

INTRODUCCION A LA POETICA

saber elegir entre absurdos lógicos, dejando unos por poéticamente o políticamente o sentimentalmente desaprovechables —aparte de su perpetua e incorregible inseribilidad lógica y racional—, y emplear otros para fines artísticos, sentimentales, éxitos oratorios, políticos . . . Y he traducido παραλογισμός por *falacia*, que no es falsedad pura y simplemente, sino falsedad *resbaladiza*, con apariencias de verdad o de verosimilitud, y por ellas puede ser aprovechada en poesía.

Por todo lo cual —a, b, c, d— se ve que estos términos, haber propio de la ontología, tienen que ser interpretados de una manera peculiar para entrar en la *Poética*, y por analogía fundada podemos concluir que todos los demás términos ontológicos, aunque no aparezcan modulados o atenuados por un componente poético —verosimilitud, creíble . . .—, han de ser interpretados en tal sentido.

Y aplicando este principio a los casos que nos interesan digo que las palabras “necesario” (ἀναγκαῖον), “universal” (καθόλου) han de ser entendidas con adición de una categoría poética. Por ejemplo: “necesario” creíble o verosímil, o placentero; universal creíble, verosímil o deleitable.

Cuando dice, pues, Aristóteles, en el lugar que estamos comentando, que la poesía trata de lo *universal*, ha de entenderse de ciertos universales que puedan reunir las notas *poéticas* de creíble, deleitable, verosímil, aspectos que no hay manera de conceder a todo universal. Por ejemplo: no se ve que tenga nada de deleitable —con deleite poético, de esos que han sido purgados de realidad sensible, inteligible y absoluta— la afirmación universal: “*todos los números pares son divisibles por dos*”, y deja completamente frío a cualquier sentimiento la

proposición universal verdaderísima: “todas las funciones diferenciables son continuas”. En cambio: la universal “todos los hombres son mortales” ya nos afecta sentimentalmente un poquito más; pero la conmoción sentimental llega a su máximo cuando, al final, por ejemplo, de la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*, el Corifeo profiere aquella proposición lógicamente universal: “Ningún mortal puede tenerse por feliz antes de haber llegado, libre de males, al término de su vida”, “Ὡδτε θνητὸν οὐτ’ ἐκείνην τὴν τελευταίαν δέον ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδὲν ὀλβίζειν, πρὶν ἂν τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθῶν. (1528-1530.)

Y lo que, *interpretativamente*, se acaba de decir respecto de proposiciones universales con valor poético, lo dice *explícitamente* Aristóteles acerca de ciertos tipos de silogismos, que, además de su valor científico (ἀπόδειξις), poseen valor *sentimental*, hablan al ánimo y que por eso se denominan ἐνθύμημα; ἐν, θυμός, *entimemas*. Y proceden tales silogismos por *verosimilitudes* (εἰκός) o por *signos* o señales (σημείον), categorías poéticas, de las cuales la segunda, los signos, servirán para los reconocimientos, elemento integrante de la tragedia y epepeya. (Cf. 1452 a, 30 sqq. 1454 b 20 sqq.)

Y para explicar Aristóteles qué deba entenderse por *verosímil* (εἰκός), dice: εἰκὸς ἐστὶ πρότασις ἔνδοξος, lo *verosímil* es una proposición que ha llegado a ser del dominio público, que anda en todas las lenguas, *proposición-opinión pública* (ἐν-δόξα). Y según esto el entimema será un *silogismo que procede por verosimilitudes*, συλλογισμὸς ἐξ εἰκότων. (*Analíticos primeros*, II, cap. XXVII, 70 a.)

INTRODUCCION A LA POETICA

Pues bien: de tales silogismos que, mediante lo sentimentalmente, anímicamente verosímil proceden y argumentan se forma el conjunto de argumentos servibles para la *Poética*, y las proposiciones que en ellos entren serán proposiciones poéticamente utilizables, en virtud de tales propiedades extralógicas y extrarracionales.

