande (pues  
1451a la visión no se da al mismo tiempo, sino que los que observan pierden de vista la unidad y la totalidad), por ejemplo si un ser vivo midiese diez mil estadios—; en consecuencia, lo mismo que es preciso que los cuerpos y los seres vivos tengan un tamaño, pero este debe ser abarcable con la vista, así también los argumentos han de tener una duración que pueda retenerse en la memoria.

El límite de la duración que se establece en función de los certámenes teatrales y de su contemplación por parte del público no es cosa del arte; pues si fuese preciso que compitiesen

cien tragedias, competirían con arreglo a la clepsidra, como dicen que se hacía en otro tiempo<sup>39</sup>. En cambio, el límite según la naturaleza misma de la cosa es este: cuanto más largo sea el argumento —siempre que sea comprensible—, tanto más bello con arreglo a la extensión. Por establecer una definición simple, un límite suficiente es el de aquella extensión en la cual, al sucederse los acontecimientos en virtud de la verosimilitud o de la necesidad, pueda darse la transformación del infortunio en prosperidad o de la prosperidad en infortunio.

El argumento no posee unidad, como algunos creen, por referirse a un solo personaje. Pues son muchas, muchísimas, las cosas que le suceden a un personaje, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Así también, muchas son las acciones de un único personaje de las que no se sigue ninguna acción unitaria. Por ello parecen equivocarse todos los poetas que han compuesto una *Heracleida*, una *Teseida* y poemas de este tipo<sup>40</sup>. Creen efectivamente que, puesto que Heracles era uno, también el argumento había de resultar unitario. En cambio, Homero, del mismo modo que aventaja a los demás por otras cosas, también esta parece haberla comprendido bien, sea por arte o por un don natural. Pues al componer la *Odisea* no escribió todo cuanto le ocurrió a Odiseo, como que fue herido en el Parnaso<sup>41</sup> o que fingió enloquecer en la concentración de

<sup>39</sup> Parece improbable que la duración de las piezas teatrales haya sido controlada nunca con ayuda de una clepsidra, y en todo caso no hay noticia histórica de ello. Por este motivo se han buscado otras interpretaciones del pasaje, como la de Janko, que traduce: «competirían 'contra clepsidra', como se suele decir».

<sup>40</sup> Se sabe de distintos poemas épicos centrados ya en la figura del héroe dorio Heracles, ya en la del héroe ateniense Teseo. Unos y otros debían de adolecer de falta de unidad, en vista de la gran cantidad de aventuras que la tradición atribuía a estos personajes.

<sup>41</sup> A la edad de dieciséis años, Odiseo fue herido por un jabalí en el monte

las tropas<sup>42</sup> —ninguno de estos dos hechos era necesario o verosímil que se produjera por haber sucedido el otro—, sino que compuso la *Odisea* en torno a una única acción del tipo que decimos, y lo mismo la *Ilíada*.

Así pues, del mismo modo que en las otras artes imitativas la imitación que tiene unidad lo es de una sola cosa, así también es preciso que el argumento, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una acción sola y que esta sea completa, y que las partes de las acciones estén ensambladas de tal modo que si una de ellas se cambia de lugar o se suprime, el conjunto se altere y se trastorne, pues aquello que por añadirse o quitarse no provoca ningún efecto manifiesto, no es parte alguna del todo.

9 De lo dicho se desprende claramente asimismo que no es misión del poeta el contar las cosas que han sucedido<sup>43</sup>, sino aquellas que podrían suceder, es decir, las que son posibles según lo verosímil o lo necesario. Pues el historiador y el poeta no se diferencian por expresarse en verso o en prosa (pues se podría poner en verso la obra de Heródoto, pero sería un tipo de historia lo mismo en verso que en prosa), sino por esto: por decir el uno lo sucedido y el otro lo que podría suceder. Por esta razón la poesía es más filosófica y más seria que la historia. Pues la poesía dice más bien lo universal, y la historia lo particular. «Universal» es el tipo de cosas que corresponde hacer o decir a cierto tipo de persona con arreglo a lo verosímil o lo necesario; a esto aspira la poesía, aunque luego asigne nombres

Parnaso. Aunque HOMERO narra este hecho (*Od.* XIX 392-466), pues permite explicar que Euriclea reconozca al héroe por la cicatriz que le dejara esa herida, es claro que la anécdota del jabalí no forma parte del argumento de la obra.

<sup>42</sup> Cuando las tropas griegas concentradas en Áulide estaban a punto de zarpar para Troya, Odiseo se fingió loco para no ir a la guerra.

<sup>43</sup> Es decir, todos los acontecimientos particulares, pues muchos de ellos no conforman un todo orgánico, y muchos, aunque le hayan pasado a la misma persona, no tienen conexión con el resto.

propios a los personajes. «Particular» es, por ejemplo, qué hizo Alcibíades o qué le pasó.

Pues bien, esto está ya claro en el caso de la comedia: pues solo tras haber compuesto el argumento recurriendo a situaciones verosímiles, asignan al azar los nombres, y no componen poemas sobre un individuo en particular, como hacían los poetas yámbicos; en cambio, en el caso de la tragedia se atienen a los nombres tradicionales. La razón es que lo posible es creíble: lo que nunca ha sucedido no creemos que sea posible, mientras que lo que ha sucedido es evidente que es posible, ya que no habría sucedido si no fuese posible.

No obstante, también hay algunas tragedias en las que uno o dos nombres son conocidos, mientras que los restantes son inventados; y en otras no hay ninguno conocido, por ejemplo en el *Anteo* de Agatón<sup>44</sup>: en esta obra, efectivamente, tanto los hechos como los nombres son inventados por igual, y no por ello deleita menos. De modo que no hay que procurar a toda costa atenerse a los argumentos tradicionales sobre los que versan las tragedias. Y es que es ridícula esta pretensión, puesto que los argumentos conocidos son conocidos para unos pocos y sin embargo deleitan a todos.

Así pues, de esto se desprende que el poeta debe ser creador de argumentos más que de versos, por cuanto es poeta en virtud de la imitación, y lo que imita son acciones. Y si acontece que se ocupa de cosas que han sucedido, no es menos poeta por ello; pues nada impide que algunas de las cosas sucedidas sean tales que hayan sucedido verosímilmente<sup>45</sup>, en virtud de lo cual el poeta se ocupa de ellas.

<sup>44</sup> Trágico ateniense activo a finales del siglo v; no se ha conservado su *Anteo*.

<sup>45</sup> De acuerdo con Kassel, omitimos los términos *kai dynatà genésthai*, que no aparecen en la versión árabe.

De los argumentos y acciones simples, los episódicos son los peores. Llamo «episódico» al argumento en el cual los episodios se suceden unos a otros sin ser ni verosímiles ni necesarios. Tales son los que componen los poetas malos por ser malos, y los buenos en atención a los actores. Pues al componer piezas para los certámenes y amplificar el argumento más allá de sus posibilidades, a menudo se ven forzados a distorsionar la secuencia de los hechos.

La imitación no lo es solo de una acción completa, sino también de hechos que suscitan temor y compasión, y éstos se producen sobre todo y especialmente<sup>46</sup> cuando tienen lugar de forma inopinada, sí, pero unos a causa de otros. Pues de este modo causarán mayor asombro que si se producen de forma casual o fortuita, ya que incluso de los sucesos fortuitos los que despiertan mayor asombro son aquellos que parecen haber sucedido de forma deliberada, como cuando la estatua de Mitis en Argos mató al culpable de la muerte de Mitis cayéndole encima cuando la contemplaba. Tales cosas no parece que sucedan por azar. De modo que esta clase de argumentos serán necesariamente más bellos.

10 De los argumentos, unos son simples y otros complejos, pues también las acciones de las que los argumentos son imitaciones son, por su propia naturaleza, de estas dos clases. Llamo «simple» a la acción en la que —al desarrollarse ella de forma continua y unitaria, tal como se ha definido<sup>47</sup>— el cambio de fortuna se produce sin peripecia ni reconocimiento; y llamo «compleja» a la acción en la cual el cambio de fortuna implica reconocimiento o peripecia, o ambos. Estas cosas han de surgir del propio entramado del argumento, de modo que se sigan, por

<sup>46</sup> Los dos últimos términos (*kai mallon*) fueron atetizados por Ellebodio y más tarde por Spengel; también Kassel los considera una interpolación.

<sup>47</sup> La unidad de la acción ha sido tratada en el capítulo 7.

necesidad o verosímelmente, de lo que haya ocurrido previamente. Pues hay mucha diferencia en que unas cosas sucedan a causa de otras cosas o después de otras cosas.

La peripecia es, como se ha dicho, el vuelco en el curso de los acontecimientos, y ello, como decimos, de modo verosímil o necesario. Así, por ejemplo, en el *Edipo*, el que llega para alegrar a Edipo y librarle del temor en lo concerniente a su madre, al revelararle quién es Edipo, logra el efecto contrario<sup>48</sup>. Y en el *Linceo*<sup>49</sup>, este es conducido a morir mientras Dánao lo acompaña para matarlo, pero, a consecuencia de los acontecimientos precedentes, resulta que este muere y aquel se salva.

El reconocimiento es, como su nombre indica, el paso de la ignorancia al conocimiento, y por tanto a la amistad o al odio, por parte de quienes están destinados a la felicidad o la desdicha<sup>50</sup>. El reconocimiento más hermoso se produce cuando se da al tiempo que la peripecia, como el que sucede en el *Edipo*<sup>51</sup>. Pero existen, desde luego, otros tipos de reconocimiento, ya que también respecto de seres inanimados y acontecimientos

<sup>48</sup> Cf. *Edipo Rey* 924 ss.

<sup>49</sup> Se refiere a una tragedia de este título debida al dramaturgo y retórico Teodectes, amigo de Aristóteles. Aunque la pieza no se ha conservado, se sabe que relataba la historia de las hijas de Dánao, a quienes su padre ordena que maten a sus prometidos. Hipermnestra desobedece y deja con vida a Linceo, pero es descubierta cuando da a luz a un hijo de este. Dánao ordena entonces la muerte de Linceo, pero, por circunstancias que se desconocen, termina siendo él quien muere. Veremos que Aristóteles vuelve a referirse a esta obra en 1455b 29.

<sup>50</sup> Destinados por el poeta, que es quien decide la suerte de sus personajes, no por el Destino, concepto ajeno a la filosofía de Aristóteles. Pero el sintagma *iôn hōrisménōn* ha sido interpretado de diversas maneras, lo que ha dado lugar a traducciones alternativas de esta frase, como «en relación con cosas que definen la buena o mala fortuna» o «por parte de quienes se encuentran en un estado definido en relación con la buena o mala fortuna».

<sup>51</sup> Cf. *Edipo Rey* 924 ss.

fortuitos puede ocurrir<sup>52</sup> como se ha dicho, y es posible reconocer asimismo si alguien ha hecho algo o no lo ha hecho. Sin embargo, el reconocimiento más propio del argumento, es decir, el más propio de la acción, es el que se ha dicho. Porque semejante reconocimiento y peripecia conllevarán compasión o temor (supuesto que la tragedia es imitación de este tipo de acciones<sup>53</sup>), puesto que tanto la buena como la mala fortuna estarán en función de tales cosas. Y puesto que el reconocimiento es reconocimiento de individuos, hay reconocimientos en los que solo uno reconoce al otro, cuando se vuelve evidente quién es el otro; pero a veces es preciso que ambos se reconozcan mutuamente, como Ifigenia fue reconocida por Orestes por el envío de la carta, pero era preciso además el reconocimiento de este por parte de Ifigenia<sup>54</sup>.

Éstas son, así pues, dos partes del argumento: la peripecia y el reconocimiento. La tercera es el sufrimiento. De estas partes, la peripecia y el reconocimiento han sido tratados. Por su parte, el sufrimiento es una acción destructora o dolorosa, como las muertes en escena, los dolores punzantes, las heridas y cuantas cosas son similares.

12 Las partes de la tragedia que hay que emplear como sus ele-

<sup>52</sup> Leyendo *symbainein* por *symbainai*.

<sup>53</sup> Es decir, de acciones que suscitan tales sentimientos.

<sup>54</sup> Cf. EURÍPIDES, *Ifigenia entre los tauros* 727-841. En la escena aludida, Ifigenia, encargada de sacrificar a dos prisioneros griegos, decide hacer perdonar a uno de ellos y mandarlo de vuelta a Grecia con una carta para sus familiares en Argos. Por si la carta se pierde, la acompaña de un mensaje verbal. Esto provoca el reconocimiento inmediato por parte de Orestes, el otro prisionero, que es hermano de Ifigenia y destinatario del mensaje. A su vez, Orestes revela su identidad a su hermana y la convence de que él es Orestes recordando hechos de la vida familiar de él conocidos. De este modo el reconocimiento es mutuo. El argumento completo de esta tragedia es presentado más adelante por el propio Aristóteles (cf. 1455b 3-15).

mentos constitutivos<sup>55</sup> las hemos tratado antes. Las partes cuantitativas, es decir, las secciones separadas en las que se divide, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, dividiéndose esta última en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias, mientras que los cantos desde la escena<sup>56</sup> y los *kommoi*<sup>57</sup> son peculiares de algunas.

