

222
Nº 72.

Fi. 01
(Prácticas)

ARISTÓTELES

POÉTICA

EDITORIAL LEVIATAN
BUENOS AIRES

Según la versión de Oxford Classical Texts,
Aristotelis *De Poetica*, establecida por Ingram Bywater

Traducción y notas:
ALFREDO LLANOS

I.S.B.N.: 950-516-416-5

LIBRO DE EDICIÓN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que pre-
viene la ley 11.723. Copyright ©
by EDITORIAL LEVIATAN
Maza 177 - BUENOS AIRES
IMPRESO EN LA ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINE

PREFACIO

Se supone que la Poética fue redactada por Aristóteles durante su segunda permanencia en Atenas, como director del Liceo, y algunos estudiosos sugieren que el año (334) habría sido la fecha probable de su preparación. Puede haber sido un texto empleado para impartir enseñanza sobre crítica literaria, pues no otro es el sentido de este trabajo, que ha llegado incompleto hasta nosotros. No debe entenderse que las lecciones del filósofo en este aspecto tendían a formar dramaturgos. Parece que su propósito se reducía a describir y definir lo que se consideraba adecuado, según la práctica de los mejores poetas, y sin duda deslizaba sus maduras experiencias en cuanto al procedimiento correcto para obtener una obra acabada en sus detalles y en su conjunto a fin de producir el más elevado sentimiento poético.

Según el catálogo de las obras del Estagirita que registra Diógenes Laercio, la Poética debió contener dos libros; el último trataba tal vez de la comedia, a la que apenas nombra en la primera parte. Se acepta también que la Poética es anterior a la

* En Tema de la lit. de Aguir e Siliu aparecen importantes apreciaciones sobre diversos conceptos estilísticos (mimésis, catarsis).
Ver: "Funciones de la literatura". Pág 43 y ss -
sobre todo pág 67 y ss -

* Hb. sobre "géneros literarios". Pág 160 y ss -
Análisis de los medios, objetos y mundos -
Tb. por Horacio: Pág 161 y ss -
y en general. Pág 162 y ss -

CAPÍTULO I

1447a Como nuestro tema es la poética nos proponemos hablar no sólo de la poética misma sino también de sus especies y sus respectivas características, de la trama requerida para componer un bello poema, del número y la naturaleza de las partes constitutivas de (10) un poema,¹ y también de los restantes aspectos que atañen a la misma investigación. Hemos de seguir, pues el orden natural y comenzar con los primeros hechos.

La epopeya y la poesía trágica, como asimismo la comedia, el ditirambo² y, en su mayor parte, el arte de tocar la flauta y la cítara, son todos (15) imitaciones si se los considera de manera general. Pero, al mismo tiempo difieren

¹ Las cifras entre paréntesis indican las líneas en que se dividen las secciones a y b, según la numeración asignada a las obras clásicas a partir del restablecimiento de los textos originales, y aceptada como una convención internacional.

² El ditirambo era en su origen un himno cantado en honor de Dioniso. Su evolución en Corinto dio nacimiento a la tragedia.

entre sí de tres maneras, ya por la diferencia de clase en sus medios, o en los objetos, o en la manera de sus imitaciones.³

I. Puesto que el color y la forma se usan como medios por quienes (bien por el arte o la práctica constante) imitan y dibujan diversos objetos mediante su ayuda, y la voz (20) es empleada por otros, así también en el grupo de artes mencionado, los medios para ellos son, en general, el ritmo, el lenguaje y la armonía, empleados bien simplemente o en determinadas combinaciones. Una combinación de sólo armonía y ritmo es el medio adecuado en el arte de tocar la flauta y la lira, y otras artes que responden a la misma descripción, por ejemplo la siringa (25) imitativa. El ritmo solo, sin la armonía, es el recurso en las imitaciones del bailarín; pues aún éste, mediante el ritmo de sus actitudes puede representar los caracteres de los hombres, así como también lo que ellos hacen y sufren. Hay, además, un arte que imita sólo a través del lenguaje, sin armonía, en prosa o en verso, ya en uno o en pluralidad de metros.

1447b Esta forma de imitación carece de nombre hasta hoy. No tenemos, en efecto, un nombre común para un mimo de Sofrón (10) o Jenarco⁴ y para un diálogo de Sócrates; y cier-

³ La palabra imitación, mimesis en griego, se debe entender como representación de la realidad.

⁴ Sofrón de Siracusa, autor de mimos, contemporáneo de Eurípides. Jenarco trabajó en la misma línea.

tamente tampoco tenemos un término si la imitación en ambos ejemplos fuera en trímetros o elegíacos u otro tipo de verso. Es verdad que la gente agrega la palabra poeta al nombre de un metro y habla de poetas elegíacos y poetas épicos, y piensa que se los llama poetas no en razón (15) de la índole imitativa de su trabajo, sino de manera indiscriminada a causa del metro en que escriben. Aun si una teoría médica o de filosofía física se expresara en forma métrica, sería común designar al autor de este modo. Homero y Empédocles, sin embargo, no tienen entre sí ninguna afinidad, fuera del metro en que se expresan; de modo que si a uno se le llama poeta (20), al otro se le debería designar físico y no poeta. Estaríamos en la misma posición, por supuesto, si la imitación en estos ejemplos fuera en todos los metros, tal como el *Centauro* de Queremón (una rapsodia compuesta de versos de toda clase), y habría que reconocer a Queremón⁵ como poeta. Suficiente, pues, para estas artes. Existen, en suma, algunas otras artes que combinan todos los medios enumerados (25), ritmo, melodía y verso, por ejemplo, la poesía ditirámica y nómica,⁶ la tragedia y la comedia, con la diferencia, empero, de que las tres

⁵ Trágico ateniense. Floreció hacia el 380. Quedan escasos fragmentos.