Cuando dice, pues, Aristóteles que la poesía versa sobre lo *universal*, ha de entenderse sobre ciertos universales con valor de *entimemas*, de proposiciones que hablen al *ánimo*, a los afectos purgados y purificados del lastre de realidad excesiva, propias de terror y conmiseración.

Y parecidamente: cuando da por razón de que la poesía apunte (*στοχάζεται*) hacia lo universal, porque pretende “*decir qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual*” (1451 b 5 sqq.), hay que entenderlo *cum grano poetici salis*, a saber: siempre que las cosas que haga o diga tal o cual persona interesen sentimentalmente y hablen al alma, dando origen a un *entimema*, y que el silogismo que se construya a partir de ciertos dichos o hechos para llegar verosímil o necesariamente a otros dichos o hechos sea silogismo *entimemático*.

Habrá que entender, pues, por universal *poético* aquellos universales que, además de valor científico, posean resonancias anímicas y sentimentales, pocos en número en comparación con los universales científicos, pero altamente significativos. Los poetas son los que tienen el peculiar olfato para seleccionar de entre los innumerables universales los que poseen valor poético, los capaces de hablar a un ánimo cuyos afectos hayan sido purificados de realidad absoluta y de realidad natural.

Y pudiera hacerse, con un poco de paciencia, el recuento del número de proposiciones *entimemáticas* que los poetas han incluido en sus poemas, recuento que tal vez nos llevara a bien apreciables descubrimientos para la psicología de arte.

2. Pero al sostener Aristóteles que la Poesía ocupa el término medio entre Filosofía e Historia, supone implícitamente que la Poesía es inferior a la Filosofía, que es un estadio hacia un término final, y que, de consiguiente, "*Poesía es Filosofía a mitad de camino*".

Que, en efecto, para el racionalista implícito y actuante en todo griego clásico *lo probable se ordena a lo necesario; lo posible, a lo actual y a lo necesario; lo verosímil, a lo cierto; el entimema, al silogismo apodíctico; lo fáctico, a lo necesario; lo inexplicable, a ser explicado racionalmente; lo admirable, a ser mirado por el entendimiento sin admitación, con intuición; lo absurdo, o sin lugar clasificable (ἀ-τόπος) respecto de las casillas o categorías de la razón, a ser encasillado en categorías racionales; las falacias —o graciosos resbalones del alma—, a ser desnudadas y dejar ver su monda falsedad, que, a su vez, tiene que dejar el paso a la verdad.*

En fin: todos los recursos *artísticos* de la *Poética* son otros tantos estados a superar y esclarecer por la Razón, por la filosofía.

"*La Poesía es empresa más esforzada y más filosófica que la Historia, pero menos esforzada que la Filosofía moral y menos filosófica que la lógica o que la ontología.*" Y esta es la verdad entera que se oculta en la afirmación a medias que venimos comentando.

Por esto dijimos al principio que el plan de la *Poética* es un plan *ontológico*, que el punto de vista y el de juicio es la *Ontología*. (I, 1, 2, 3.)

VI

El predominio de la acción, y el consiguiente de la tragedia. Sus raíces en la filosofía de Aristóteles

1. Los estados de una evolución completa y perfecta de un ser son, según Aristóteles: (1) estado de *potencia* (δύναμις), (2) estado de *acto* (ἐνέργεια), y el estado de acto será perfecto (ἐντελέχεια), es decir: habrá llegado el ser a su fin y final (ἐν, τέλος, ἔχειν), si el acto tiene constitución de forma, μορφή (3), y si la forma posee *idea propia*, εἶδος (4). Casos de tales entes que recorren los cuatro estados: los seres naturales. Del estado de *potencia* —que es el de germen o semilla— pasan por un ímpetu intrínseco e innato (ὁρμή) al estado de *acto*, de ponerse en obra y hacer la obra de sí mismo (ἔργον): constituirse, y esta serie de acciones autoconstitutivas está guiada por un *fin*, tiene *final* (τέλος); fin y final en que se ostenta y domina la *forma de la especie*, con sus propiedades, y esta forma específica es *definible*, realiza una *idea*.