El prólogo es una parte completa de la tragedia que antecede a la entrada del coro; el episodio es una parte completa de la tragedia que está entre dos cantos corales completos; el éxodo es una parte completa de la tragedia tras la cual no hay canto del coro; de la parte coral el párodo es la primera intervención completa del coro y el estásimo es el canto del coro que carece de anapestos y troqueos; el *kommós* es un lamento común al coro y a los actores de la escena.

Las partes de la tragedia que hay que emplear como sus elementos constitutivos las hemos tratado antes. Las partes cuantitativas, es decir, las secciones separadas en las que se divide, son las que se acaba de decir<sup>58</sup>.

A continuación de lo que se acaba de decir, habría que tratar 13 de las cosas que deben procurar y las que deben evitar quienes componen argumentos, y por qué medios se alcanza el efecto propio de la tragedia.

Puesto que es preciso que la composición de la tragedia más bella no sea simple sino compleja, y que esta sea imitadora de sucesos temibles y dignos de compasión (pues esto es lo propio

<sup>55</sup> Es decir, las «partes cualitativas» cuyo análisis se inició en el capítulo 6.

<sup>56</sup> Es decir, los cantos ejecutados por los actores a título individual, mientras que las intervenciones corales provenían de la *orchestra*.

<sup>57</sup> Se trata de un canto dialogado en el que se alternan los actores, que están en escena, y el coro, situado como sabemos en la *orchestra*.

<sup>58</sup> Este párrafo repite, como es notorio, las primeras líneas del capítulo. Se ha añadido únicamente «como sus elementos constitutivos», que falta en la repetición.

de este tipo de imitación), lo primero que resulta evidente es que no conviene que aparezcan hombres virtuosos mudando de la felicidad a la desgracia, pues esto no es temible ni digno de compasión, sino escandaloso; ni tampoco malvados pasando de la desgracia a la felicidad, ya que esto es lo más ajeno a la tragedia que cabe (pues nada tiene de aquello que debe tener, porque no despierta ni un sentimiento humanitario, ni compasión, ni temor); ni tampoco que alguien sumamente malo caiga de la felicidad a la desgracia, pues una trama semejante podría suscitar un sentimiento humanitario, pero no de compasión ni de temor (ya que la compasión se refiere a quien es desgraciado sin merecerlo y el temor a quien es semejante a nosotros<sup>59</sup>, y la compasión se da respecto de quien no lo merece y el temor respecto de quien es semejante; de modo que el caso no será digno de compasión ni de temor).

Por consiguiente, queda el que está a mitad de camino entre éstos. Y tal es el que ni sobresale por su virtud y justicia, ni muda a una situación de desdicha por su vicio y maldad, sino por algún error<sup>60</sup>, y es de aquellos que gozan de gran fama y prosperidad, como Edipo y Tiestes<sup>61</sup> y los hombres distinguidos

<sup>59</sup> Omitimos «y la compasión se da respecto de quien no lo merece y el temor respecto de quien es semejante», que es reiterativo y además falta en el código riccardiano.

<sup>60</sup> Contra lo que puede sugerir la construcción de la frase, la *hamartía* no es una falta o defecto de orden moral, sino un error de juicio que termina teniendo consecuencias fatales. En los ejemplos propuestos a continuación por Aristóteles, el error se refiere a la identidad de algunos personajes del drama.

<sup>61</sup> Ambos son protagonistas de tragedias de Sófocles. En *Edipo Rey*, tantas veces citada en la *Poética*, el protagonista, ignorando de quién es hijo, mata a su padre y se casa con su madre; al saberse todo, la madre se quita la vida y Edipo se arranca los ojos. En *Tiestes en Sición* —obra que no se ha conservado— el protagonista comete incesto con Pelopia sin saber que esta es su hija; al conocerse muchos años más tarde la identidad de ambos, Pelopia se quita la vida, mientras que Egisto, fruto de aquella relación, termina matando a su padre.

pertenecientes a stirpes semejantes. En consecuencia, es preciso que el argumento bien concebido sea simple y no doble, como sostienen algunos, y que pase no de la desdicha a la felicidad, sino al contrario, de la felicidad a la desdicha, y no por una maldad sino por un gran error por parte de un hombre del tipo que se ha indicado, o de uno mejor antes que peor. Prueba de ello es lo que de hecho sucede: al principio, en efecto, los poetas elegían los argumentos al azar; ahora, en cambio, las tragedias más hermosas se componen en torno a unas pocas familias, por ejemplo sobre Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo<sup>62</sup> y sobre los demás a los que les ha sucedido padecer o cometer cosas terribles.

Así pues, la tragedia más hermosa, según el arte poética, resulta de una composición de estas características. Por eso también cometen el mismo error aquellos que reprochan a Eurípides que haga esto en sus tragedias y que la mayoría de ellas acabe en desgracia. Pues esto es, como se ha dicho, lo correcto. Y la prueba más concluyente está en que en los escenarios, es decir, al competir en los certámenes dramáticos, este tipo de piezas se revelan como las más trágicas, si se representan correctamente, y Eurípides, aunque los otros aspectos no los administre de forma adecuada, se revela, sin embargo, como el más trágico de los poetas.

La segunda mejor hechura, que algunos consideran la mejor de todas, es la que tiene una trama doble, como la *Odisea*, y termina de forma opuesta para los mejores y los peores. Se opina que es la mejor debido a la falta de criterio del público, pues los poetas se pliegan a los espectadores y componen según el deseo de éstos. Sin embargo, no es este el placer que depara la

<sup>62</sup> Sobre Edipo y Tiestes, véase la nota anterior. Tanto Alcmeón como Orestes mataron a sus madres para vengar a sus padres, mientras que Meleagro y Télefo mataron a sus tíos por accidente.

tragedia, sino más bien el propio de la comedia. Aquí, efectivamente, aquellos que más enemigos son en la leyenda, como Orestes y Egisto, llegan al final a hacerse amigos y nadie muere a manos de nadie.

1453b 14 El elemento de temor y el de compasión pueden nacer de la puesta en escena, pero también es posible que nazcan del propio entramado de los hechos, lo cual es preferible y propio de un poeta mejor. Es preciso, por tanto, que se componga el argumento de forma tal que, aun sin verlo representado, el que escucha el desarrollo de los hechos se estremezca y sienta compasión a raíz de los acontecimientos, cosas que precisamente puede experimentar quien escuche el argumento del *Edipo*. En cambio, el procurar estos sentimientos a través de la puesta en escena es menos propio del arte y requiere gastos para el montaje. Y aquellos que mediante la puesta en escena procuran, no lo temible, sino solo lo prodigioso, nada tienen que ver con la tragedia, ya que no hay que buscar en la tragedia todo tipo de placer, sino el que le es propio. Y puesto que el poeta debe proporcionar por medio de la imitación el placer derivado de la compasión y el temor, es evidente que ello ha de estribar en los hechos.

Así pues, examinemos, entre los acontecimientos, cuáles se consideran terribles y cuáles lamentables. Es forzoso que este tipo de acciones tenga lugar entre amigos o entre enemigos o entre quienes no son ni lo uno ni lo otro. Si se trata de un enemigo contra otro enemigo, no despertará compasión ni lo que haga ni lo que planea hacer, salvo por el sufrimiento mismo; y tampoco cuando no hay relación ni de amistad ni de enemistad. En cambio, cuando los sufrimientos se producen entre allegados<sup>63</sup>, como cuando un hermano mata a otro, o un hijo a un pa-

<sup>63</sup> El campo semántico de la expresión *en tais philtais* es mucho más amplio que el de las relaciones familiares, pues comprende asimismo las relaciones de afecto y amistad entre quienes no son parientes.

dre, o una madre a un hijo, o un hijo a una madre, o bien tienen intención de hacerlo, o llevan a cabo alguna acción de este tipo, éstos son los casos que hay que buscar.

Ciertamente no es posible alterar los argumentos recibidos —me refiero, por ejemplo, a Clitemnestra muriendo a manos de Orestes o a Erifila a manos de Alcmeón<sup>64</sup>—, pero es preciso que el poeta invente por sí mismo, es decir, que utilice adecuadamente los argumentos tradicionales. Expliquemos con mayor claridad a qué nos referimos con lo de «adecuadamente».

Es posible, en efecto, que la acción se produzca como en los antiguos poetas, que creaban personajes que obraban con plena conciencia y conocimiento, como Eurípides creó a Medea matando a sus hijos<sup>65</sup>. O es posible que estén a punto de hacer algo a sabiendas, pero no lo hagan<sup>66</sup>. Pero también es posible que se cometa algo terrible, pero que se cometa sin saberlo y que después se reconozca la relación de parentesco, como el *Edipo* de Sófocles<sup>67</sup> —ello sucede fuera del drama<sup>68</sup>,

<sup>64</sup> Se trata de dos célebres matricidios, como ya se indicó en la nota 61.

<sup>65</sup> En la tragedia de Eurípides, Medea mata a sus hijos para vengarse así de su marido, Jasón, que la ha abandonado.

<sup>66</sup> Aceptando la propuesta de Gudeman de añadir la frase (*estín de gignóskontas mellêsai kai mê práxai*). De este modo se satisfacen las exigencias lógicas del pasaje: en la línea 36 se dice «pues solo cabe actuar o no actuar, y a sabiendas o sin saberlo», de donde se sigue que las posibilidades son cuatro, una de las cuales —justamente la restituida por Gudeman— se habría perdido en el texto griego conservado. Esta propuesta de reconstrucción es avalada por la línea 37, en la que se menciona como una de las posibilidades consideradas «la del personaje que está a punto de hacer algo a sabiendas pero no lo hace». Además, la frase restituida por Gudeman se conserva en la versión árabe del texto, aunque falta en los manuscritos griegos.

<sup>67</sup> Véase nota 61.

<sup>68</sup> Tanto la muerte de Layo a manos de su hijo Edipo como el matrimonio de este con su madre ocurren años antes del momento representado en la obra.

pero puede suceder en la misma tragedia, como el *Alcmeón* de Astidamante<sup>69</sup> o *Telégono* en el *Odiseo herido*<sup>70</sup>. Pero existe una cuarta<sup>71</sup> posibilidad además de éstas: que se esté a punto de perpetrar algo irremediable por desconocimiento y uno se dé cuenta antes de hacerlo. Y fuera de éstas no hay más posibilidades: pues solo cabe actuar o no actuar, y a sabiendas o sin saberlo.

De estas posibilidades, la peor<sup>72</sup> es la del personaje que está a punto de hacer algo a sabiendas pero no lo hace, pues es moralmente repulsiva pero no trágica, ya que falta en ella el sufrimiento. Por ello ningún poeta crea algo semejante, si no es en contadas ocasiones, como en la *Antígona* la actitud de Hemón hacia Creonte<sup>73</sup>. La segunda peor posibilidad es la del personaje que lleva a cabo la acción. Mejor es llevarla a cabo sin conocimiento previo y, solo después de haberla realizado, darse cuenta

<sup>69</sup> Astidamante fue el más prolífico autor trágico del siglo IV; obtuvo quince victorias en certámenes dramáticos celebrados entre 372 y 340. En su tragedia *Alcmeón*, que no se conserva, Alcmeón mata a su madre sin conocer su identidad.

<sup>70</sup> En esta tragedia de Sófocles, que tampoco se conserva, la hechicera Circe envía a su hijo Telégono en busca de su padre, que no es otro que Odiseo. Llegado una noche a Ítaca, Telégono lucha con su padre y lo hiere de muerte sin saber quién es.

<sup>71</sup> En los manuscritos griegos se lee «tercera» (*trítion*); pero dado que hemos añadido una posibilidad (cf. n. 65), hemos de prescindir de esta palabra, como hace Gudeman, o bien leer en su lugar «cuarta» (*tétarton*), que es lo que hemos hecho.

<sup>72</sup> Tras haber distinguido en el párrafo anterior las cuatro posibilidades de acuerdo con un criterio lógico, en este párrafo Aristóteles las ordena atendiendo a su calidad como recursos de la poesía trágica.