⁶ *Nomos* fue en sus comienzos una especie de himno primitivo. Terpandro (675) le dio forma artística.

o para el diálogo 217 verso. m. d. 116.

clases de medios son todos empleados juntos en algunos de ellos, y en otros aparecen separados, uno después de otro. Tales son las diferencias que yo establezco entre las artes en cuanto a los medios de realizar la imitación.

Imitación
representa seres u.
objetos.
* mejores
* iguales
* peores

mejores o peores
de las variaciones de los objetos
que se imitan
objetos = acciones y personas

CAPÍTULO II

1448a II. Los objetos que los imitadores representan son acciones, efectuadas por agentes que son buenos o malos (las diversidades del carácter humano, casi siempre derivan de esta distinción, pues la línea entre la virtud y el vicio es la que divide a toda la humanidad) y los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos, o semejantes, según proceden los pintores. (5) Así Polignoto⁷ representaba a sus personajes superiores a nosotros, Pausón,⁸ peores, y los de Dionisio eran tales como nosotros. Es claro que cada uno de los tipos de imitación a que me he referido admitirá estas variaciones, y ellas diferirán entonces de acuerdo con las diferencias de los objetos que representan. Aun en la danza, el arte de tocar la flauta y la lira, tales diversidades son posibles, (10) y también suceden en las partes sin nombre que emplea el lenguaje, la

⁷ Oriundo de Tasoí, llegó a Atenas en la época de Cimón. Muy celebrado por la delicadeza de sus cuadros. Pausanias de dejado un relato de sus obras.

⁸ Parece que su pintura ridiculizaba a los hombres.

que tanto la tragedia como la comedia (30) sean reclamadas por los dorios como sus descubrimientos; la comedia, por los megáricos, aquellos que surgieron en Grecia cuando Megara se convirtió en una democracia, y por los megáricos de Sicilia a causa de que el poeta Epicarmo⁹ procedía de su país, y mucho antes que Quiónides y Magnes; también la tragedia es reivindicada por algunos dorios del Peloponeso. En apoyo de estos reclamos ellos se refieren a los vocablos "comedia" y "drama". Su palabra (35) para los villorrios circundantes, dicen, es *comae*, mientras que los atenienses los llaman *demes*, suponiendo así que los comediantes extrajeron su nombre no de sus *comoe*¹⁰ o diversiones, sino de su tras-humación de aldea en aldea, carentes de aprecio, y constreñidos a deambular fuera de la ciudad.

1448b También su palabra, afirman, para "actuar" es *dran*, en tanto los atenienses emplean el verbo *práttein*.

Esto es suficiente entonces respecto al número y naturaleza de los puntos de diferencia en la imitación de estas artes.

⁹ Poeta siciliano o de Cos, nacido en el 540. Diels recoge varios de sus fragmentos. Hay en él una influencia de Heráclito.

¹⁰ *Comos*, composición jocosa popular. Alude a la diversión del *comos* o aldea.

origen de la poesía

origen de la poesía
origen de la poesía
origen de la poesía

CAPÍTULO IV

Es evidente que el origen general de la poesía se debió (5) a dos causas; cada una de ellas parte de la naturaleza humana. La imitación es natural para el hombre desde la infancia, y esta es una de sus ventajas sobre los animales inferiores, pues él es una de las criaturas más imitadoras del mundo, y aprende desde el comienzo por imitación. Y es asimismo natural para todos regocijarse en tareas de imitación. La verdad de este segundo punto se muestra por (10) la experiencia; aunque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos. La explicación se encuentra en un hecho concreto: aprender algo es el mayor de los placeres no sólo para el filósofo, sino también para el resto (15) de la humanidad, por pequeña que sea su aptitud para ello; la razón del deleite que produce observar un cuadro es que al mismo tiempo se aprende, se reúne el sentido de las cosas, es decir, que

origen de la poesía

el hombre es de este o aquel modo; pues si no hubiéramos visto el objeto antes, el propio placer no radicaría en el cuadro como una imitación de éste, sino que se debería a la ejecución o al colorido (20) o a alguna causa semejante. La imitación, entonces, por sernos natural (como también el sentido de la armonía y el ritmo, los metros que son por cierto especies de ritmos) a través de su original aptitud, y mediante una serie de mejoramientos graduales en su mayor parte sobre sus primeros esfuerzos, crearon la poesía a partir de sus improvisaciones.

→ La poesía, sin embargo, pronto se dividió en dos clases (25) según las diferencias de carácter en los poetas individuales; pues los más elevados entre ellos debían representar las acciones más nobles y los personajes más egregios; mientras los de espíritu inferior representaban las acciones viles. Estos últimos producían inectivas primero, así como otros componían himnos y panegíricos. No conocemos ningún poema de los poetas prehoméricos, aunque sin duda hubo muchos autores entre ellos; pueden hallarse ejemplos, por cierto, desde Homero en adelante, tal su *margites*,¹¹ y poemas similares de otros. En esta poesía (30) de inectiva su natural adecuación produjo el metro yámbico que quedó en

¹¹ Margites, canción cómica primitiva. Homero habría compuesto algunas de estas piezas.

uso; de aquí nuestro presente término "yámbico", porque era el metro de sus *yambos* o inectivas de unos contra otros. Como resultado se obtuvo que los viejos poetas se convirtieron, algunos de ellos, en autores del verso heroico y otros del yámbico. La posición de Homero, no obstante, es peculiar: así como fue en el estilo serio el poeta de los poetas, elevado no sólo (35) por su excelencia literaria, sino también mediante el carácter dramático de sus imitaciones, fue asimismo el primero en bosquejar para nosotros las formas generales de la comedia al producir no una inectiva dramática, sino un cuadro dramático de lo ridículo; sus *margites* en verdad se hallan, respecto a nuestras comedias en la misma relación que la *Iliada* y la *Odisea* frente a 1449a nuestras tragedias. Pero tan pronto como la tragedia y la comedia aparecieron en el ambiente, aquellos naturalmente atraídos por cierta línea de poesía se convirtieron en autores de comedias en lugar de yambos, y los otros (5) inclinados por su índole a una línea distinta, en creadores de tragedias en lugar de epepeyas, porque estos nuevos modos del arte resultaban más majestuosos y de mayor estima que los antiguos.