Hay seres, como los artificiales, cuya materia no pasa por sí misma de estado de potencia al de acto, y, cuando una causa eficiente realmente distinta y con sus planes o

fines, les ha dado un cierto estado de acto, con una cierta forma, tal forma no conforma de por sí al material, ni el material la defiende o reconstruye —que ningún artefacto o máquina reconstruye sus partes ni poco ni mucho—, ni en rigor se puede decir que la configuración que en un momento dado tenga el material —forma de mesa, de casa . . .— sea *final*, pues tal cosa no resistirá efectivamente a que se la tome como material para otro plan y proyecto; y la forma o figura de un objeto artificial tampoco da lugar a un *eidos*, no posee idea de la que puedan sacarse conceptos universales y necesarios, y formar con ellos una ciencia: biología, anatomía, física, química, astronomía . . . La figura de objeto artificial, en cuanto figura de objeto *artificial*, no posee propiedades ni definición alguna, porque el carácter de artificial hace que su contextura esté sometida a una causa eficiente externa, y a sus planes; ahora que su figura, por ejemplo, en cuanto figura simplemente podrá admitir definición y entrar con plenos derechos en la geometría.

El caso modélico, pues, para Aristóteles es aquel en que un ser, por ímpetu intrínseco, pasa de su estado de potencia al estado de acto; el acto es fin de los actos o acciones intrínsecos del ímpetu natural, y tal acto realiza una forma, tal acto defiende con mayor o menor fuerza su forma, la forma a su vez actúa y conforma realmente a su materia y por fin, para colmo de ventura, tal forma encarna una idea, algo definible, pasto para la razón y objeto de intelectual contemplación.

Pues bien: la *reproducción imitativa* ha de reproducir, sobre todo, el tipo supremo de ser que es el descrito, en que el centro se halla en la *acción* (*πρᾶξις*) y en el *acto* (*πρᾶγμα*), acto que es síntesis de acciones, ordenadas, con finalidad intrínseca, y con definición.

INTRODUCCION A LA POETICA

Y esta sucesión ordenada y realizada por *ímpetu intrínseco*: potencia-acto-forma-fin-idea, dentro de un mismo ser, lo caracteriza como natural y sustancia (*οὐσία*) perfecta. Lo demás: de que tal serie se realice en carne y sangre, en vegetal, en cuerpo físico simple, en astros . . . es secundario, diferencia del material o de la potencia; lo decisivo es que la potencia, sea cual fuere, evolucione por los estados dichos y llegue al estado de acto que sea forma, que sea fin y final, que sea idea.

Este es el *modelo* que Aristóteles lleva en su mente para juzgar del grado de perfección de una obra poética.

Ahora bien: la obra de arte tiene que ser, por definición, *artificial* en cierto grado y en cierta proporción también *artística*. Pero Aristóteles, como queda repetidamente dicho, asienta como en punto de partida, en *materia*, lo artificial sobre lo *natural*; y a su vez el ápice de la evolución habrá de ser una *forma con idea*, es decir: colindar con la *ciencia*, que es el estrato inmediatamente superior a la técnica en su doble e implicada acepción (II).

Y dada la preeminencia por el ser natural —justificada en ciertos límites, porque el ser natural tiene *intrínsecas* las cuatro causas— y la dignidad racional eminente de las *ideas*, la obra de arte, en cuanto artificial y artística, tendrá que estar sometida a las dos condiciones básicas: 1) asentarse sobre lo natural, como sobre *materia y potencia*; 2) darle una *forma* que posea *idea*. Y asentarse sobre lo natural es tomarlo por materia propia y potencia, de cuya evolución, *lo más intrínseca posible*, surgirán *forma e idea*,

Y como el ápice y culminación de los seres *naturales* lo constituye el *hombre*, el hombre será el punto de partida propio de las obras de arte, el tema central y propio

de la *Poesía*. La reproducción imitativa de paisajes, de animales, de formas geométricas . . . no interviene para nada en las consideraciones de Aristóteles, y solamente alaba a pintores y escultores por sus representaciones de la figura y expresiones humanas (1450 a 25 sqq.), y anota la natural complacencia con que contemplamos las representaciones de cosas que, vistas en su realidad, nos desagradarían, por excitar sentimientos penosos (1448 b 10).