<sup>73</sup> En la tragedia de Sófocles, Hemón intenta matar a Creonte, su padre, por considerarlo responsable del suicidio de Antígona, pero, al huir este, cambia de idea y con la misma espada con la que había amenazado a su padre se suicida.

ta de ello, pues ahí no está presente lo moralmente repulsivo y el reconocimiento resulta sobrecogedor. La que tiene más fuerza es la última<sup>74</sup>; me refiero, por ejemplo, a cuando, en el *Cresfonte*, Mérope se apresta a matar a su hijo pero no lo mata, sino que lo reconoce<sup>75</sup>, y en la *Ifigenia*, cuando la hermana reconoce al hermano<sup>76</sup>, y en la *Hele*, cuando el hijo se disponía a entregar a la madre, pero la reconoce<sup>77</sup>. Por ello, como se dijo antes, las tragedias no versan sobre muchas estirpes. Pues los poetas, al tratar de conseguir un efecto semejante en sus argumentos, descubrieron cómo hacerlo no merced al arte, sino por casualidad. De modo que se ven obligados a ocuparse de las familias en las que se han dado tales desgracias.

Sobre el entramado de los hechos y sobre cómo deben ser los argumentos, baste con lo dicho.

Sobre los caracteres, cuatro son las cosas que hay que procurar. La primera y más importante, que sean buenos. La tragedia tendrá carácter si, tal como se dijo<sup>78</sup>, las palabras o la acción ponen de manifiesto una decisión, sea cual sea; y si esta es buena, el carácter también lo será. Y esto es posible en cualquier tipo de personaje, porque una mujer o un esclavo pueden ser

<sup>74</sup> No se refiere a la última de las ya consideradas en este párrafo, sino a una posibilidad distinta de la que se va a poner un ejemplo a renglón seguido.

<sup>75</sup> La tragedia de Eurípides cuenta la historia de Cresfonte, el único hijo del rey de Mesenia que escapa con vida cuando el usurpador Polifonte mata al rey y toma por esposa a Mérope, la reina. El usurpador pone precio a la cabeza de Cresfonte, circunstancia que este aprovecha para regresar a su patria fingiendo haber matado al fugitivo. No solo logra ser creído por Polifonte, sino también por Mérope, que decide vengar la muerte de su hijo. Cuando está a punto de matar a Cresfonte con una hacha mientras duerme, se produce el reconocimiento.

<sup>76</sup> Véase nota 54.

<sup>77</sup> No se sabe quién es el autor de la tragedia *Hele*, ni se conoce su argumento.

<sup>78</sup> Cf. 1450b 8.

buenos, aunque quizás el primero de estos tipos es inferior y el segundo completamente vil<sup>79</sup>.

La segunda es que sean apropiados. Pues es posible que una mujer sea viril por su carácter, pero no es apropiado en una mujer el ser tan viril o capaz.

La tercera es que sean verosímiles. Pues esto es algo distinto de hacer el carácter bueno y adecuado del modo como se ha dicho.

La cuarta es que sean consecuentes. Pues aun cuando la persona que es objeto de la imitación sea inconsecuente y se le suponga un carácter semejante, debe ser, pese a todo, consecuentemente inconsecuente.

Hay ejemplos de innecesaria maldad de carácter, como el Menelao del *Orestes*<sup>80</sup>; o de carácter inconveniente e inapropiado, como el lamento de Odiseo en la *Escila*<sup>81</sup> y el parlamento de Melanipe<sup>82</sup>; o de carácter inconsecuente, como la *Ifigenia*

<sup>79</sup> Sobre la inferioridad de la mujer respecto del varón, cf. *Historia de los animales* 608b 8. Sobre la vileza del esclavo, cf. *Política* 1254b 19 y 1260b 1.

<sup>80</sup> En la tragedia de Eurípides, Menelao se niega a prestar auxilio a su sobrino Orestes, pese a que esta actitud no viene exigida por el argumento.

<sup>81</sup> La *Escila* era un ditirambo de Timoteo que no se ha conservado. En la escena aludida, Odiseo llora a sus compañeros devorados por el monstruo. Aristóteles sugiere que llorar es impropio de un héroe como Odiseo.

<sup>82</sup> Aunque la *Melanipe la Sabia* de Eurípides se ha perdido, se conoce su argumento general y el contenido concreto del parlamento al que se refiere Aristóteles. En ausencia del padre de Melanipe, esta da a luz dos gemelos, fruto de su relación con Poseidón. Los pequeños son abandonados en un lugar apartado para que mueran, pero cuando vuelve el padre de Melanipe se descubre que una vaca los ha amamantado, salvándoles la vida. Creyendo que, por

en *Aúlida*, pues la suplicante en nada se parece a la de después<sup>83</sup>.

Es preciso también en los caracteres, igual que en el entramado de los hechos, buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de modo que sea necesario o verosímil que tal personaje diga o haga tales cosas y que sea necesario o verosímil que después de tal cosa suceda tal otra.

Es evidente que también los desenlaces de los argumentos han de resultar del propio argumento y no como en la *Medea* mediante un *deus ex machina*<sup>84</sup>, o en la *Iliada* lo concerniente a la partida de los barcos<sup>85</sup>. Sino que tal recurso hay que utilizarlo para lo que queda fuera del drama, sea para lo que ha sucedido antes y el hombre es incapaz de conocer, sea para lo que sucederá después y que precisa de predicción o anuncio. Pues a los dioses les reconocemos la facultad de verlo todo. Pero en los hechos no debe haber nada irracional, y si lo hay, que sea fuera de la tragedia, como lo que ocurre en el *Edipo* de Sófocles<sup>86</sup>.

<sup>83</sup> Cuando Ifigenia descubre que su padre va a sacrificarla para que los griegos tengan viento favorable en su singladura hacia Troya, se muestra horrorizada y suplica por su vida. Sin embargo, más adelante acepta lo que considera su destino y se muestra dispuesta a morir por la causa griega.

<sup>84</sup> Al final de la *Medea* de Eurípides, la protagonista se salva inopinadamente de la venganza de su marido gracias a la intervención del dios Helios, su abuelo, que la lleva en su carro a Atenas.

<sup>85</sup> En el canto segundo de la *Iliada* (II 109-210) Agamenón propone a los griegos que levanten el sitio a Troya, suban a los barcos y vuelvan a casa. En realidad lo hace para excitar su ardor bélico, pero obtiene el resultado contrario, pues la mayoría se muestra dispuesta a regresar. En ese momento in-

Y puesto que la tragedia es imitación de hombres mejores que nosotros, es preciso que hagamos como los buenos retratistas. Y es que, en efecto, éstos, aun cuando reproducen la forma particular de sus modelos y buscan el parecido, los pintan más hermosos. Así también, el poeta, al imitar a gentes irascibles, indolentes o con otros rasgos semejantes de carácter, debe representarlos como tales, pero a la vez nobles. Así, Homero hace a Aquiles bueno, a la vez que un paradigma de obstinación<sup>87</sup>.

Éstas son las cosas que hay que cuidar; y además de éstas, hay que guardarse de las sensaciones contrarias a las que necesariamente se siguen del arte poética. Pues, en efecto, con relación a éstas se puede a menudo incurrir en error. Sin embargo, ya se ha hablado suficientemente sobre estas cuestiones en los tratados publicados<sup>88</sup>.

<sup>16</sup> Qué es el reconocimiento, se ha dicho antes. En cuanto a los tipos de reconocimiento, el primero es el más ajeno al arte y el que se utiliza más a menudo por falta de inventiva: el reconocimiento por medio de señales. De éstas unas son congénitas, como «la lanza que portan los terrígenas<sup>89</sup>» o las estrellas como las que aparecen en el *Tiestes* de Cárcino<sup>90</sup>, y otras son adqui-

resulta inverosímil, en efecto, que Edipo no haya indagado antes las circunstancias de la muerte de quien le ha precedido en el trono.

<sup>87</sup> Esta frase es considerada corrupta por Kassel. Nuestra traducción adopta la enmienda propuesta por Janko: *hoion tôn Achilléa agathòn kai parádeigma sklērótētos Hómēros*.

<sup>88</sup> Posiblemente en el diálogo *Sobre los poetas*.

<sup>89</sup> Según la leyenda, la señal de nacimiento en forma de lanza permitía reconocer a los descendientes de los terrígenas tebanos, que brotaron de los dientes del dragón sembrados por Cadmo. El texto entrecomillado es, probablemente, cita de una tragedia perdida.

<sup>90</sup> Las estrellas son una señal de nacimiento de los que, como Tiestes, descienden de Pélope, y remite al hombro de marfil que los dioses proporcionaron a este cuando le devolvieron la vida. Se conocen dos trágicos de nombre Cárcino; el mayor de ellos es parodiado por Aristófanes en las *Avis-*

ridas. De éstas unas están en el cuerpo, como las cicatrices, y otras son externas, como los collares<sup>91</sup> y como, en la *Tiro*, el reconocimiento por la barca<sup>92</sup>. Estos recursos son susceptibles de ser utilizados con mayor o menor habilidad; por ejemplo, Odiseo, gracias a su cicatriz, fue reconocido de una forma por la nodriza y de otra distinta por los porqueros<sup>93</sup>. Pues los reconocimientos en los que las señales sirven de prueba, y todos los de este tipo, son más ajenos al arte, mientras que los que resultan de la peripecia son mejores, como el del *Lavatorio*.

En segundo lugar están los reconocimientos tramados por el poeta, razón por la cual son ajenos al arte, por ejemplo cuando en la *Ifigenia* Orestes da a conocer que es Orestes<sup>94</sup>. Pues ella es reconocida por medio de la carta, mientras que él mismo dice lo que el poeta quiere, pero no lo que requiere el argumento. Por esto este reconocimiento es cercano al error que se ha mencionado, ya que Orestes podría haber portado igualmente algunas señales. Otro ejemplo es la voz de la lanzadera en el *Tereo* de Sófocles<sup>95</sup>.

*pas*; el aquí aludido debe de ser el más joven, activo en la primera mitad del siglo IV.

<sup>91</sup> El reconocimiento de una persona por los objetos con que fue abandonada en su canastillo —como un collar— era un recurso frecuente en el drama griego; ocurre, por ejemplo, en el *Ión* de Eurípides.

<sup>92</sup> En la tragedia de Sófocles, los hijos de Tiro son abandonados a la deriva en una barquita, la cual es conservada y permite que mucho tiempo después la madre los reconozca.

<sup>93</sup> En la escena del lavatorio (*Od.* XIX 386-475), Odiseo es reconocido por la anciana nodriza sin él pretenderlo; en cambio, es el propio Odiseo quien se vale de la cicatriz para demostrar su identidad al porquero y al vaquero (*Od.* XXI 205-225).

<sup>94</sup> *Ifigenia entre los tauros* 795-826.

<sup>95</sup> *Tereo*, casado con Procne, violó a su cuñada Filomela, a la que además arrancó la lengua para evitar que denunciara el crimen. Pero Filomela reveló el secreto a su hermana tejiendo una tela decorada con una escena en la que narraba lo acontecido.

El tercer tipo se produce mediante el recuerdo, cuando al ver algo se comprende cierta cosa, como en los *Ciprios* de Diceógenes, cuando al ver el cuadro el personaje se echó a llorar<sup>96</sup>; y el reconocimiento en el «Relato de Alcínoo», cuando al escuchar al citarista y acordarse, Odiseo rompió a llorar, a raíz de lo cual ambos fueron reconocidos<sup>97</sup>.

El cuarto tipo se logra mediante una deducción, como en las *Coéforas*: «ha llegado uno parecido; pero no hay nadie parecido salvo Orestes; por tanto ese es quien ha llegado<sup>98</sup>». Y el reconocimiento propuesto por el sofista Poliido a propósito de Ifigenia: decía, en efecto, que era natural que Orestes dedujese que, habiendo sido sacrificada su hermana, a él le correspondía serlo<sup>99</sup>. Y en el *Tideo* de Teodectes, porque habiendo llegado para encontrar al hijo, él mismo muere<sup>100</sup>. Y el reconocimiento que tiene lugar en *Los hijos de Fineo*, porque al ver ellas el lugar dedujeron su destino: que en ese lugar les estaba fijado morir, ya que allí habían sido abandonados ellos<sup>101</sup>.

<sup>96</sup> Diceógenes fue un poeta trágico de finales del siglo v. Nada se sabe de su obra *Ciprios*.

<sup>97</sup> En *Od.* VIII 521 ss. Odiseo llora al oír al bardo Demodoco cantar la historia del Caballo de Troya. Esto lleva a que Odiseo revele su identidad a Alcínoo y le relate sus aventuras (*Od.* IX-XII).

<sup>98</sup> En las *Coéforas* de Esquilo, Electra encuentra junto a la tumba paterna un mechón de cabello semejante al suyo, y luego una pisada que también se asemeja a las suyas; de aquí deduce que su hermano ha venido.

<sup>99</sup> No se sabe a ciencia cierta quién es este Poliido. Se ha conjeturado que pueda tratarse de Poliido de Selimbria, autor de ditirambos activo a comienzos del siglo iv. Al parecer, Poliido propuso una manera de mejorar el reconocimiento de Orestes por su hermana: sería natural que, a punto de ser sacrificado, Orestes reflexionara en voz alta sobre el hecho de que su destino iba a ser el mismo que el de su hermana, y que, al oír esto Ifigenia, lo reconociera.