En cuanto a cuestionar si la tragedia es ahora todo lo que debe ser en sus elementos formativos, considerar todo ello y decidirlo teóricamente y en relación a las representaciones, es un problema para otra investigación.

origen del drama

Esta comenzó ciertamente mediante improvisaciones, como también la comedia; (10) la primera se originó con los autores de los ditirambos, la otra con las canciones fálicas, que todavía perviven como instituciones en algunas de nuestras ciudades. Y su avance desde entonces fue lento, a través de su transformación y luego de superar etapas en cada paso. Sólo después de una larga serie de cambios el movimiento de la tragedia se detuvo al alcanzar su forma natural (15). 1) El número de actores fue primero aumentado a dos por Esquilo, quien disminuyó la importancia del coro, e hizo que el diálogo, o la parte hablada, asumiera la misión decisiva en el drama. 2) Un tercer actor y la escenografía se debieron a Sófocles. 3) La tragedia adquirió también su magnificencia. Descartó los (20) relatos breves y el lenguaje chabacano, que debía a su origen satírico, alcanzó, aunque sólo en un momento tardío de su progreso, un tono de dignidad; su metro cambió, pues, del trocaico al yámbico. La razón para su uso originario del tetrametro trocaico yacía en que su poesía era satírica y más relacionada con la danza que lo que sucede ahora. Empero, tan pronto como se introdujo la parte hablada, la naturaleza misma encontró el metro adecuado. El yámbico (25), según sabemos, es el más flexible de los metros, como se muestra por el hecho de que muy a menudo caemos en él en el diálogo, mientras

que resulta raro que hablemos en hexámetros, y esto sólo cuando nos separamos del tono hablado de la voz. 4) Otro cambio fue la pluralidad de episodios o actos. En cuanto a los problemas restantes, los adornos sobreagregados y el relato de su introducción, éstos deben ser aceptados según se dijo, pues demandaría (30) una tarea muy larga revisar los detalles.

comedia: imitación de los hombres peor de lo que son.

Yo diría, remarcando sus defectos para que uno se rieta identificando y le de risa.

CAPÍTULO V. COMEDIA

Respecto a la comedia es (como se ha observado) una imitación de los hombres peor de lo que son; peor, en efecto, no en cuanto a algunas y cada tipo de faltas, sino sólo referente a una clase particular, lo ridículo, que es una especie de lo feo. Lo ridículo puede ser definido acaso como un error (35) o deformidad que no produce dolor ni daño a otros; la mascarar, por ejemplo, que provoca risa, es algo feo y distorsionado, que no causa dolor.

Aunque los cambios sucesivos en la tragedia y sus autores no son desconocidos, no podemos decir lo mismo de la comedia; sus etapas primitivas pasaron inadvertidas, porque ella todavía no había sido tomada en serio. Esto aconteció sólo en un momento posterior de su progreso cuando un coro de comediantes fue oficialmente reconocido por el arconte; ellos solían ser simples voluntarios. La comedia alcanzó ya ciertas formas definidas cuando empezó el recuerdo de aquellos individuos llamados poetas cómicos. Quién fue el que le proporcionó masca-

32

Nunca tomó la misma importancia que la tragedia.

ras, o prólogos, o una pluralidad de actores y otros elementos es algo que se desconoce. (5) La fábula preparada, o trama, se originó por cierto en Sicilia, con Epicarmo y Formis; de los poetas atenienses, Crates¹² fue el primero en eliminar la invectiva de la comedia, y creó argumentos de naturaleza general y no personal, es decir, fábulas estudiadas o argumentos.

La epopeya coincide, pues, con la tragedia en este contexto, la de ser una imitación de temas serios (10) en un verso de gran vuelo. Difiere de ella, no obstante, 1) en que se expresa en una clase de verso y en forma narrativa; y 2) por su extensión que se debe a su acción la cual no tiene límite fijo en el tiempo, mientras que la tragedia se empeña en mantenerse en cuanto es posible dentro de un ciclo solar, o cerca de esta medida. Esto, insisto, es otro punto de diferencia entre ellas, aunque al principio la práctica en este respecto fue justamente (15) la misma tanto en las tragedias como en las epopeyas. Ellas difieren también (3) en sus elementos constitutivos, pues algunos son comunes a ambas y otros peculiares a la tragedia; de aquí que un juez de una buena o mala tragedia es asimismo un juez en la epopeya. Todas las partes de una

¹² Crates vivió en Atenas alrededor del 470. Se le considera el verdadero creador de la comedia griega en cuanto universalizó sus personajes, es decir, eliminó la invectiva personal.

33

diferencias
entre
epopeya
y tragedia

epopeya se hallan incluidas en la tragedia; pero aquellas de la tragedia no se encuentran todas en la épica.

CAPÍTULO VI

En tanto reservamos para una consideración posterior la poesía y la comedia en hexámetros (20), proseguiremos ahora con la discusión de la tragedia; antes de hacerlo, sin embargo, debemos resumir la definición resultante de lo que se ha dicho. Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en si misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones. Aquí, por "lenguaje enriquecido con adornos artísticos" quiero decir con ritmo, armonía y música sobreagregados, y por "adecuados a las diversas partes" significo que algunos de ellos se producen sólo por medio (30) del verso, y otros a su vez con ayuda de las canciones.