Además: las reproducciones imitativas de escultores, pintores . . . , aunque imiten cosas y actitudes, las presentan sobre material no viviente, y menos sobre humano —sobre cosas físicas, inferiores al tipo de ser físico supremo que es el hombre, vgr., sobre lienzos, paredes, en piedra, mármol, con colores inanimados, con trazos . . .—, y además como actos y formas que no conforman activamente el material —que el mármol no defiende con sus actividades naturales la forma de la más bella estatua que en él se haya esculpido, ni las propiedades físicoquímicas de los colores ponen el menor empeño en conservar la figura y actitud más bellamente pintadas . . .—, de modo que, según el esquema general aristotélico, en estos casos la forma no es acto del material, ni el material se pone en estado de acto para o por poseer tal forma; por el contrario, cuando el material sobre el que va a aparecer la obra de arte, mediante la acción de *imitación*, es el humano, en la persona de los *actores* —de los que están sometidos al juicio de los jueces, *ὑποκρίτης*—, ellos, en cuanto hombres vivientes, y de la especie suprema, ponen a contribución de la obra sus *acciones*, y presentan acciones con acciones, y sostienenlas en su realidad con la realidad propia de los actos del actor, de modo que el material se da aquí a sí mismo

INTRODUCCION A LA POETICA

la *forma* artística y la forma artística está conformando y configurando las acciones reales y naturales de los actores.

Tal sucede, y con exclusividad, en la *tragedia*, en que no se narra con gestos o recita un poema, sino que se *hace*, porque con acciones se representan y reproducen imitativamente acciones.

Material *viviente*, material *viviente supremo*, que es el humano; en él lo *activo por excelencia* que son las acciones, y no las acciones *naturales* —que siempre andan fundidas con mil impertinencias y desvirtuadas por las conexiones causales del universo entero—, sino acciones que reproduzcan imitativamente *las más esforzadas* que jamás hayan hecho los hombres, elevando así la acción natural a *gesta*, y haciéndolas no hombres, o vivientes en plan natural, sino *actores*, que despojándose de su conexión causal con el universo interior y exterior, hacen *actos* movidos de afectos purgados y purificados del peso y ganga de lo real natural, y tales actos les dan personalidad y hacen de ellos *personajes*.

2. Notemos los elementos de *acción* que entran en la definición de tragedia; 1) acción *imitativa*, o *mímesis*; 2) acción *dramática*, es decir: acción que están haciendo los actores a costa de sus acciones, *δρῶντων*; y, por si todavía quedara alguna duda, añade Aristóteles que los actores han de estar en acción y no simplemente contar las acciones que otros hicieron (*οὐ δι' ἀπαγγελίας*), quedando así excluido el tipo *narrativo*, propio de la epopeya, y las acciones de los rapsodas o recitadores, que aunque acompañen su recital de gestos, lo que dicen dicen que lo hizo otro; 3) acción *dramática* en que se

imiten *acciones* no cualesquiera, sino *esforzadas, perfectas, grandiosas* (σπουδαίας, τελείας, μέγεθος ἐχούσης), que formen un *cuerpo con partes*, y partes finas (μορίον, diminutivo de μέρος); y a servicio de esas partes y acciones, como en el hombre, ha de estar la *palabra* —para que la tragedia sea viviente *racional*, sublime parásito de esotro viviente *racional* que es el hombre—; y tal viviente racional artístico ha de vivir con afectos y pasiones propias, las naturales del hombre, sólo que purgadas y purificadas del peso de lo real, que tan apesadumbrado y pesado hacen al hombre natural.