<sup>100</sup> Nada se sabe de esta obra de Teodectes. Las versiones conocidas de la historia de Tideo, padre de Diomedes, no encajan con lo relatado aquí.

<sup>101</sup> Según la leyenda, Fineo cegó a sus hijos y los abandonó en un lugar

Hay también un tipo de reconocimiento construido a partir de un falso razonamiento del público, como en el *Odiseo, el falso mensajero*<sup>102</sup>, porque el hecho de tensar el arco y que ningún otro sea capaz de hacerlo es algo urdido por el poeta y es una premisa, al igual que si dijera que reconocería el arco sin haberlo visto; el hacer que por medio del arco Odiseo se dé a conocer es un falso razonamiento<sup>103</sup>.

El mejor reconocimiento de todos es el que nace de los propios hechos, cuando la sorpresa se produce por situaciones verosímiles, como en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*, pues es natural querer entregar una carta<sup>104</sup>. Efectivamente éstos son los únicos que tienen lugar sin señales artificiosas ni collares. Los segundos mejores son los que se producen mediante deducción.

Al construir los argumentos y completarlos por medio de la dicción, es preciso que el poeta se los imagine del modo más vivo. Pues de este modo, visualizándolos con la mayor nitidez, como si asistiera a los acontecimientos, podrá descubrir lo conveniente y de ningún modo le pasarán inadvertidas las contradicciones. Una prueba de ello es lo que se censuraba a Cárcino<sup>105</sup>: efectivamente, Anfiarao surgía del templo, fallo que pasó inadvertido

remoto para que murieran, incitado por el odio que les profesaba su madrastra. Los niños fueron salvados, y las personas culpables —entre las que había varias mujeres, a juzgar por el femenino plural *idoúsai*— castigadas en el escenario del crimen. Pero aunque se conozca el argumento, no se sabe a qué tragedia alude Aristóteles en concreto.

<sup>102</sup> Obra perdida de autor desconocido.

<sup>103</sup> Nuestra traducción de este párrafo oscurísimo es solo tentativa.

<sup>104</sup> Sobre la entrega de la carta como ocasión del reconocimiento véase 1452b 6 con nota 54.

<sup>105</sup> Muy probablemente el mismo autor citado en 1454b 23. Nada se sabe de la obra aquí criticada.

al poeta por no haber visualizado la escena<sup>106</sup>, así que la obra fracasó al ser representada porque disgustó a los espectadores.

En la medida de lo posible el poeta debe completar los argumentos adoptando los correspondientes estados de ánimo<sup>107</sup>, ya que, dados los mismos talentos naturales, los poetas más persuasivos son aquellos que experimentan las pasiones, y con mayor realismo agita el que está agitado y enoja el que está irritado. Por ello el arte poética es propia de hombres de talento natural o de exaltados. Pues los primeros tienen facilidad para amoldarse y los segundos para enajenarse.

Los argumentos<sup>108</sup>, tanto los ya compuestos como los que él mismo inventa, debe exponerlos el poeta en líneas generales, y solo después dotarlos de episodios y amplificarlos. Qué quiero decir con contemplar las líneas generales, se puede ilustrar con la *Ifigenia*: una muchacha es ofrecida en sacrificio y desaparece misteriosamente de la vista de sus sacrificadores, se establece luego en otro territorio, en el que era costumbre sacrificar a los extranjeros a la diosa, y obtiene esa función sacerdotal. Pasado un tiempo sucede que el hermano de la sacerdotisa llega allí. Pero el hecho de que el dios le ordenó que fuera allí, por alguna razón que no pertenece al esbozo general<sup>109</sup>, y su propósito al ir, quedan fuera del argumento. Al llegar fue apresado, y cuando iba a ser sacrificado, se dio a conocer, sea como lo ideó Eurípides, sea como Poliido<sup>110</sup>, diciendo, de modo verosímil, que ser

<sup>106</sup> Reemplazando *tòn theatén* por *tòn poiētén*, como hizo Butcher y tras él muchos otros (aunque no Kassel). El sentido del pasaje es controvertido; posiblemente el fallo recordado por Aristóteles consiste en que Anfiarao ya se había ido del sitio de donde ahora sale.

<sup>107</sup> Este parece ser el sentido de *tois schémasin*.

<sup>108</sup> En esta ocasión, *lógoi* en lugar del habitual *mýthoi*.

<sup>109</sup> Conservando las palabras *diá tina aitian éxō toú kathólou*, eliminadas por Kassel.

<sup>110</sup> Véase nota 99.

sacrificada no solo era el destino de su hermana, sino también el suyo propio; y de ahí le vino la salvación. Tras esto y ya asignados los nombres, se debe secuenciar la trama, pero de modo que los episodios sean apropiados, como, en el caso de Orestes, el ataque de locura a causa del cual fue apresado y la salvación por medio de la purificación<sup>111</sup>.

En los dramas, los episodios son breves, mientras que la epopeya se prolonga por ellos. Efectivamente, el tema de la *Odisea* no es largo: un hombre está ausente de su casa durante muchos años, bajo la estrecha vigilancia de Poseidón y solo; además las cosas en su casa marchan de tal manera que su hacienda es consumida por pretendientes y su hijo es objeto de asechanzas; pero él vuelve después de múltiples tribulaciones y, tras darse a conocer a algunos, se lanza al ataque, se salva y aniquila a los enemigos. Lo específico de la *Odisea* es esto, lo demás son episodios.

Toda tragedia tiene nudo y desenlace. Los elementos externos a la trama, y a menudo algunos de los internos, constituyen el nudo; el resto es el desenlace. Llamo nudo a lo que va desde el comienzo hasta aquella parte inmediatamente anterior al paso a la dicha o la desgracia; y llamo desenlace a lo que va desde el comienzo de ese paso hasta el final; por ejemplo, en el *Linceo* de Teodectes<sup>112</sup> el nudo es lo que ha sucedido previamente y el rapto del niño y luego de ellos mismos (...); el desenlace, lo que va desde la petición de la pena de muerte hasta el final.

Cuatro son las clases de tragedia (pues otras tantas se dijo

<sup>111</sup> El ataque de locura es adecuado por enlazar con un aspecto importante de la imagen tradicional de Orestes, al que persiguen las Furias en castigo por su matricidio. A su vez, la necesidad de purificar en el mar tanto a las víctimas como la estatua de la diosa, contaminada por la presencia de un asesino, es la excusa, muy adecuada al argumento, con la que Ifigenia logra la salvación de los protagonistas.

<sup>112</sup> Véase nota 49.

que eran sus partes<sup>113</sup>): la compleja, cuyo conjunto lo forman 1456a peripecia y reconocimiento; la de sufrimientos, por ejemplo, los *Ayantes*<sup>114</sup> y los *Ixiones*<sup>115</sup>; la de caracteres, como las *Ftíotides*<sup>116</sup> y el *Peleo*<sup>117</sup>; y en cuarto lugar †...†<sup>118</sup>, como las *Fórcides*<sup>119</sup> y el *Prometeo*<sup>120</sup> y cuantas suceden en el Hades. A ser posible hay que intentar que una tragedia contenga todas esas partes y, si no, las más importantes y el mayor número posible; sobre todo en vista del modo como se critica ahora a los poetas: pues al

<sup>113</sup> Lo cierto es que en ningún lugar de la *Poética* se dice que las partes de la tragedia sean cuatro. Quizá Aristóteles esté pensando en las cuatro más importantes de las seis «partes cualitativas» distinguidas en el capítulo 6, es decir: el argumento, el carácter, el pensamiento y la dicción (con exclusión del canto y de la puesta en escena: cf. 1450b 15-20).

<sup>114</sup> Son numerosas las tragedias dedicadas a la figura de Áyax, el más grande guerrero griego después de Aquiles. El *Áyax* de Sófocles termina con el enloquecimiento y suicidio del héroe, que no soporta no haber recibido las armas de Aquiles tras la muerte de este.

<sup>115</sup> Ixión, rey de los lapitas de Tesalia, mató a su suegro para recuperar lo que había pagado por su esposa, por lo que fue considerado el primer asesino de la humanidad. Más tarde intentó violar a Hera, en castigo de lo cual fue atado a una rueda que giraba sin cesar y arrojado al Tártaro. La historia de Ixión fue también tema frecuente de los trágicos.

<sup>116</sup> Título de una tragedia de Sófocles que no se conserva; tampoco se conoce su contenido. El título alude a Ftia, la patria de Aquiles.

<sup>117</sup> Tanto Sófocles como Eurípides escribieron sendas tragedias con este título. El héroe tesalio Peleo fue el padre de Aquiles. Entre otras muchas aventuras, participó en la caza calidonia y en la expedición de los argonautas.

<sup>118</sup> Para subsanar esta corrupción (*oēs*) se han propuesto varias conjeturas basadas en criterios paleográficos: *opsis* («espectacular»), *teratôdes* («de portentos»), *epeisodiôdês* («de episodios»). Pero quizá la hipótesis más verosímil es *haplê* («simple»), lectura que se apoya en el paralelo con 1459b 9.

<sup>119</sup> El título alude a las hijas del dios marino Forcis, que casó con Ceto y fue padre de las grayas y de las gorgonas. Esquilo escribió una tragedia titulada así.

<sup>120</sup> De la trilogía dedicada por Esquilo a Prometeo se conserva una obra, *Prometeo Encadenado*.

haber existido poetas buenos en cada una de las partes, exigen de uno solo que sobresalga en la especialidad propia de cada uno. Pero quizá no es razonable decir que una tragedia es distinta o es la misma atendiendo a otra cosa que a su argumento, es decir, a si su nudo y desenlace son el mismo. Son muchos los que construyen bien el nudo pero mal el desenlace; sin embargo, es preciso dominar siempre ambas cosas<sup>121</sup>.

También hay que recordar lo que se ha dicho en muchas ocasiones y no convertir la tragedia en una composición épica —llamo «épica» a la que consta de múltiples argumentos—, como si uno compusiera una tragedia con el argumento completo de la *Iliada*. Pues en esta obra, debido a su extensión, sus partes reciben el tamaño adecuado, mientras que en los dramas el resultado se aparta mucho de las expectativas. Prueba de ello es que cuantos compusieron un *Saqueo de Ilión* entero y no por partes como Eurípides<sup>122</sup>, o una *Niobe* y no como Esquilo<sup>123</sup>, fracasan o tienen malos resultados en las competiciones, pues hasta Agatón fracasó solo por esto. En cambio, en las peripecias y en las acciones simples logran su propósito de forma admirable, a saber, el efecto trágico y el sentimiento humanitario. Es lo que ocurre cuando alguien que es ingenioso pero malo

<sup>121</sup> Leyendo con Bywater y Hardy *amphō aei kratēisthai*. Kassel, en cambio, acepta la enmienda *amphōtera artikrotēisthai* («armonizar ambas cosas»), mientras que García Yebra sigue la lectura del código parisino *amphō aei krotēisthai* («que ambas cosas sean siempre aplaudidas»).

<sup>122</sup> El *saqueo de Ilión*, debido a Arctino de Mileto (ca. 700 a. C.), es un poema del ciclo épico que da continuidad a la *Iliada*. Parte de su contenido es dramatizado por Eurípides en sus tragedias *Las troyanas* y *Hécuba*.

<sup>123</sup> Sorprende la mención de la *Niobe*, pues si bien consta que Esquilo compuso una tragedia con este título, no existían poemas épicos sobre esa figura. Se ha propuesto sustituir *Niobe* por *Tebaida*, enmienda avalada por la versión árabe. Esquilo dramatizó la parte culminante del ciclo tebano en *Los Siete contra Tebas*.

resulta engañado, como Sísifo<sup>124</sup>, o cuando alguien valiente pero injusto resulta vencido. Y esto es verosímil, como dice Agatón; pues es verosímil que sucedan también muchas cosas inverosímiles<sup>125</sup>.

Y es preciso considerar al coro como uno de los actores y que sea una parte del conjunto y participe en la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En los demás poetas, las partes cantadas son tan ajenas al argumento, que igualmente podrían pertenecer a otra tragedia. Por ello cantan interludios, habiendo sido Agatón quien inauguró esta práctica. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar interludios y adaptar un parlamento o un episodio entero, llevándolo de una pieza a otra?

19 De las otras partes ya se ha hablado; quedarían por tratar la dicción y el pensamiento. Por lo que hace al pensamiento, valga lo expuesto en mi *Retórica*, pues es más propio de esa investigación. Entra en el ámbito del pensamiento todo aquello que ha de producirse por el lenguaje. Sus partes son el demostrar, el refutar y el suscitar pasiones (como la compasión, el temor, la ira y otras semejantes) y también el amplificar o el minimizar<sup>126</sup>. Es evidente que también en las acciones dramáticas el poeta debe servir de estos mismos elementos cuando tenga que hacer que las cosas resulten dignas de compasión o de temor, importantes o verosímiles. Con la única diferencia de que estos efectos en el drama han de aparecer sin explicación alguna, mientras que los de la oratoria deben ser suscitados por el

<sup>124</sup> El ejemplo elegido sorprende, pues no se sabe que Sísifo, gran engañador, fuera nunca engañado.