I. Ahora bien, puesto que los hombres representan las acciones, se deduce en primer lugar

puesta
en escena

que el espectáculo (o la aparición de los actores en la escena) debe ser parte del todo, y en segundo término la melodía y la dicción: estas dos son el medio de su imitación. Aquí por dicción quiero decir sólo esto: la composición de los versos, (35) y por melodía lo que se entiende sin esfuerzo para requerir explicación. Pero hay más: el tema representado también es una acción, y la acción requiere actores, los que deben tener por necesidad sus cualidades distintivas tanto en el carácter como en el pensamiento, puesto que es a partir de estos hechos que les asignamos ciertas cualidades a sus acciones 1450a. Por consiguiente, hay en el orden general de las cosas dos causas, el pensamiento y el carácter de sus acciones, y por tanto de su éxito o fracaso en sus vidas. Así la acción (lo que fue hecho) se representa en el drama por la fábula o la trama. La fábula, en nuestro presente sentido del término, es simplemente esto: la combinación de los incidentes, o sucesos acaecidos en la historia; (5) mientras que el carácter es lo que nos incita a adscribir ciertas cualidades morales a los protagonistas, y el pensamiento se advierte en todo lo que ellos dicen cuando prueban un aspecto particular, o quizás enuncian una verdad general. Hay, pues, en efecto, seis partes en cada tragedia, en conjunto, esto es, de tal o cual cualidad: la fábula o trama, los caracteres, la dicción o elocución, el pensamiento, el espec-

acción →

táculo, (10) y la melodía; dos de ellas surgen del medio, una de la manera, y tres de los objetos de la imitación dramática. Y no hay nada más aparte de estas seis. De éstas, elementos formativos por cierto, casi todos los dramaturgos han hecho debido uso, ya que cada drama, se puede afirmar, admite el espectáculo, el protagonista, la fábula, la dicción, la melodía y el pensamiento.

II. Lo más importante de las seis es la combinación de los incidentes de la fábula. (15) La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad. El protagonista nos da cualidades, pero es en nuestras acciones —lo que hacemos— donde somos felices (20) o lo contrario. En un drama, entonces, los personajes no actúan para representar los caracteres; incluyen los caracteres en favor de la acción. De modo que es la acción en ella, es decir, su fábula o trama la que constituye el fin o propósito de la tragedia, y el fin es en todas partes lo principal. Aparte de esto una tragedia es imposible sin acción, aunque puede haberla sin carácter. Las tragedias de la mayoría (25) de los autores actuales carecen de carácter, un defecto común entre los poetas de todas clases, y con su contraparte en la pintura,

según el caso de Zeuxis¹³ comparado con Polignoto; pues mientras éste es fuerte en carácter, la obra de Zeuxis carece de él. Y además, se puede concordar una serie de discursos característicos de la más fina expresión respecto a la dicción y el pensamiento, y sin embargo es fácil que fracasen en producir el verdadero efecto trágico; (30) no obstante se tendrá mucho mayor éxito con una tragedia que por inferior que sea en estos aspectos, posea en ella una trama y una combinación de incidentes. Y habría que agregar: los más poderosos elementos de atracción en la tragedia, las peripecias y los reconocimientos, son partes de la fábula. Una prueba más concluyente reside en que los principiantes (35) aciertan mucho antes con la dicción y los caracteres que con la construcción de la trama, y lo mismo puede afirmarse de casi todos los dramaturgos anteriores. Sostenemos, en consecuencia; que lo primero y esencial, la vida y el alma por así decir, de la tragedia es la fábula, y que los caracteres aparecen en segundo término. En efecto, hágase el paralelo con la pintura, donde los más hermosos colores colocados sin orden no nos darán el mismo **1450b** placer que el simple esbozo en blanco y negro de un retrato. Subrayamos que la tragedia es ante todo una imita-

¹³ Pintor griego, de la escuela jónica, contemporáneo de Parrasio.

ción de la acción, y que es sobre todo por la acción que imita a los agentes actuantes. En tercer término aparece el elemento del pensamiento, esto es, el poder de expresar lo que debe (5) decirse, o lo que es adecuado para la ocasión. Esto es lo que en los discursos de la tragedia cae dentro del arte de la política y la retórica; pues los viejos poetas hacen hablar a sus personajes como estadistas, y los modernos como retóricos. No se debe confundir esto con el carácter. El carácter en un drama es lo que revela el propósito moral de los protagonistas, es decir, la clase de hecho que intentan evitar, donde el caso no es claro; de aquí que no haya lugar para el carácter en un discurso sobre un tema por completo indiferente. El pensamiento, por lo demás, (10) se prueba en todo lo que dicen los personajes cuando aceptan o rechazan algún aspecto particular o enuncian alguna proposición universal. Cuarto entre los elementos literarios se halla la dicción de los personajes, que como se ha explicado antes, es la expresión de sus pensamientos en palabras, que resulta en la práctica lo mismo en el verso que en (15) la prosa. Respecto de las dos partes restantes, la melodía es el más elevado de los adornos de la tragedia. El espectáculo, aunque una atracción, es lo menos artístico de todas las partes, y tiene escasa relación con el arte de la poesía. El efecto trágico es por completo posible sin una función pública y

sin actores, y además la puesta en escena del espectáculo es más un problema de la técnica escenográfica (20) que de los poetas.

CAPÍTULO VII

Después de haber distinguido las partes, ahora vamos a considerar la construcción adecuada de la fábula o argumento, en cuanto ésta es sin duda lo primero y lo más importante en la tragedia. Hemos establecido que una tragedia es una imitación de una acción que es completa en sí misma, como un todo de (25) cierta magnitud; pues un todo puede carecer de magnitud para hablar de él. Ahora bien, un todo es aquello que posee principio, medio y fin. Un principio es aquello que necesariamente no adviene después de algo más, si bien algo más existe o acontece después de esto. El fin, por el contrario, es lo que naturalmente se deduce de algo más, (30) ya como una consecuencia necesaria o usual, y no es seguido por nada más. Una trama bien construida, por consiguiente, no puede ora empezar o terminar en el punto que se desee; el comienzo y el fin en esto deben ser de las formas justamente descritas. Así, para ser bella una criatura viviente (35) y cada todo compuesto de partes debe no sólo presentar cierto ordenamiento en el