Y distingue Aristóteles sutilmente entre *acción* (πρᾶξις) y *acto* (πρᾶγμα), que acto es acción con forma definitiva ya y especie o idea visible. De manera que, si por un momento, nos referimos a los *actos* de un drama, las acciones son las que los ejecutan (δράειν), las que los presentan en escena, en el mundo artificial y purificado de realidad y causalidad, apropiado para afectos purificados y purgados de realidad natural y sobrenatural.

Y los actos son acciones *cumplidas*, con el cumplimiento de palabras, ideas, gestos, música, ritmo . . . según lo requiera la representación. (1449 b 20 sqq.)

Pero a la manera como el hombre en cuanto viviente natural vive por un sistema o complejo de acciones de todas sus potencias, y no por una acción sola y desconectada del todo, de parecida manera pide Aristóteles que la obra de arte tenga por núcleo y esqueleto un *sistema de actos*, una trama, intriga o argumento.

Aristóteles emplea la palabra μῦθος, *mito*, para designar lo que hemos traducido por “*trama o argumento*”, porque, como parece él mismo indicar (en 1453 b

20 sqq.), los mitos tradicionales, *παρειλημμένους μύθους*, proporcionaban las tramas o argumentos de las principales y más famosas tragedias; empero, entre nosotros, la palabra *mito*, al igual que la de *fábula*, acarrear demasiadas significaciones y alusiones totalmente ajenas a la significación de la palabra *mito* en tiempos de Aristóteles.

Y dirá explícitamente que *la trama o textura de los actos es lo principal de la tragedia, y el fin de ella, μέγιστον τούτων ἐστὶν ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις; τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας.*

Por tal sistema de actos, y de acciones que en ellos florecen y llegan a debido cumplimiento, la tragedia merece superlativamente el nombre de *drama* — *δρᾶν*, obrar (cf. 1448 a 30 sqq.)— o de *viviente artístico*.

Por esto puede decir Aristóteles que *la trama* (*μῦθος*) es el principio y como el *alma* (*ψυχὴ*) misma de la tragedia (1450 a 35). Y añade que cosa parecida sucede en la pintura: “*porque si alguno aplicara al azar sobre un lienzo los más bellos colores, no gustara tanto como si dibujase sencillamente en blanco y negro una imagen*” (1450 b 1). Y, si apuramos delicadamente un poco más las cosas, diríamos que la palabra e idea de *μῦθος*, *mito*, habría que traducirla por “*argumento*”, casi en el sentido moderno de argumento de una película, argumento de un drama, dando a *argumento* la significación primaria de orden entre ideas, *idea de la obra*, y secundariamente los medios externos que la vuelven visible, tangible, amena.

En cambio la palabra nuestra “*trama*” estaría mejor para designar aquella contextura de ciertas obras en que domina una superabundancia de acciones, de sucesos,

de líos e intrigas sobre la unidad radiante de una idea sencilla que domine sobre las ideas parciales. Y habría, en este caso y acepción, la misma distancia entre trama y argumento que entre una tragedia griega clásica —pongo por caso el *Prometeo encadenado* o *Edipo Rey*— y algunas de Lope de Vega, en que reina una deliciosa y mareante confusión en la trama, no digamos en el argumento.

Además: el plan racionalista griego, actuante en Aristóteles, hace que la significación de *mito* se aproxime más a argumento que a trama o intriga. En efecto: aun dejando aparte esta razón a priori, que sólo convencerá a los peritos en mentalidad histórica griega, notemos los elementos directivos *racionales* que intervienen en el plan que Aristóteles descubre en las obras poéticas clásicas, sobre todo en la antonomástica que es la tragedia.

VII

Directivas filosóficas sobre las obras poéticas

Recuérdese que estamos haciendo una introducción a la *Poética* de Aristóteles, no a la estética platónica, de manera que lo que se va a decir acerca de las directivas filosóficas se refiera al juicio que a Aristóteles le merecían las obras poéticas de la Grecia clásica.

a) *Normas metafísicas generales para la acción*

a.1) La acción y el sistema de acciones de la trama o argumento deben estar guiadas por la *unidad*, primera propiedad transcendental del ser en cuanto ser.