<sup>125</sup> En la *Retórica* (1402a 10 s.) se cita el dístico de Agatón: «Bien pudiera decir cualquiera que lo verosímil es / que les ocurran a los mortales muchas cosas inverosímiles».

<sup>126</sup> «El amplificar o el minimizar», es decir, emplear argumentos que subrayan o atenúan la importancia de algo (cf. *áuxein kai meioûn* en *Ret.* 1403a 17).

orador y producirse por medio de la palabra. Pues ¿cuál sería la función del hablante si el efecto se produjera como es debido sin necesidad de sus palabras?

Entre las cosas concernientes a la dicción, un aspecto digno de examen es el de los tipos de dicción, cuyo conocimiento es propio del arte del actor y de quien está versado en tal arte; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, un relato, una amenaza, una pregunta, una respuesta y cualquier otra cosa de este género. Efectivamente, a causa del conocimiento o desconocimiento de estas cosas no puede hacerse al arte poética ningún reproche digno de ser tomado en serio. Pues ¿cómo puede nadie considerar como error lo que Protágoras reprocha a Homero: que al decir «canta, oh diosa, la cólera», creyendo hacer una súplica, en realidad da una orden? Pues —según dice él— el mandar hacer o no hacer algo es una orden<sup>127</sup>. Por ello, quede a un lado esta cuestión, por ser propia de otro arte y no del arte poética.

Éstas son las partes de la dicción en su conjunto: elemen- 20 to, sílaba, ligadura, nombre, verbo, articulación, flexión, enunciado<sup>128</sup>.

El elemento es un sonido indivisible, pero no cualquier so-

<sup>127</sup> Este pasaje ha sido incorporado por Diels-Kranz a los testimonios sobre PROTÁGORAS como fragmento A 29. El sofista critica a Homero la incorrección lingüística que supone, a su juicio, dirigir a la Musa una súplica por medio de una orden. La reflexión supone un elocuente testimonio del interés pionero de los sofistas por el lenguaje, la corrección gramatical y la crítica literaria.

<sup>128</sup> En tiempos de Aristóteles, la gramática no estaba constituida aún como disciplina científica encargada de definir los elementos estructurales del lenguaje o los principios de su funcionamiento. Por ello, la doctrina gramatical que Aristóteles presenta en este capítulo y en el siguiente difiere considerablemente de la que ha llegado a nosotros a partir de la célebre *Gramática* de Dionisio Tracio, la cual tiene una notable aportación procedente del pensamiento estoico. Hemos optado por traducir los términos en su sentido literal, sin buscar equivalencias forzadas con la terminología creada posteriormente por la tradición gramatical.

nido, sino aquel del que por naturaleza resulta un sonido compuesto. Pues también los animales profieren sonidos indivisibles, pero a ninguno de éstos lo llamo elemento. Las clases de elemento son: vocal, semivocal y mudo.

Vocal es aquel que, sin producirse contacto<sup>129</sup>, tiene un sonido audible. Semivocal el que mediante dicho contacto tiene un sonido audible, por ejemplo la *s* y la *r*. Mudo el que, produciéndose el contacto, no tiene ningún sonido por sí mismo, pero se hace audible con los elementos que sí tienen sonido, por ejemplo la *g* y la *d*. Estos elementos se diferencian por la forma que adopta la boca, por los lugares de articulación, por la aspiración o falta de aspiración, por ser largos o breves, y también por su acento agudo, grave o intermedio. Pero sus particularidades deben estudiarse en los tratados de métrica.

La sílaba es un sonido carente de significado y compuesto de un elemento mudo y otro que tiene sonido. Así *gr* sin *a* no es una sílaba<sup>130</sup>, pero con *a* sí lo es, como en *gra*. Pero también el examen de estas diferencias corresponde a la métrica.

La ligadura<sup>131</sup> es un sonido carente de significado que ni <sup>1457a</sup>impide ni produce un único sonido significativo compuesto de varios sonidos, que por su naturaleza se sitúa tanto en los extremos como en el medio, pero al que no conviene colocar en el comienzo de la frase de forma independiente; por ejemplo: *mén, hētoi, dé*. O bien, un sonido carente de significado que, a partir de más de un sonido con significado, produce por naturaleza un solo sonido dotado de significado.

<sup>129</sup> Es decir, sin que la lengua se apoye sobre las otras partes de la boca.

<sup>130</sup> Pasaje corrupto; aceptamos el añadido de «no», propuesto por Gudeman a partir de la versión árabe.

La articulación<sup>132</sup> es un sonido carente de significado que indica el comienzo, el final o la división de una frase, como el *amphí*, el *perí* y otras. O bien, un sonido carente de significado que ni impide ni produce un único sonido dotado de significado a partir de varios sonidos y que por naturaleza se coloca tanto en los extremos como en el medio.

El nombre<sup>133</sup> es un sonido compuesto, con significado y sin indicación de tiempo, ninguna de cuyas partes tiene significado por sí misma. En efecto, en los nombres dobles no utilizamos sus partes como si tuviesen por sí mismas un significado; en el nombre «Teodoro», por ejemplo, «doro» no tiene significado.

El verbo es un sonido compuesto, con significado e indicación de tiempo, ninguna de cuyas partes significa nada por sí misma, como ocurre también en los nombres. Así, «hombre» o «blanco» no indican cuándo, en cambio «camina» o «ha caminado» añaden a su significado propio, en un caso, el tiempo presente, y en otro, el tiempo pasado.

La inflexión<sup>134</sup> es propia del nombre o del verbo. Unas veces significa «de esto» o «para esto» y las demás relaciones semejantes; otras veces «con uno solo» o «con muchos», como por ejemplo «hombres» u «hombre»; otras, las maneras de expresarse, como por ejemplo si es una pregunta o una orden: porque «¿caminó?» o «¡camina!» constituye una flexión verbal según estas modalidades.

El enunciado es un sonido compuesto y dotado de significa-

<sup>132</sup> El término *árrhron* designa en los tratados gramaticales el artículo y el pronombre relativo. Aquí, sin embargo, se aparta de esos significados.

<sup>133</sup> Como se verá más adelante, «nombre» tiene aquí un sentido muy amplio, pues comprende, además de los nombres propiamente dichos, los adjetivos.

do, algunas de cuyas partes poseen significado por sí mismas (pues no todo enunciado consta de verbos y nombres —pongo por caso la definición del hombre<sup>135</sup>—, sino que es posible que haya un enunciado que carezca de verbos, si bien tendrá siempre una parte dotada de algún significado), como en «Cleón camina» la palabra «Cleón». El enunciado posee unidad de una de estas dos maneras: o bien porque significa una sola cosa, o bien porque está compuesto de varias partes unidas por una ligadura; la *Iliada*, por ejemplo, es un enunciado por la ligazón entre sus partes, y la definición del hombre lo es por significar una sola cosa.

21 Las clases de nombres son el simple —llamo simple a aquel que no está compuesto de partes dotadas de significado, como *tierra*— y el doble. De esta segunda clase unos están compuestos de una parte con significado y otra carente de él (con la salvedad de que no tienen significado o carecen de él dentro del nombre<sup>136</sup>) y otros de dos partes con significado. Pero también puede haber un nombre de tres, cuatro o más partes, como la mayor parte de los nombres masaliotas, por ejemplo Hermocai-cojanto<sup>137</sup> (\*\*\*)).

1457b Todo nombre es o usual, o voz exótica, o metáfora, o adorno, o inventado, o alargado, o abreviado, o alterado.

Llamo nombre usual al que utilizamos todos nosotros, y voz exótica a la que utilizan otros. De modo que es evidente que el mismo nombre puede ser a la vez exótico y usual, pero no para los mismos: en efecto, *sígyon* es nombre usual para los chipriotas, pero para nosotros es exótico<sup>138</sup>.

<sup>135</sup> Las definiciones del hombre como «animal racional» o «animal bípedo» carecen, en efecto, de verbo.

<sup>136</sup> Recuérdese lo dicho sobre el nombre «Teodoro» en 1457a 13.

<sup>137</sup> Nombre compuesto a partir de los nombres de tres ríos del Asia Menor, concretamente de la zona de donde procedían los fundadores de Masalia (hoy Marsella).

<sup>138</sup> El término *sígyon* significa «lanza», que en ático se dice *dóry*.

La metáfora es la trasposición de un nombre ajeno, sea del género a la especie, o de la especie al género, o de la especie a la especie, o de manera analógica. Digo del género a la especie como en «he aquí mi nave parada<sup>139</sup>», porque «estar anclado» es una manera de «estar parado»; de la especie al género como en «en verdad diez mil hazañas ha realizado Odiseo<sup>140</sup>», porque «diez mil» es mucho, y es la expresión empleada aquí en lugar del «muchas»; de la especie a la especie, como en «habiéndole sacado la vida con el bronce» y «habiendo cortado con el afilado bronce», porque aquí el «sacar» es cortar y el «cortar» sacar, ya que ambas son formas de quitar<sup>141</sup>. Hablo de analogía cuando el segundo término tiene una relación con el primero similar a la que tiene el cuarto con el tercero; porque se podrá decir en lugar del segundo término el cuarto o en lugar del cuarto el segundo. Y en ocasiones se añade aquello con lo que guarda relación el término reemplazado. Me refiero, por ejemplo, a que una copa es a Dioniso lo que un escudo a Ares. Así pues, se podrá decir de la copa que es «el escudo de Dioniso» y del escudo que es «la copa de Ares». O bien la vejez es a la vida lo que la tarde es al día. Se podrá decir, por consiguiente, que la tarde es «la vejez del día» o también, como Empédocles, que la vejez es «la tarde de la vida» o «el ocaso de la vida».

Pero hay casos en los que no existe un nombre establecido para algunos de los términos de la analogía; sin embargo, no por ello dejarán de expresarse de modo semejante. Por ejemplo, la acción de esparcir el grano se llama sembrar, mientras que la acción de esparcir rayos de sol no tiene nombre. Sin embargo, esta última acción guarda con el sol la misma relación que el

<sup>139</sup> *Odisea* I 185, XXIV 308.

<sup>140</sup> *Iliada* II 272.

<sup>141</sup> Los dos ejemplos de metáfora se deben a EMPÉDOCLES (*Frgs.* 138 y 143 D-K), a quien se volverá citar pocas líneas después.

sembrar con el grano, y por ello se ha dicho «sembrando un rayo creado por un dios<sup>142</sup>».

Pero también es posible utilizar este tipo de metáfora de otra forma distinta: dando a una cosa el nombre de otra al tiempo que se niega algo que es propio de esta; por ejemplo, si al escudo se le llamase «copa», no «de Ares», sino «sin vino» ⟨\*\*\*⟩<sup>143</sup>.

Nombre inventado es aquel que, sin haber sido empleado en absoluto por nadie, lo establece el propio poeta; parece, en efecto, que algunos son de este tipo, como cuando se denomina «ramas» a los cuernos o «rezador» al sacerdote<sup>144</sup>.

1458a El nombre puede ser alargado o abreviado; es lo uno si es utilizado con una vocal más larga de la que le es propia o con una sílaba añadida; lo otro, si se le ha suprimido algo. Es alargado, por ejemplo, *pólēos* por *póleōs* («de la ciudad»), o *Pēlēiádeō* por *Pēleídou* («hijo de Peleo»); son abreviados, por ejemplo, *krî* (por *krithê*: «cebada»), *dô* (por *dôma*: «casa») y *ôps* por *ôpsis* («mirada») en «la visión de ambos ojos se hace una sola<sup>145</sup>».

El nombre es alterado cuando se conserva una parte del término y se inventa la otra, como *dexiterón* en vez de *dexión* («derecho») en «a la altura del pecho derecho<sup>146</sup>».

Considerados los nombres en sí mismos, unos son masculinos, otros femeninos y otros neutros. Masculinos son cuantos acaban en *ny*, *rho*, *sigma* y en las letras en las que esta última entra como componente (que son dos: *psi* y *xi*). Femeninos son

<sup>142</sup> Cita de autor desconocido.

<sup>143</sup> Posiblemente la laguna se referiría a la variante del nombre antes denominada «adorno» (*kósmos*: 1457b 2).

<sup>144</sup> El término *arêēr* («rezador») aparece dos veces en la *Iliada* (I 11 y V 78); en cambio, no hay constancia del uso de *érnyx* («cuernos») en los poemas homéricos.

<sup>145</sup> Cita del poema de EMPÉDOCLES *Sobre la naturaleza* (Frag. 88 D-K).