arreglo de sus partes, sino también poseer cierta definida magnitud. La belleza es un problema de tamaño y orden, y por tanto imposible 1) en una criatura insignificante, dado que nuestra percepción deviene indistinta cuando ella se aproxima instantáneamente; o 2) en una criatura de gran tamaño —digamos, mil estadios de largo— ya que en tal caso en lugar de 1451a ver el objeto al instante, la unidad y la totalidad de éste se pierde para el observador. De la misma manera, entonces, así como un todo bello hecho de partes, o una bella criatura viviente debe ser de determinado tamaño, pero de un tamaño captable por el ojo, de igual modo una trama o argumento tiene que poseer cierta extensión, si bien capaz de ser aprehendida por la memoria. Respecto al límite de la extensión, en cuanto atañe a las funciones públicas y a los espectadores, ésta no cae dentro de la teoría de la poesía. Si se tuvieran que representar cien tragedias, éstas se medirían por la clepsidra, según ha sucedido en algún tiempo. El límite, empero, establecido por el actual estado de cosas es éste: cuanto más extensa es la fábula, siempre que resulte coherente (10) y comprensible como un todo, será tanto más bella en razón de su magnitud. Según una fórmula común general, una extensión que permite al héroe pasar por una serie de probables o necesarias etapas de la desdicha a la felicidad, o de la felicidad a la desdi-

cha”, puede bastar como límite para la representación de la trama.(15)

CAPÍTULO VIII

La unidad de la fábula no consiste, según algunos suponen, en tener un hombre como un héroe, pues la vida de un mismo hombre comprende un gran número, una infinidad de acontecimientos que no forman una unidad, y de igual modo existen muchas acciones de un individuo que no pueden reunirse para formar una acción. Se advierte, entonces, el error de todos los poetas que han (20) escrito una *Heracleida*, una *Theseida* o poemas semejantes; ellos creen que, porque Heracles fue un hombre, la historia de Heracles debe ser una historia. Homero, sin duda, entendió este aspecto muy bien, ya por arte o por instinto, justamente debido a que excedió al resto en todos los detalles. Al escribir la *Odisea* (25) no permitió que el poema registrara todo lo que por cierto le aconteció al héroe; por ejemplo, le sucedió ser herido en el Parnaso y también fingirse loco en la época del llamado a las armas, pero ambos incidentes no tenían ninguna conexión necesaria o probable entre sí. En lugar de ello, tomó como tema de la *Odisea*,

como también de la *Iliada*, una acción con la unidad del tipo que hemos descrito. La verdad es que así como en las otras artes imitativas (30) una imitación es siempre de una cosa, de igual modo en la poesía la fábula, como imitación de la acción, debe representar una acción, un todo completo, con sus diversos incidentes tan íntimamente relacionados que la transposición o eliminación de cualquiera de ellos distorsiona o disloca el conjunto. Por tal causa aquello que por su presencia o ausencia no provoca ninguna diferencia perceptible no constituye ninguna parte real del todo. (35).

CAPÍTULO IX

De lo que hemos dicho se desprende que la tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto lo que es posible como probable o necesario. La distinción entre el historiador y el poeta 1451b no consiste en que uno escriba en prosa y el otro en verso; se podrá trasladar al verso la obra de Herodoto, y ella seguiría siendo una clase de historia. La diferencia reside en que uno relata lo que ha sucedido, y el otro lo que (5) podría haber acontecido. De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia,¹⁴ puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son particulares. Por proposiciones universales hay que entender la clase de afirmaciones y actos que cierto tipo de personas

¹⁴ Tal vez Aristóteles piense aquí en Herodoto, una especie de corresponsal viajero, que recorrió el mundo entonces conocido en busca de noticias de todo tipo sin detenerse mucho en comprobar lo que escribía. Es posible que el Estagirita considerara que Tucídides no era un historiador sino un artista y un filósofo.

dirán o harán en una situación dada, y tal es el fin de la poesía, aunque ésta fija nombres propios a los (10) caracteres. Los hechos particulares son, digamos, lo que Alcibíades hizo o lo que le aconteció. En la comedia esto ya ha quedado claro, pues los poetas cómicos construían sus fábulas a partir de acontecimientos probables, y luego añadían algunos nombres según su capricho; ellos no escribían, como los poetas yámbicos, sobre personas (15) particulares. En la tragedia, sin embargo, se adherían todavía a los nombres históricos, y por esta razón lo que conviene es lo posible. Mientras no podemos estar seguros de la posibilidad de algo que no ha sucedido, lo que ha acontecido es desde luego posible, puesto que no habría sucedido si ello no hubiera sido así. Sin embargo, aun en la tragedia hay algunos dramas sólo con uno o dos nombres conocidos en ellos; el resto es invención. Y existen algunos sin ningún nombre (20) conocido, por ejemplo Anteo de Agatón,¹⁵ en el cual tanto los incidentes como los nombres son creaciones del poeta, y el drama no resulta por ello menos delicioso. Así pues, parece que no debemos adherirnos con firmeza a los relatos tradicionales sobre los que se basan (25) las tragedias. Sería absurdo proceder de este modo, en

¹⁵ Trágico ateniense, contemporáneo y amigo de Platón. Figura en el *Simposio*.

No siempre surge de hechos reales (la tragedia)

efecto, aun cuando las historias conocidas lo son sólo para unos pocos, si bien ellas son un deleite para todos.

Según lo dicho antes resulta claro que el poeta debe ser más el autor de sus fábulas o tramas que de sus versos, sobre todo porque él es un poeta en virtud del elemento imitativo de su trabajo, y son acciones las que imita. Y si adopta un tema de la historia real, no por eso es menos poeta, ya que algunos acontecimientos históricos pueden muy bien (30) estar en el orden probable y posible de las cosas, y en ese sentido, por esos hechos él resulta su poeta.