Textos: a.11) La tragedia es imitación de una acción, así en singular, *πράξεως*. (Cap. 6, 1449 b 20 sqq.)

a.12) La trama, argumento o mito tiene que ser *síntesis* (*σύνθεσις*) de actos, es decir: unidad de composición. (1450 a 5.)

a.13) La trama tiene que ser *ensambladura* (*σύνστασις*) de acciones (1450 a 15), es decir, *síntesis estable* (*συνστασις*), que se tenga en su unidad.

a.14) La trama es *principio* (*ἀρχή*) y *alma* (*ψυχή*) de la tragedia, y tanto principio como alma son algo

único en cada cosa. Unidad viviente, y de viviente específico con su único principio intrínseco.

a.2) Directivas impuestas por la norma helénica clásica de *límite* o contorno bien definido de cada cosa:

a.21) La tragedia es imitación de una acción *perfecta*, con *fin y final*, *τελείας*. (1449 b 25.)

a.22) La imitación tiene que trazar un *límite* o *término medio* entre terror y conmiseración, para que los afectos y sentimientos trágicos, y en general los poéticos, no caigan en la trama de lo real, *περαίνουσα*. (1449 b 20 sqq.)

a.23) La tragedia es imitación de una acción o sistema de acciones *íntegro*, con principio (*ἀρχή*), medio (*μέσον*) y fin (*τέλος*). (1450 b 25 sqq.)

Y resume Aristóteles estas condiciones o aspectos, diciendo: "Es preciso, pues, que, a la manera como en los demás casos de reproducción por imitación, la unidad de la imitación resulta de la unidad del objeto, parecidamente en el caso de la trama o intriga: por ser reproducción imitativa de una acción debe ser la acción una e íntegra, y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuarte y descomponga el todo." (1451 a 30 sqq.)

b) Normas filosóficas especiales

b.1) Normas éticas.

b.11) Es de mayor valor poético la obra que reproduzca imitativamente las acciones de *esforzados y buenos*, con acciones esforzadas y buenas (*σπουδαῖος*). La

INTRODUCCION A LA POETICA

base vital de ética y poética es la misma: σπουδαίος, ser esforzado y no villano (φαῦλος). Sólo que la ética toma tal base vital en su estado *natural*, y la poética en su estado de reproducción artística. (Cf. 1448 a 1 sqq.; 1449 b 24.)

b.12) En las obras poéticas centrales y más valiosas intervienen los *caracteres* (ἦθη), que incluyen de vez y en síntesis un componente *anímico* (temperamento) y un componente *moral*. (Cf. 1450 a 9; 1450 a 15-25; 1450 b 9-10.)

b.13) Los cambios de fortuna, que son como los premios y castigos en plan poético, han de suceder en hombres que no sean ni excelentes en bondad (ἐπιεικέις) ni extraordinarios en maldad (μοχθηρός), y acontecerles por fallas (ἀμάρτημα), no por faltas, para que así no se ofrezcan en el teatro espectáculos bochornosos (μιαρόν), humanamente ofensivos (οὐ φιλόανθρωπον). Los cambios de fortuna o castigos y premios poéticos han de pasarles “a los que no se distinguen peculiarmente ni en virtud ni en justicia” (μήτε ἀρητῆ διαφέρων καί δικαιοσύνη, 1453 a 8 sqq.), para que así no pasen en el plan *real* de la ética; pero se tiene un cuidado *límite* de no ofenderla.

b.14) Entre las condiciones que deben cumplir los caracteres representados en el teatro, y en general en la obra de arte, es la primera el que sean *buenos* (χρηστός). (1454 a 15 sqq.)