<sup>146</sup> *Iliada* V 393.

los que acaban en las vocales que siempre son largas (es decir, *eta* y *omega*); y, entre las vocales que pueden alargarse, los que acaban en *alpha*; de manera que resultan iguales en número las terminaciones de los nombres masculinos y femeninos, ya que la *psi* y la *xi* son compuestas. En consonante no acaba ningún nombre, ni tampoco en vocal breve. En *iota* acaban tres solamente: *méli* («miel»), *kómimi* («goma») y *péperi* («pimienta»). En *ypsilon*, cinco ⟨\*\*\*⟩. Los nombres neutros acaban en esas letras y en *ny* y *sigma*.

La excelencia de la dicción estriba en que sea clara pero no 22  
baja. La más clara, ciertamente, es la que se construye a base de términos<sup>147</sup> usuales, pero resulta baja. Ejemplo de ello es la poesía de Cleofonte<sup>148</sup> y la de Esténelo<sup>149</sup>. Por el contrario, es solemne y evita la vulgaridad aquella que se vale de términos inusuales. Llamo inusual al nombre exótico, a la metáfora, al alargamiento y a todo lo que se sale de lo corriente. Pero si alguien hace todo de esta guisa, su poema o será un enigma o incurrirá en barbarismo: enigma si consta de metáforas, y barbarismo si consta de términos exóticos. Pues el concepto de enigma es este: que al enunciar hechos reales se reúnan términos incompatibles. Ciertamente, ello no es posible hacerlo mediante la combinación del resto de los nombres, pero sí cabe hacerlo mediante una combinación de metáforas, como en «a un hombre vi que con fuego bronce sobre un hombre soldaba<sup>150</sup>»

<sup>147</sup> La palabra *ónoma*, que hasta ahora hemos traducido como «nombre» (véase nota 133), adquiere a partir de aquí una significación más amplia que comprende también a los verbos. En tales casos traduciremos *ónoma* por «término».

<sup>148</sup> En 1448a 12 se indicó que los personajes de Cleofonte eran normales y corrientes, ni mejores ni peores que la media; al parecer, el lenguaje empleado por este poeta estaba en consonancia con la vulgaridad de sus personajes.

<sup>149</sup> Trágico ateniense de finales del siglo v.

<sup>150</sup> Este famoso enigma, que ARISTÓTELES cita también en *Ret.* 1405b 2, se refiere a un médico que, para extraer sangre del paciente, le aplica una ventosa

y enigmas semejantes. Por su parte, de los términos exóticos resulta el barbarismo.

En consecuencia, es necesario mezclar de alguna manera todos estos recursos, ya que unos procurarán un carácter no vulgar ni bajo a la dicción (como el término exótico, la metáfora, el adorno y las restantes clases que se han mencionado), mientras que el nombre usual aportará claridad.

1458b Contribuyen en no poca medida a la claridad de la dicción y a que no sea vulgar los alargamientos, los apócopes y las alteraciones de los términos. Pues por un lado, por el hecho de ser distintos de lo usual y apartarse de lo acostumbrado, evitarán la vulgaridad; por otro, por participar de lo acostumbrado, subsistirá la claridad.

De modo que quienes censuran este tipo de lenguaje y ridiculizan al poeta<sup>151</sup> no tienen razón en su reproche, por ejemplo Euclides el Viejo<sup>152</sup>, que para mostrar que es fácil componer si se permite alargar los nombres cuanto uno quiera, compuso de esta guisa aquellos versos satíricos: «Vi a Epicares dirigirse a Maratón<sup>153</sup>» y «no †...† su eléboro<sup>154</sup>».

de bronce previamente calentada al fuego; al enfriarse el metal, produce una contracción del aire atrapado dentro de la ventosa, lo que favorece la succión de la sangre. El enigma combina, en efecto, dos metáforas: a la ventosa o campana se la denomina «bronce» (paso del género a la especie), y al aplicarla al cuerpo del paciente se lo denomina «soldar» (paso de una especie a otra).

<sup>151</sup> Posiblemente Homero, en cuyos hexámetros es frecuente el alargamiento de vocales.

<sup>152</sup> Se ignora quién era este Euclides.

<sup>153</sup> Verso ripioso en el que se logra el hexámetro alargando arbitrariamente la primera vocal de *Epichárēn* («Epicares») y la primera de *badízonta* («dirigirse»); el efecto cómico es reforzado por el hecho de que el verbo *badízō* suena prosaico. Epicares, objeto de la burla, era un político ateniense de conducta dudosa.

<sup>154</sup> Algunos completan «no preparando su eléboro». El eléboro era una planta medicinal que se empleaba para curar la locura.

Ciertamente, el hacer en cierto modo ostentación de esta manera de expresarse es ridículo, ya que la medida es una exigencia común a todas las partes de la dicción. Pues quien emplee inadecuadamente metáforas, términos exóticos y demás figuras, logrará el mismo efecto que quien deliberadamente busca hacer reír.

Cuán superior es, en cambio, el uso apropiado de estos recursos, puede observarse en la épica<sup>155</sup> introduciendo en el verso los términos usuales. Porque si se sustituyen el término exótico, las metáforas y las demás figuras por términos usuales, se verá que decimos la verdad. Por ejemplo, Esquilo y Eurípides compusieron un mismo verso yámbico, pero habiendo cambiado este último una sola palabra, poniendo en lugar del término usual y acostumbrado uno extraño, un verso resulta bello y el otro vulgar. Efectivamente, Esquilo dice en su *Filoctetes*:

*La úlcera que come las carnes de mi pie.*

Eurípides, en cambio, sustituyó «come» por «engulle<sup>156</sup>». Y lo mismo si en

*Ahora, siendo un hombre insignificante, sin valor y sin apariencia, a mí...<sup>157</sup>*

se empleasen los términos usuales y se cambiase por

<sup>155</sup> Como los ejemplos que siguen no están tomados de poemas épicos, Janko ha propuesto sustituir *epi tôn epôn* («en la épica») por *epi tôn epetaménôn* («en los [términos] alargados»). Esta enmienda salva la dificultad, pero es arriesgada por no contar con apoyo en la tradición manuscrita.

<sup>156</sup> Citas de dos obras perdidas de Esquilo y Eurípides, respectivamente.

<sup>157</sup> *Odisea* IX 515.

*Ahora, siendo un hombre pequeño, débil y feo, a mí...*

Y en vez de

*tras poner en el suelo un indecoroso asiento y una mezquina mesa<sup>158</sup>,*

se dijese

*tras poner en el suelo un mal asiento y una pequeña mesa.*

Y en vez de

*las riberas braman<sup>159</sup>*

se dijese

*las riberas gritan.*

Arífrades<sup>160</sup>, por su parte, se burlaba de los trágicos por utilizar expresiones que nadie decía en la conversación corriente, como «de las moradas lejos» en vez de «lejos de las moradas»,  
1459a «de vos», «yo a aquéste», «de Aquiles en torno» en vez de «en torno a Aquiles», y demás expresiones semejantes. Pero debido a que todas estas expresiones no son de uso corriente, evitan la vulgaridad en la dicción, cosa que Arífrades ignoraba.

Es importante el utilizar adecuadamente cada uno de los recursos que se han mencionado, tanto los nombres compuestos como los extraños, pero lo más importante con mucho es que el

<sup>158</sup> *Odisea* XX 259.

<sup>159</sup> *Iliada* XVII 265.

<sup>160</sup> No se conoce su identidad.

lenguaje sea metafórico, pues esto es lo único que no es posible tomar de otro, y es señal de talento. Pues el hacer buenas metáforas supone percibir las semejanzas.

De los nombres, los dobles son los que más convienen a los ditirambos, mientras que los nombres exóticos son adecuados para los versos heroicos y las metáforas para los yámbicos. En los versos heroicos todos los recursos que se han mencionado son útiles, mientras que en los yámbicos, por el hecho de ser los que más imitan la lengua conversacional, van bien aquellos nombres que podrían utilizarse en la prosa: tales son el nombre usual, la metáfora y el adorno.

Sobre la tragedia, es decir, la imitación por medio de la acción, bástenos con lo dicho.

Acerca de la poesía narrativa que imita por medio del verso, 23 es evidente que los argumentos, al igual que en las tragedias, deben componerse de forma dramática y en torno a una única acción entera y completa que tenga principio, medio y final, para que, como un ser vivo único y entero, depare el placer que le es propio; y que las composiciones no se parezcan a los relatos históricos, en los cuales necesariamente se expone, no una única acción, sino un único período de tiempo, a saber, cuantos sucesos tuvieron lugar en ese período en torno a una o más personas, cada uno de los cuales tiene una relación meramente casual con los otros. Pues del mismo modo que la batalla naval de Salamina y la batalla contra los cartagineses en Sicilia tuvieron lugar al mismo tiempo<sup>161</sup>, pero no perseguían en absoluto el mismo fin, así también en períodos de tiempo sucesivos se produce a veces un acontecimiento después de otro sin que de ellos resulte en absoluto un fin común. Y eso hace, prácticamente, la mayoría de los poetas. Por ello, como ya dijimos<sup>162</sup>, también en

<sup>161</sup> Así lo afirma HERÓDOTO, VII 166.

<sup>162</sup> Véase 1451a 23.

esto Homero parece divino en comparación con los demás, por no haber intentado tampoco relatar la guerra entera, aunque esta tuviera comienzo y final. Pues el argumento habría resultado demasiado largo y no fácilmente abarcable, o bien moderado por su extensión pero enrevesado por su variedad. Lo que hizo, en cambio, fue tomar una parte determinada de la guerra y valerse de muchas otras como episodios, por ejemplo el *Catálogo de las naves* y otros episodios, dividiendo así el poema.

Los otros poetas, por el contrario, componen la obra en torno a un solo personaje, un único período de tiempo o una única acción compuesta de muchas partes, como el que compuso *Los cantos ciprios* y *La pequeña Iliada*<sup>163</sup>. Por esta razón, la *Iliada* y la *Odisea* dan materia, cada una de ellas, para una única tragedia o a lo sumo dos; en cambio, *Los cantos ciprios* dan materia para muchas, y *La pequeña Iliada* para más de ocho, como *El juicio de las armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *Pobreza*, *Las lacedemonias*, *El saco de Ilión*, *La partida*, *Sinón* y *Las troyanas*<sup>164</sup>.

Además, la epopeya debe tener las mismas clases que la tragedia<sup>165</sup>; es decir: simple o compleja, de caracteres o de sufrimientos. Y sus partes, salvo el canto y la puesta en escena, son las mismas; en efecto, es preciso que haya peripecias, reconocimientos y sufrimientos, y además que sus pensamientos y su dicción estén bien elaborados.

Homero ha hecho uso de todo ello de modo enteramente satisfactorio, ya que compuso cada uno de los dos poemas de esta

<sup>163</sup> Estos dos poemas épicos, ambos perdidos, eran parte del Ciclo Troyano. *Los cantos ciprios* relataban los orígenes de la guerra hasta la llegada de los griegos a Troya. *La pequeña Iliada* comprendía el período desde la muerte de Aquiles hasta el saco de Troya por los griegos.

<sup>164</sup> No pocos editores, entre ellos Kassel, consideran que esta lista se debe en todo o en parte, a una interpolación.

<sup>165</sup> Véase 1455b 32 s.

suerte: la *Iliada* la hizo simple y de sentimientos, y la *Odisea*, compleja (pues hay reconocimiento por doquier) y de caracteres. Y además aventajó a todos por su dicción y pensamiento.

La epopeya se diferencia por la extensión de la composición y por el verso. En cuanto a la extensión, el límite conveniente es el que se ha apuntado<sup>166</sup>: ha de ser posible abarcar con una sola mirada el principio y el fin. Y así sería si las composiciones fuesen más breves que las antiguas<sup>167</sup>, pero se aproximasen en extensión al conjunto de tragedias que se representan en una única audición<sup>168</sup>. La epopeya puede alargarse en extensión merced a un rasgo muy propio de ella, ya que mientras en la tragedia no es posible imitar muchas partes de una acción que se realizan a la vez, sino únicamente la parte que tiene lugar en el escenario y es representada por los actores, en la epopeya, por el hecho de ser una narración, es posible incorporar muchas partes que se realizan a la vez, por medio de las cuales, si son apropiadas, crece la extensión del poema. De manera que la epopeya tiene esta ventaja a la hora de lograr grandiosidad, procurar variedad al oyente y secuenciar la trama con episodios desiguales. Pues lo que siempre es igual cansa enseguida y hace que las tragedias fracasen.

En cuanto al verso, la experiencia ha mostrado que el heroico se adapta bien a la epopeya. Pues si se hiciese una imitación narrativa en algún otro verso o en muchos, resultaría evidentemente inapropiado. Porque el heroico es el más reposado<sup>169</sup> y grandioso de los versos (por lo cual también es el que admite en

<sup>166</sup> Cf. 1451a 9-15.