De las fábulas simples y de las acciones lo peor resulta lo episódico. Llamo episódico a una fábula cuando no existe ni probabilidad ni necesidad en la secuencia de los episodios. Fábulas (35) de esta clase son construidas por malos poetas a causa de su incapacidad, y por buenos poetas por culpa de los actores. Por realizar su obra para funciones públicas, un buen poeta a menudo estruja una fábula más allá de sus aptitudes y se ve así obligado a retorcer las secuencias de sus accidentes.

1452a La tragedia, por consiguiente, es una imitación no sólo de una acción completa, sino también de incidentes que provocan piedad y temor. Tales incidentes tienen el máximo efecto sobre la mente cuando ocurren de manera inesperada y al mismo tiempo se suceden unos a

otros; entonces resultan más maravillosos que si ellos acontecieran por sí mismos o por simple (5) casualidad. En efecto, hasta los hechos ocasionales parecen más asombrosos cuando tienen la semejanza de haber sido realizados a designio; así, por ejemplo, la estatua de Mitis en Argos mató al hombre que había causado la muerte de aquél al caer sobre éste en una ceremonia. Hechos de tal tipo no parecen sucesos casuales. Por eso las fábulas de esa clase resultan necesariamente mejores que las otras. (10)

*incidentes imprevistos por el espectador
" que se sucedan unos otros, que mantengan
una secuencia.*

CAPÍTULO X

Las fábulas son o simples o compuestas, puesto que las acciones que representan obedecen naturalmente a esta doble descripción. A la acción simple, que procede en la forma definida, como un todo continuo, (15) la llamo simple, cuando el cambio en la fortuna del héroe se realiza sin peripecia ni reconocimiento; y compleja cuando ella encierra una u otra de estas desventuras, o ambas. Estas acciones deben surgir de la estructura de la fábula misma, de manera que resultan ser la consecuencia, necesaria o probable de los antecedentes. Existe una gran diferencia entre (20) algo que acontece a causa de esto y después de esto.

Simple
o compuestas

CAPÍTULO XI

peripecia y reconocimiento

Como se ha observado la peripecia es un cambio de un estado de cosas a su opuesto, el cual concuerda, según ya dije, con la probabilidad o necesidad de los acontecimientos. (25) Por ejemplo, en *Edipo*: aquí el cambio lo produce el mensajero, quien al pretender alegrar a Edipo y eliminar sus temores respecto de su madre, revela el secreto de su nacimiento. Y en *Linceo*, justamente cuando éste es conducido para ser ejecutado, con Danao a su lado, que ha de hacer cumplir la sentencia, los incidentes que preceden al hecho se modifican al punto que el primero es salvado y Danao (30) ajusticiado. El reconocimiento es, como la misma palabra indica un cambio de la ignorancia al conocimiento, y así lleva al amor o al odio en los personajes signados por la buena o la mala fortuna. La forma más refinada de reconocimiento es la que se logra mediante las peripecias, como aquellas que se producen en *Edipo*. Hay, por supuesto, otras formas; lo que hemos dicho puede suceder en cierta manera con referencia a objetos inani-

mados, (35) aun cosas de tipo casual, y es también posible el reconocimiento si alguien ha hecho o no ha hecho algo. Pero la forma más directamente relacionada con la fábula y la acción del drama es la mencionada en primer término. 1452b Esta, junto con la peripecia, suscitará ora piEDAD o temOR, que son las acciones que la tragedia está preparada para representar, y que servirán asimismo para provocar el fin feliz o desdichado. El reconocimiento, en tal caso, por tratarse de personas, puede ser sólo la de una parte a la otra, pues la segunda ya es conocida, (5) o bien las partes quizá tengan que descubrirse. Ifigenia, por ejemplo, fue descubierta por Orestes mediante el envío de la carta; y otro reconocimiento se requirió para que Ifigenia lo reconociera a él.

Dos partes de la fábula, entonces, la peripecia y el reconocimiento (10) representan tales incidentes como éstos. Una tercera parte es el sufri- miento, que podemos definir como una acción de naturaleza destructiva o patética, así los ase- sinatos en la escena, torturas, heridas, etc. Las otras dos ya han sido explicadas.

CAPÍTULO XII

Las partes de la tragedia que han de tratarse como elementos formativos (15) en conjunto se mencionaron en un capítulo previo. Empero, desde el punto de vista de su cantidad, es decir, las secciones separadas dentro de las cuales se divide, una tragedia posee las siguientes partes: prólogo, episodio, éxodo y una canción coral, dividida en párodo¹⁶ y estásimo;¹⁷ estas dos son comunes a todas las tragedias, mientras que las canciones de la escena y los *commoi* sólo se encuentran en algunas. El prólogo es todo lo que (20) precede al párodo del coro; un episodio es todo lo que entra entre dos canciones corales completas; el éxodo, todo lo que sigue después de la última canción coral. En las secciones corales del párodo se halla la primera expresión total del coro, y un estásimo es una canción coral sin anapestos o tróqueos. Un *commos* es un

¹⁶ Término técnico que denota la aparición del coro en la orquesta o la canción que cantaba al entrar.

¹⁷ Lo que cantaba el coro sin moverse de su lugar.

pasaje de lamentos en el que tanto el coro como los actores toman parte. Ya hemos mencionado las partes de la tragedia (25) usadas en conjunto como elementos formativos; las previamente citadas son sus partes desde el punto de vista de su cantidad, o las secciones separadas en que se divide.

CAPÍTULO XIII

Los próximos puntos, después de lo que hemos dicho antes, son éstos: ¿A qué debe apuntar el poeta y qué debe evitar al construir sus fábulas? ¿Y cuáles son las condiciones de que depende el efecto trágico?