b.15) Se debe intentar una cierta *ejemplaridad*: “Por otra parte, dado que la tragedia es reproducción imitativa de varones mejores que nosotros, menester será que imitemos a los buenos retratistas, quienes, al darnos

la peculiar figura del original la hacen semejante, pero la pintan más bella. De semejante manera, pues, al reproducir por imitación a violentos, cobardes y otros de caracteres parecidos, ha de hacerlos, sin que dejen de ser tales, notables." Notables, ἐπιεικές, sobre lo normalmente visible y probable (ἐπί, εἰκός). (1454 b 5 sqq.)

b.16) Recuérdese la norma de *término medio* o límite entre los afectos extremos de terror ante lo Absoluto (temor de Dios) y de conmiseración ante lo miserable (compasión hacia el prójimo). (1449 b 20.)

b.2) *Normas psicológicas.*

b.21) La obra poética debe ser como un *viviente superior*: ζῶον; respecto de la *tragedia* (cf. 1450 b 35 sqq.); para la *epopeya*, ὡσπερ ζῶον ἐν ὄλον (1459 a 20 sqq.)

b.22) La trama ha de ser *visible de una mirada*, σύνοπτος (1451 a 4); *bien y bellamente visible de una mirada*, εὐσύνοπτος (1459 a 33).

b.23) La obra poética se basa sobre el *alma* (ψυχή), no propiamente sobre la *inteligencia* (νοῦς). Por esto son recursos propios de la poética, y no lo son de la ciencia o sabiduría, *falacia* (1460 a 20), lo *desconcertante* (ἄτοπον) y lo *inexplicable* en cuanto tales (ἄλογον; 1460 a 11 sqq.); lo *verosímil* (εἰκός, 1454 a 33 sq.; 1460 a 27 sqq.), porque, como dice el mismo Aristóteles: "contra lo verosímil pueden pasar verosímelmente muchas cosas", εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι (1461 b 15); lo que no puede suceder contra lo *necesario* o legal.

INTRODUCCION A LA POETICA

b.24) La obra de arte ha de tener consideraciones para la memoria, de manera que resulte *recordable fácilmente*, abarcable con la memoria, *εὐμνευμόνευτον* (1451 a 5).

b.25) El origen de la poesía reconoce dos causas *naturales*, aparte de las artificiales y artísticas que son las propias, a saber: la *imitación* y el *aprendizaje* (*μυμησις, μάθησις*, 1448 b sqq.); y por la facultad extraordinaria de imitación (*μιμητικώτατον*) se diferencia de los demás animales (*ibid.*), mientras que el aprendizaje, aunque sea placer propio y sabrosísimo a los filósofos (*ἡδιστον*), también, en su tanto, lo gustan los demás hombres. (*Ibid.*)

b.25) *La poesía se divide según los caracteres peculiares de los actores, διεσπίασθη κατὰ τὰ οἰκεία ἦθη ἢ ποίησις* (1448 b 24 sqq.); de manera que la evolución psicológica determinó el orden *histórico* de la aparición de los géneros literarios: “*Y la Poesía se dividió según el carácter propio del poeta; porque los más respetables representaron imitativamente las acciones bellas y las de los bellos, mientras que los más ligeros imitaron las de los viles, comenzando éstos con sátiras, aquéllos con himnos y encomios.*” (*Ibid.*)

Los escritores se aplicaron a un género o a otro “*según al que su natural los hizo más propensos*”, *ὁρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν* (1449 a 3-4).

b.26) La poesía nace de *improvisaciones*, *αὐτοσχεδιαστικῆς* (cf. 1448 b 23; 1449 a 9-10). Es decir, al pie de la letra: nace, “*casi de uno mismo*”, *σχεδόν, αὐτός*. Ahora bien: la improvisación y ocurrencias proceden del

alma, del *ánimo*, que es la parte del alma que por sus *impromptus* y *ex abruptos* ha merecido ser llamada *θυμός*, enfervorizable, ferviente y animosa.