<sup>167</sup> Es decir, más breves que la *Iliada* o la *Odisea*.

<sup>168</sup> En las Grandes Dionisiácas se representaban tres tragedias seguidas cada día. Según Lucas, esto supone entre cuatro y cinco mil versos.

<sup>169</sup> Por contraposición al «movidos» de pocas líneas más abajo.

mayor medida términos exóticos y metáforas, pues también en esto la imitación narrativa supera a las demás), mientras que el verso yámbico y el tetrámetro son movidos, el uno apropiado para la danza y el otro para la actuación. Y el resultado sería más extraño aún si alguien los mezclase, como hizo Queremón<sup>170</sup>. Por eso nadie ha hecho una composición larga en otro metro que no sea el heroico, sino que, como dijimos<sup>171</sup>, la naturaleza misma enseña a elegir el verso que es apropiado para ella.

Homero merece ser ensalzado por muchas otras cosas, pero sobre todo por ser el único poeta que no ignora qué debe hacer él mismo. En efecto, el poeta debe hablar lo menos posible a título personal, ya que no es así como un poeta imita. Lo cierto es que el resto de los poetas intervienen personalmente a lo largo del poema, pero imitan poco y en pocas ocasiones. Él, en cambio, tras un breve proemio introduce de inmediato a un hombre o una mujer o cualquier otro personaje, pero ninguno carece de carácter sino que todos lo tienen.

Ciertamente, en las tragedias hay que introducir lo maravilloso, mientras que lo irracional, que es la causa principal de que nos maravillemos, tiene más cabida en la epopeya, debido a que no se ve a quien actúa. Porque el pasaje de la persecución de Héctor<sup>172</sup>, puesto en escena, resultaría evidentemente ridículo: los unos parados y sin perseguirlo, y el otro haciéndoles señas con la cabeza para que no lo persigan; en las epopeyas, en cambio, estas cosas no se notan. Por otra parte, lo maravilloso es agradable, y prueba de ello es que todo el mundo al contar las cosas exagera, en la idea de que así agradan.

Ha sido sobre todo Homero quien ha enseñado a los otros poetas a introducir elementos falsos como es debido, a saber,

<sup>170</sup> Cf. 1447b 21.

<sup>171</sup> Cf. 1449a 24 y 1459b 32.

<sup>172</sup> *Iliada* XXII 131 ss.

mediante una falsa inferencia. Pues cuando al existir o producirse una cosa también existe o se produce otra, los hombres dan en creer que si existe esta última, también la primera existe o se produce. Pero esto es falso. Por ello, si lo primero es falso pero existiendo esto es forzoso que otra cosa exista o se produzca, es preciso añadir esta otra cosa. Porque por el hecho de saber que ella es verdadera nuestra alma infiere falsamente que también lo primero lo es. Ejemplo de ello es lo que ocurre en el *Lavatorio*<sup>173</sup>.

Debe preferirse lo imposible verosímil antes que lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que en la medida de lo posible no deben tener nada irracional y, si no, que sea al margen del argumento, como el no saber Edipo cómo murió Layo<sup>174</sup>; pero no en el drama, como en la *Electra* los que refieren lo sucedido en los Juegos Píticos<sup>175</sup>, o en *Los misios* el mudo que llega de Tegea a Misia<sup>176</sup>. De modo que resulta ridículo decir que sin lo irracional el

<sup>173</sup> El pasaje aludido es *Odisea* XIX 220-248. La falsa inferencia cometida por Penélope puede formularse así: puesto que el extranjero ha descrito correctamente el modo como iba vestido Odiseo, se sigue que ha visto a Odiseo y que cuanto dice es verdad. Pero es evidente que es posible describir correctamente a quien no hemos visto, por ejemplo si previamente hemos oído la descripción a otra persona que sí lo ha visto; y de hecho no tardará en descubrirse que el extranjero no es otro que el propio Odiseo.

<sup>174</sup> Es realmente extraño que Edipo, al acceder al trono, no se preocupara de averiguar las circunstancias de la muerte de su predecesor; pero, por fortuna para la calidad de la tragedia, este comportamiento sorprendente queda fuera de la acción del drama. Cf. 1454b 5 y nota 86.

<sup>175</sup> SÓFOCLES comete un anacronismo en su *Electra* 680-763 cuando uno de los personajes afirma que Orestes murió en un choque de carros durante la celebración de unos Juegos Píticos, pues estos juegos se instituyeron siglos después de la Guerra de Troya.

<sup>176</sup> Esquilo y Sófocles compusieron sendas tragedias tituladas *Los misios*, pero ninguna de ellas se ha conservado. El «mudo» aquí aludido es Télefo, quien

argumento se echaría a perder. Y es que se debe evitar por principio componer tales argumentos. Ahora bien, si se compone uno y resulta lo bastante razonable, entonces debe admitirse incluso un absurdo<sup>177</sup>. Pues también los elementos irracionales de la *Odisea* referentes a la exposición serían evidentemente insoportables si los hubiese compuesto un mal poeta. Pero lo cierto es que el poeta disimula lo absurdo condimentándolo con los demás componentes buenos.

En cuanto a la dicción, hay que esmerarse especialmente con ella en las partes en las que la acción se detiene y que no son ni de caracteres ni de pensamientos; pues la dicción en exceso brillante oculta, en cambio, los caracteres y los pensamientos.

25 Acerca de los problemas<sup>178</sup> y sus soluciones, cuántas y cuáles son sus clases, podría resultar claro si se consideran del siguiente modo: puesto que el poeta es un imitador como lo es el pintor o cualquier otro autor de imágenes, es forzoso que imite siempre una de estas tres cosas: o bien las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Estas cosas se expresan mediante una dicción en la cual hay términos exóticos, metáforas y numerosos cambios en las palabras<sup>179</sup>; pues esto se lo permitimos a los poetas.

tras quedar contaminado por haber dado muerte a su tío, realiza el largo viaje de Tegea (en el Peloponeso) a Misia (en Asia Menor) sin hablar con nadie. No sabemos por qué Aristóteles considera desafortunado este rasgo de la tragedia.

<sup>177</sup> Kassel tiene serias dudas sobre la corrección de esta frase, pero la mayor parte de los intérpretes la consideran válida.

<sup>178</sup> Se trata de dificultades planteadas por los textos de Homero. Al ser los poemas de este autor centrales en la educación de los griegos, la crítica textual homérica estaba muy desarrollada en tiempos de Aristóteles e incluso antes. El propio Aristóteles compuso unos *Problemas homéricos* en seis libros, en los que defendía al poeta de muchas de las críticas vertidas contra él. En esa obra, de la que solo se conservan fragmentos, se basa seguramente este capítulo.

<sup>179</sup> Según Lucas, estos cambios de las palabras consisten en su alargamiento o contracción (cf. 1458a 1-7).

Además, el criterio de corrección no es el mismo en la política que en la poética, ni en cualquier otro arte que en la poética. En el arte poética considerada en sí misma el error puede ser de dos tipos: error en el arte mismo y error accidental. Pues si uno se hubiese propuesto representar correctamente un caballo, pero fracasara a causa de<sup>180</sup> su incapacidad<sup>181</sup>, el error sería del arte; en cambio, si se propusiera representarlo no del modo correcto, sino con el caballo adelantando a la vez las dos patas derechas, entonces se trataría de un error en un arte en particular (como el arte médica u otro arte cualquiera), no de un error en el arte poética. De modo que es preciso resolver las críticas contenidas en estos problemas examinándolas a partir de estos principios.

En primer lugar<sup>182</sup>, las que se vierten contra el arte en sí. Si el poeta ha ideado cosas imposibles, ha errado. Pero bien está si se consigue con ello el fin del arte (y el fin ya se ha señalado<sup>183</sup>), es decir, si de esta forma se hace más sobrecogedora esta u otra parte del poema. Ejemplo de ello es la persecución de Héctor<sup>184</sup>.

<sup>180</sup> En este punto hay una laguna. Nuestra traducción da por buena la conjetura *hippon orthôs, hêmarte d' en tõi mimásasthai di'*, que se debe a Vahlen a excepción del término *hippon*, añadido por Janko.

<sup>181</sup> Entiéndase: su incapacidad como pintor o escultor.

<sup>182</sup> A partir de aquí Aristóteles expone las diversas vías por las que pueden resolverse las críticas a Homero y a los poetas en general: 1. El error del poeta se justifica en atención al fin que persigue el arte poética. 2. El error sería censurable en el ámbito de un arte concreto (la zoología, por ejemplo) pero no en el del arte poética. 3. El poeta representa las cosas, no como son, sino como deberían ser. 4. La opinión común coincide con lo expresado por el poeta. 5. Lo que dice el poeta es cierto, aunque no lo parezca o se ponga en duda. 6. La aparente maldad de una acción o una expresión se explica en ocasiones atendiendo a las circunstancias del caso. 7. La supuesta dificultad de un pasaje resulta de una errónea interpretación del texto.

<sup>183</sup> El fin es suscitar los sentimientos trágicos.

<sup>184</sup> Cf. 1460a 15.

Sin embargo, si el fin también hubiera podido lograrse mejor o igual de bien conforme al arte que se ocupa de estas cuestiones, entonces no estaría bien cometer errores<sup>185</sup>, ya que es preciso, si se puede, no cometer ninguno en absoluto.

Por otra parte, el error ¿de cuál de los dos tipos es, de los que afectan al arte o de los que obedecen a alguna circunstancia accidental? Porque el error sería menor si el artista no supiera que una cierva no tiene cuernos que si la pintara fallando en la imitación.

Además, si se objeta que las cosas representadas no son verdaderas, hay que resolver la objeción replicando que «quizás deberían serlo<sup>186</sup>», como también Sófocles dijo de sí mismo que representaba a los personajes como deberían ser, mientras que Eurípides los representaba tal cual son.

Y si lo representado no es de ninguna de las dos maneras, cabe apelar a que «así se dice», como en lo concerniente a los dioses. Pues quizá ni es mejor representarlos así ni es conforme a la verdad, pero llegado el caso cabe replicar como a Jenófanes<sup>187</sup>: «De todas formas así se dice».

1461a Otras cosas quizá no es que sean mejores, sino que fueron así, como lo relativo a las armas: «sus lanzas enhiestas sobre las conteras<sup>188</sup>». Pues así era costumbre entonces, como todavía hoy entre los Ilirios.

<sup>185</sup> Conservando el *hēmartēsthai* suprimido por Kassel.

<sup>186</sup> La traducción no tiene en cuenta el añadido de *hōs* después de *isōs* propuesto por Vahlen y aceptado por Kassel.

<sup>187</sup> JENÓFANES DE COLOFÓN (ca. 570-ca. 475 a. C.) criticó a Homero y Hesíodo por representar a los dioses como semejantes a los hombres (*Fragm.* 14 D.-K.) y aquejados por sus mismos vicios (*Fragm.* 11 D.-K.).

<sup>188</sup> *Ilíada* X 152. Cuando Odiseo va a despertar a Diomedes, lo encuentra durmiendo rodeado de sus compañeros, con las lanzas clavadas en tierra. Los críticos de Homero objetaban que colocar así las lanzas supone arriesgarse a que caigan a mitad de noche y despierten a quienes duermen; luego Homero se equivoca.

Respecto a si un personaje ha dicho o hecho algo bien o mal, no solo hay que examinar aquello que se ha hecho o dicho en sí mismo, mirando si es noble o mezquino, sino también a aquel que actúa o habla, considerando a quién se dirige, cuándo, cómo o por qué razón, por ejemplo, si es para lograr un bien mayor o para evitar un mal mayor.

Otros problemas hay que resolverlos examinando la dicción, por ejemplo, suponiendo un término exótico en aquello de «en primer lugar a los mulos<sup>189</sup>», porque quizá no se esté refiriendo Homero a las acémilas, sino a los vigilantes; y en cuanto a Dolón, «que realmente era de mala figura<sup>190</sup>», quizá no se refiere a que su cuerpo fuese contrahecho, sino a que su rostro era feo, porque los cretenses llaman *de buena figura* a quien tiene un rostro hermoso; y aquello de «haz la mezcla más fuerte<sup>191</sup>» quizá no se refiere a *vino puro*, como para borrachos, sino a que la haga *más rápido*.

Otras cosas se dicen metafóricamente, como «todos, dioses y hombres, dormían durante toda la noche»; como a la vez se dice «en verdad, cada vez que miraba hacia la llanura troyana..., un alboroto de flautas y siringas<sup>192</sup>», se sigue que *todos* se dice

<sup>189</sup> *Ilíada* I 50. Zoilo, crítico de Homero contemporáneo de Aristóteles, consideraba inapropiado que las saetas con las que Apolo castiga a los griegos por haber ofendido a su sacerdote maten en primer lugar, no a los culpables, sino a los mulos y a los perros.