Comprendemos que para la forma más bella de tragedia la fábula (30) no debe ser simple sino compleja, y que además debe imitar acciones que provoquen temor y piedad, puesto que ésta es la función distintiva de esta clase de imitación. Se deduce, en consecuencia, que existen tres formas de fábulas que deben evitarse: 1) Un hombre excelente no debe aparecer pasando de la felicidad a la desdicha, o 2) un hombre malo, de la desdicha a la felicidad. La primera situación no es piadosa ni inspiradora de temor, sino simplemente (35) nos es odiosa. La segunda es la menos trágica que puede presentarse; no tiene ninguno de los requisitos de la tragedia. No apela ni a los sentimientos humanos en nosotros ni a nuestra piedad ni a nuestro temor. Por otra parte, tampoco debe 3) un 1453a hom-

bre malo en extremo deslizarse de la felicidad a la miseria. Tal historia puede suscitar el sentimiento humano en nosotros, aunque no nos conducirá ni a la piedad ni al temor; la piedad (5) es ocasionada por una desgracia inmerecida, y el temor por algo acaecido a hombres semejantes a nosotros mismos, de modo que no habría en la situación nada piadoso ni inspirador de temor. Queda, pues, una clase intermedia de personaje, un hombre no virtuoso en extremo, ni justo cuya desdicha se ha abtido sobre él, no por el vicio ni la depravación, sino por algún (10) error de juicio, como es el caso de quienes gozan de gran reputación y prosperidad, por ejemplo, Edipo, Tiestes, y los hombres de prestigio en familias ilustres. La fábula perfecta, por tanto, debe poseer un interés simple no doble (como algunos nos dicen); el cambio en la fortuna del héroe no ha de ser de la miseria a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha; (15) y la causa de esta transformación no ha de residir en ninguna depravación, sino en algún gran error de su parte, mas el hombre mismo ha de ser tal como lo hemos descrito, o mejor, no peor que tal ejemplo. También el hecho confirma nuestra teoría. Aunque los poetas empezaron por aceptar cualquier historia trágica que les vino a la mente, en estos días las tragedias más bellas son siempre (20) aquellas sobre reducidas casas ilustres, como las de Alcmeón, Edipo, Orestes, Me-

leagro, Tiestes, Telefo, o algunos otros que pueden haberse involucrado, ya como personajes o víctimas en determinados sucesos de horror. Teóricamente entonces, la mejor tragedia posee una trama de esta descripción. Sin embargo, los críticos se equivocan cuando acusan a Eurípides por aceptar esta línea (25) en sus tragedias, y dar a muchas de ellas un fin desdichado. Estas es, según hemos afirmado, la tendencia correcta que ha de seguirse. La mejor pueba es ésta: en la escena y en las competencias públicas tales dramas, trabajados con esmero, se ven como los más verdaderamente trágicos; y Eurípides, aunque su ejecución fracasase en otros aspectos, es considerado no obstante como el mejor de los dramaturgos (30) trágicos. Después de estas consideraciones debemos hablar de la construcción de la fábula, que algunos colocan en primer término, la que puede tener una doble historia (como la *Odisea*) y un resultado opuesto para los personajes buenos o malos. Se la considera la mejor sólo en razón del escaso gusto del auditorio; los poetas simplemente siguen (35) a su público y escriben según su dictado. Pero aquí el placer no es el que provoca la tragedia. Pertenece más bien a la comedia, donde los enemigos más enconados en la pieza (por ejemplo Orestes y Egisto) se convierten al fin en buenos amigos, y nadie mata a nadie.

héroe
ideal

de la
felicidad
→ la
desdicha

CAPÍTULO XIV

1453b El temor trágico y la piedad pueden ser provocados por el espectáculo; pero también pueden surgir de la misma estructura y los incidentes del drama, que es el mejor camino y muestra al mejor poeta. La fábula debe ser pues tan bien ordenada, que aún sin ver lo que acontece, quien sólo oye el relato ha de sentirse (5) lleno de horror y piedad ante los incidentes, que es por cierto el efecto que el simple recitado de la historia de Edipo produce en el oyente. Provocar este mismo efecto por medio del espectáculo es menos artístico y requiere la ayuda escenográfica. Sin embargo, aquellos que utilizan el espectáculo para colocar delante de nosotros lo que es simplemente monstruoso y que no produce temor, desconocen por completo el sentido de la tragedia; no se debe (10) exigir de la tragedia cualquier clase de placer, sino sólo su propio placer.

El placer trágico es el de la piedad y el temor, y el poeta debe producirlo mediante una tarea de imitación; es claro, en consecuencia, que las

causas deben ser incluidas en los incidentes de la historia. Veamos entonces qué clase de incidentes nos conmueven como horribles, más que como piadosos. En un acontecimiento de este tipo (15) las partes deben por necesidad ser o amigos o enemigos, o bien indiferentes entre sí. Ahora bien, cuando un enemigo ataca a su enemigo nada hay en ellos que nos lleve a la piedad en el hecho o en su meditación, excepto en la medida que concierne al dolor real del que sufre, y lo mismo es verdadero cuando las partes son indiferentes. No obstante, cuando el hecho trágico se produce dentro de la familia, es decir, cuando el asesinato o el daño es premeditado (20) por el hermano contra el hermano, por el hijo contra el padre, por la madre contra el hijo, o el hijo contra la madre, tales son las situaciones que el poeta debe buscar. Las historias tradicionales deben conservarse como son, por ejemplo, el asesinato de Clitemnestra por Orestes y de Erifila por Alcmeón. Al mismo tiempo aún dentro de estos acontecimientos, algo le queda al poeta mismo; él debe idear (25) la manera correcta de tratar los hechos. Expliquemos más claramente lo que significamos por "la manera correcta". El hecho horroroso puede ser realizado por el agente con conocimiento y con conciencia, como en los viejos poetas y el asesinato de los hijos por Medea en Eurípides. O puede hacerlo, pero con ignorancia de su relación, y descubrirlo después, (30)

como le sucede a Edipo en Sófocles. Aquí el hecho está fuera del drama, pero puede quedar dentro de él, como el acto de Alcmeón en *Astidamas* o el de Telégono en *Ulises herido*. Una tercera posibilidad es la del que medita (35) una injuria mortal contra otro en ignorancia de su relación, pero que logra hacer el reconocimiento para detenerse a tiempo. Lo dicho agota las posibilidades, puesto que el hecho necesariamente debe ser realizado o evitado a sabiendas o por ignorancia.