<sup>190</sup> *Ilíada* X 316. En este mismo pasaje Homero afirma que Dolón era «ligerero de pies», lo cual, a juicio de los críticos, contradice su presunta deformidad.

<sup>191</sup> *Ilíada* IX 203. Al recibir a los emisarios griegos, Aquiles pide a Patroclo que tome una cratera para el vino y haga la mezcla fuerte. Zoilo (véase nota 189) objetaba que eso era adecuado para un festín de borrachos, no para una reunión en la que se habían de tratar asuntos graves.

<sup>192</sup> *Ilíada* X 1 (cita inexacta) y 11-13. El presunto error de Homero consiste esta vez en que primero afirma que *todos* duermen y luego añade que los troyanos, lejos de dormir, celebran su victoria.

en lugar de *muchos* recurriendo a la metáfora, pues *todo es mucho*. Y también aquello de «ella era la única que no participaba<sup>193</sup>» se dice metafóricamente, pues lo más conocido es *único*.

Otros problemas se resuelven en virtud de la prosodia<sup>194</sup>, como hizo Hipias de Tasos<sup>195</sup> con lo de «le concedemos alcanzar la gloria<sup>196</sup>» y aquello otro de «de lo que una parte se pudre con la lluvia<sup>197</sup>».

Otras dificultades se resuelven por la puntuación<sup>198</sup>, como en los versos de Empédocles: «al punto brotaban mortales las cosas que antes aprendieron a ser inmortales y mezcladas las que antes estaban sin mezcla<sup>199</sup>».

<sup>193</sup> *Ilíada* XVIII 489. En este caso se acusa a Homero de haber cometido un error astronómico elemental, pues afirma que la Osa es la única constelación «que no participaba en el baño en el Océano», es decir, la única que no se oculta tras el horizonte.

<sup>194</sup> En los dos ejemplos que siguen, un cambio en la acentuación supone una alteración del sentido de la frase (recuérdese que en tiempos de Aristóteles el griego se escribía sin acentos ni espíritus).

<sup>195</sup> No se sabe quién fuera este Hipias, que en todo caso ha de distinguirse del conocido sofista Hipias de Elis.

<sup>196</sup> *Ilíada* XXI 297. El tratamiento de este ejemplo en *Refutaciones sofisticas* 166b 1 revela que en el texto homérico manejado por Aristóteles estas palabras figuraban en *Ilíada* II 15, en el pasaje en que se describe el sueño que Zeus envía a Agamenón para engañarle con la promesa de la victoria. Numerosos críticos, entre ellos PLATÓN (*República* II 383A) se habían escandalizado de que el dios empleara tales artes. La solución propuesta por Hipias consiste en cambiar el acento de *didomen*, pasándolo de la primera a la segunda sílaba, de modo que la responsabilidad por el engaño recaiga, no sobre Zeus, sino sobre el sueño.

<sup>197</sup> *Ilíada* XXIII 328. En este pasaje se habla de un tocón de pino o encina. Dependiendo de cómo se acentúe la palabra *ou*, el texto homérico describirá su madera como podrida por la lluvia o no.

<sup>198</sup> En tiempos de Aristóteles, los textos se escribían sin espacios entre las palabras ni signos de puntuación.

<sup>199</sup> EMPÉDOCLES, *Frag.* 35, 14-15 D-K. Dependiendo de cómo se puntúe la

Otras más por ambigüedad: «la noche ha recorrido la mayor parte<sup>200</sup>», pues *la mayor parte* es ambiguo.

Otras por un hábito de dicción: al vino mezclado se le llama simplemente *vino*; lo que explica que el poeta dijera aquello de «una greba de estaño recién labrado<sup>201</sup>»; y a los que trabajan el hierro se les llama *broncistas*, y del mismo modo se dice que Ganimedes escancia *vino* a Zeus, pese a que los dioses no beben vino. Pero esto se podría entender también como una metáfora.

Cuando un término parece que significa algo contradictorio, hay que examinar cuántos podrían ser sus significados en esa frase. Por ejemplo, en aquello de «en ella se detuvo la broncea lanza<sup>202</sup>» hay que examinar de cuántas formas es posible que se haya detenido allí, de esta forma o de aquella, como mejor acierte uno a concebirlo; exactamente al contrario de como dice Glaucón<sup>203</sup>: que algunos parten de antemano de un supuesto in- 1461b fundado y, dándolo por bueno, extraen sus conclusiones, y censuran al poeta por haber dicho lo que ellos creen que ha dicho

segunda parte de esta frase, puede significar «mezcladas las que antes estaban sin mezcla» o «sin mezcla las que antes estaban mezcladas».

<sup>200</sup> *Ilíada* X 252 s. Aquí la dificultad es de tipo aritmético: si han transcurrido *más* de dos tercios de la noche, no puede quedar todavía un tercio. Aristóteles replica que *plōn* («más») también puede significar «la mayor parte», en cuyo caso lo que Homero dice es que ha transcurrido la mayor parte de los dos primeros tercios de la noche, y no más de dos tercios.

<sup>201</sup> *Ilíada* XXI 592. La objeción consiste en que el estaño es un material muy poco adecuado para hacer grebas. Aristóteles sostiene que aquí «estaño» quiere decir «bronce»; el bronce, en efecto, se fabrica fundiendo estaño y cobre.

<sup>202</sup> *Ilíada* XX 272. La lanza de fresno arrojada por Eneas atraviesa tres de las cinco capas de que está hecho el escudo de Aquiles. Esto parece imposible, pues la capa de oro, en la que se detiene la lanza, es la capa exterior. Aristóteles sostiene que en ese contexto el verbo *detener* se emplea en el sentido de frenar o absorber en parte el ímpetu de la lanza.

<sup>203</sup> Tal vez se refiera al intérprete de Homero mencionado en PLATÓN, *Íón* 530D.

si es contrario a su opinión. Esto es lo que ha pasado en el caso de Icario. Pues creen que él era lacedemonio y por ello les parece extraño que Telémaco no se encontrara con él cuando fue a Lacedemonia<sup>204</sup>. Pero quizás es como dicen los cefalónios: aseguran, en efecto, que Odiseo tomó mujer entre ellos y que el personaje en cuestión es Icadio y no Icario. Es probable que el problema se haya generado por este error.

En general, lo imposible hay que explicarlo apelando a exigencias de la poesía, a lo que es mejor o a la opinión general. Efectivamente, en relación con las exigencias de la poesía es preferible algo convincente aunque imposible a algo posible pero no convincente<sup>205</sup>. Pues quizá sea imposible que haya hombres tales como Zeuxis los pintó, pero es mejor así, ya que el artista debe superar al modelo<sup>206</sup>.

Lo irracional debe explicarse remitiendo a lo que la gente dice; debe explicarse así y por el hecho de que en alguna ocasión no hay tal irracionalidad. Pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil.

Las cosas que se dicen de forma contradictoria hay que examinarlas igual que las refutaciones dialécticas, considerando si es lo mismo y se refiere a lo mismo y de la misma manera; por tanto, deben ponerse en relación con lo que el propio poeta dice o bien con lo que puede suponer una persona sensata.

El reproche que se hace a la irracionalidad y a la maldad está justificado cuando, sin ser necesario en absoluto, se recurre a lo

<sup>204</sup> Icario era padre de Penélope y por tanto abuelo de Telémaco. Si Icario era lacedemonio, como suponen los críticos de Homero, es sorprendente que Telémaco no se viera con su abuelo durante su estancia en Esparta (*Odisea* IV).

<sup>205</sup> Cf. 1460a 26-27.

<sup>206</sup> Al comienzo de esta frase hay una laguna; hemos añadido las palabras «Pues quizá sea imposible» aceptando la propuesta de reconstrucción de Gomperz, basada en la versión árabe.

irracional, como hace Eurípides con Egeo<sup>207</sup>, o a la maldad, como pasa en el *Orestes* con la maldad de Menelao<sup>208</sup>.

Así pues, las críticas que se hacen son de cinco especies: que son cosas imposibles, o ilógicas, o nocivas, o contradictorias, o contrarias a las exigencias del arte. Y las soluciones deben buscarse a partir de las posibilidades consideradas, que son doce.

Cuál de las dos es mejor, la imitación épica o la trágica, es algo que podría suscitar dudas. Pues si la mejor es la menos vulgar y tal es siempre aquella que se dirige a los mejores espectadores, es evidente que la que lo imita todo es demasiado vulgar. Porque, efectivamente, como si el público no entendiese si el actor no exagera, realizan muchísimos movimientos, como los malos flautistas, que ruedan cuando hay que imitar el vuelo del disco y arrastran al corifeo si tocan la *Escila*<sup>209</sup>. Así pues, la tragedia es tal y como los actores antiguos creían que eran sus sucesores: Minisco<sup>210</sup>, en efecto, llamaba a Calípides<sup>211</sup> «monó» por exagerar en exceso, y la misma fama circulaba también en torno a Píndaro<sup>212</sup>. La relación de éstos con aquellos es la que guarda el arte entero de la tragedia respecto de la epopeya. Pues se dice que esta es para espectadores superiores que en nada precisan de gesticulación, mientras que la tragedia es adecuada para un público inferior. Luego, si es vulgar, es evidente que será peor. 1462a

<sup>207</sup> En la *Medea* de Eurípides, la llegada a Corinto del rey ateniense Egeo, en el momento justo para ofrecer asilo a Medea, no está suficientemente justificada.

<sup>208</sup> Cf. 1454a 29 con nota.

<sup>209</sup> Obra de Timoteo citada ya en 1454a 30.

<sup>210</sup> De Minisco de Cálcede, activo entre 460 y 420, se sabe que actuó en obras de Esquilo.

<sup>211</sup> Actor de quien se cuenta en el *Banquete* de JENOFONTE (III 1) que se jactaba de su capacidad para hacer verter lágrimas al público.

<sup>212</sup> Actor de quien no se tiene más noticia que este texto.

Pero, en primer lugar, esta acusación no afecta al arte poético sino al arte del actor, puesto que es posible acompañar la actuación de gestos superfluos incluso al recitar un poema épico —como Sosítrato<sup>213</sup>—, o al cantar —como hacía Mnasíteo de Opunte<sup>214</sup>—. En segundo lugar, no todo movimiento es reprochable, a menos que también condenemos la danza, sino solo el de los malos actores, que es lo que precisamente se reprochaba a Calípides, y ahora a otros, alegando que imitan a mujeres de condición servil. Además, la tragedia, incluso sin movimiento, produce el efecto que le es propio, igual que la epopeya, pues mediante la lectura se pone de manifiesto cuál es su calidad. Así pues, si realmente la tragedia es superior en lo demás, no es necesario que se dé en ella este defecto<sup>215</sup>.

Añadamos que la tragedia es superior porque tiene todo cuanto tiene la epopeya (ya que hasta puede utilizar el verso de esta) y además un elemento no desdeñable como la música y las puestas en escena<sup>216</sup>, mediante el cual se combinan los placeres de la manera más evidente. Pero además la tragedia resulta clara tanto en la lectura como en las representaciones. Y es superior asimismo por el hecho de que el fin de la imitación se alcanza en una extensión menor (pues lo más concentrado es más agradable que lo que se diluye en un tiempo prolongado; me refiero, pongo por caso, a que alguien pusiese el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como la *Iliada*). Además, la imitación que hacen los poetas épicos es menos unitaria (y prueba de ello es que de cualquier imitación épica salen varias tragedias), de

1462b

<sup>213</sup> Nada se sabe de este recitador de poemas épicos.

<sup>214</sup> Tampoco tenemos noticias de este cantante.

<sup>215</sup> La frase, tal y como se nos ha transmitido, presenta un defecto lógico, pues el rechazo de la acusación de vulgaridad vertida contra la tragedia se sigue de las razones expuestas en las líneas anteriores, y no de la presunta superioridad de la tragedia en otros aspectos, la cual será demostrada en lo que sigue.

<sup>216</sup> Las palabras «y las puestas en escena» son atezadas por Kassel.

modo que si componen un único argumento, o bien parece que se queda corto, si se expone con concisión, o diluido, si se acomoda a la extensión adecuada para este verso. Me refiero a cuando se compone de varias acciones, al modo como la *Iliada* y la *Odisea* tienen muchas partes de este tipo, las cuales tienen extensión por sí mismas. Con todo, estos poemas están compuestos de la mejor manera posible y son, en lo que cabe, imitación de una única acción. Así pues, si la tragedia sobresale en todos estos aspectos y también en la función propia del arte (pues la tragedia y la epopeya deben proporcionar no un placer cualquiera, sino el que se ha dicho), es evidente que será superior, ya que logra su fin mejor que la epopeya.

Por tanto, acerca de la tragedia y la epopeya en sí mismas, de sus clases y partes, de cuántas son y en qué se diferencian, de cuáles son las causas de que estén bien hechas o no, y de las críticas que se les pueden hacer y cómo refutarlas, baste con lo dicho.