La peor situación se presenta cuando el personaje está a punto de cometer el hecho con todo conocimiento y desiste de él. Resulta desconcertante y asimismo nada trágico (por la ausencia de sufrimiento); de aquí que nadie actúa de tal manera, excepto en pocos casos, por ejemplo Hemón y 1454a Creón en *Antígona*. Después de esto se produce la real perpetración del suceso meditado. Una situación mejor que ésta, sin embargo, es que el hecho se cometa con ignorancia y la relación sea descubierta después, ya que no hay nada desagradable en ello, y el reconocimiento ha de servir para asombrarnos. (5)

Pero lo mejor de todo es lo último; es lo que tenemos en *Cresfontes*, por ejemplo, cuando Meropea, a punto de matar a su hijo lo reconoce a tiempo; en *Ifigenia*, cuando la hermana y el hermano se hallan en una situación parecida, y en *Hella*, en el instante en que el hijo reconoce a su

madre cuando está a punto de entregarla al enemigo.

Esto explicará por qué nuestras tragedias están restringidas (según acabamos (10) de decir) a tan escaso número de familias. Fue lo accidental más que el arte lo que llevó a los poetas a la búsqueda de temas para encuadrar esta clase de incidentes en sus fábulas. Ellos se encuentran todavía obligados a recurrir, pues, a las familias en las que ocurrieron estas desgracias.

Sobre la construcción de la fábula y la clase de fábula (15) requerida ya se ha dicho demasiado.

CAPÍTULO XV

En cuanto a los caracteres existen cuatro puntos que hay que mencionar. Primero, y sobre todo, que deben ser buenos. Habrá carácter en un drama si (como se ha observado) lo que el personaje dice o realiza revela cierto designio moral, y un buen carácter si el propósito así revelado es bueno. Puede haber bondad en toda clase de personajes, hasta en una mujer o un esclavo, (20) aunque la primera es quizás inferior y el otro un ser totalmente sin valor. El segundo punto es la adecuación. El carácter ante nosotros debe ser, digamos, viril; pero no es apropiado en el carácter de una mujer ser viril o inteligente. El tercer punto es que sea semejante a la realidad, que no es lo mismo que ser bueno o apropiado, según nuestro sentido (25) del término. En cuarto lugar, el carácter debe ser coherente y el mismo siempre; aun si la inconsistencia fuera parte del hombre ante nosotros para la imitación y presentara esa forma de carácter, debe ser pintado como coherentemente incoherente. Tenemos un ejemplo de innecesaria baje-

caracterizar a los personajes

za de carácter en el Menelao de *Orestes*; de incongruencia e inadecuación en la lamentación de Ulises en *Escilla*, y (30) en el inteligente discurso de Melanipa; y de incoherencia en *Ifigenia en Aulide*, pues Ifigenia como suplicante es por completo diferente de lo que será más tarde. Lo correcto, por tanto, en los caracteres así como en los incidentes del drama es buscar siempre lo necesario o lo probable; de modo (35) que cuando tal personaje diga o haga tal cosa, sea la necesaria o probable consecuencia de su carácter. A partir de esto se advierte (para formular una digresión) que el desenlace también debe surgir 1454b de la fábula misma, y no depender de un artificio de la escena, como en *Medea*, o en el episodio del embarque (detenido) de los griegos en la *Iliada*. El artificio [*deus ex machina*] debe reservarse para problemas fuera del drama para acontecimientos pasados más allá del conocimiento humano, o sucesos aún por producirse, que requieren ser intuidos o anunciados, puesto (5) que es privilegio de los dioses conocer de antemano. Entre los incidentes reales nada debe ser inexplicable, y si lo fuera debe quedar excluido de la tragedia, como en *Edipo* de Sófocles. Pero retornemos a los caracteres. Como la tragedia es una imitación de personajes mejores que el término medio de los hombres, nosotros debemos seguir el ejemplo de los buenos pintores de retratos (10) que reproducen los rasgos

MACHISTAV

distintivos de un hombre, y al mismo tiempo, sin perder la semejanza, pintarlos mejores que lo que son. De igual modo el poeta, al representar a los hombres rápidos o lentos en su ira, o con similar debilidad de carácter, deben saber cómo dibujarlos como tales, y a la vez como hombres excelentes, según Agatón y Homero han representado a Aquiles.

Todas estas normas (15) deben conservarse siempre en la mente, como asimismo aquellas destinadas a los efectos en la escena, las que dependen directamente del arte del poeta, desde que también en éstas se pueden a menudo cometer errores. Sin embargo, ya hemos dicho demasiado sobre el tema en nuestros escritos publicados.

hay que acentuar
las bondades de
los héroes.

CAPÍTULO XVI

El reconocimiento en general ya ha sido explicado. En cuanto (20) a las clases de reconocimiento, el primero se advierte por ser el menos artístico, del cual los poetas hacen mucho uso por falta de invención; es el descubrimiento por signos o señales. De estos signos algunos son congénitos, "como la lanza que llevan sobre ellos los hijos de la tierra", o la "estrella", tal la que Carcino exhibe en su *Tiestes*; otros signos son adquiridos después del nacimiento, estos últimos son bien, marcas en el cuerpo, por ejemplo, cicatrices, o señales externas, como collares, o (para citar otro (25) ejemplo) el arca en el reconocimiento según el drama *Tiro*. Estos signos, empero, admiten dos usos, uno mejor y otro peor; la cicatriz de Ulises es un ejemplo; el reconocimiento de él a través del signo se realiza en una forma por la nodriza, y en otra por los porquerizos. Un reconocimiento que emplea signos como medio de seguridad es menos artístico, pues en verdad lo son todos los que apelan a la reflexión; mientras que aquel que produce un