La poesía y sus formas nacen (*γενομένης*), crecen (*ἠνξήθη*), se transforman múltiplemente (*πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα*), hasta llegar a tener su propia naturaleza (*ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν*). (1449 a 9-15.)

b.27) *El carácter: norma para la tragedia: y norma psicológica y no tan sólo moral.* Y como norma psicológica actúa dando *una* línea de conducta en las reacciones, obras, palabras . . . de los personajes; línea difícilmente conservable en su unidad en la vida real. Y para que tal línea no degenera en recta uniforme se introducen *peripicias*, que son cambios de fortuna perfilados y purificados por el arte, *episodios* que son incidentes artísticos, y *reconocimientos* que son, en sustancia, pasos de ignorancia a conocimiento, seleccionados por sus calidades de arte y belleza, y no por exigencias científicas o normas de sabiduría. (1450 b 8 sqq.)

b.28) *Predominio artístico de la acción sobre la pasión.* Del predominio ontológico y psicológico de la acción sobre la pasión, *πάθος*, se sigue, consecuencia que tantas veces ha sacado ya Aristóteles, que la trama o contextura de acciones es lo más importante en toda obra poética. Y aquí (en 1452 b 10 sqq.) dedica tan sólo unas líneas a la *pasión*, es decir: a ciertos impactos y golpes de lo real, como muerte en escena (*τῷ φανερωῷ*), tormentos, heridas . . . Y a estas acciones (*πρᾶξεις*) destructoras y lamentables dedica *tres* escasas líneas en total, como para indicar que son acciones de orden inferior, demasiado cerca de lo real, y aun de lo real ínfimo, cer-

INTRODUCCION A LA POETICA

cano a la destrucción y a la nada, y que, por tanto, resultan estéticamente secundarias. Horacio sacará en forma de precepto explícito lo que Aristóteles deja sobreentendido:

“... non tamen intus
digna geri promes in scaenam, multaque tolles
ex oculis quae mox narret facundia praesens.
Ne pueros coram populo Medea trucidet
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.”

(Ars poetica, 181-188.)

b.29) *Cualidades de los caracteres, en cuanto psicológicos*: apropiado (ἀρμόττον), semejante (ὁμοιον), constante (ὁμαλόν). *Apropiado* o consonante con el sujeto, y sus peculiaridades: si es hombre o mujer, libre o esclavo... (1454 a 20 sqq.); *semejante* a los tipos y modelos consagrados de caracteres, consagrados por la tradición o por el arte, o como decía Horacio:

“aut famam sequere aut sibi convenientia finge.
Scriptor, honoratum si forte reponis Aquillem
impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.”

(Ars poetica, 119-124.)

Y *constante*: constante aun en la inconstancia misma, si tal es su carácter.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

“Si quid inexpertum scaenae committis et audes personam formare novam, servetur ad imum qualis ab incepto processerit, et sibi constet.”

(Ibid., 125-128.)

b.30) *Norma de simpatía o Einfühlung.* “Por la naturaleza misma de las cosas persuaden mejor quienes están apasionados; y así más verdaderamente conmueve el conmovido, y enfurece el airado.” (1455 a 31 sqq.) Lo cual debe entenderse de un apasionamiento (οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσι) que haya sido preliminarmente purgado o purificado, y colocado en tono estético.

b.31) *Bases psicológicas peculiares del poeta.* “Y por este motivo el arte de la poesía es propio o de naturales bien nacidos o de locos; de aquéllos, por su multiforme y bella plasticidad; de éstos, por su potencia de éxtasis”; Διό εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ, τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοί, οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν. (1455 a 33 sqq.) Donde es de notar que por bello natural entiende aquí Aristóteles el de multiforme y bella plasticidad (εὐπλαστός), el capaz de nacer todavía a nuevas maneras de vida, artificial y artística, sin quedarse confinado por la diferencia específica que encierra a cada vida natural dentro de su especie, única e inmutable. Y por loco o maníaco, entiende potencia de éxtasis, de salir de sí, de evadirse de su especie, de su individualidad, de su personalidad concreta, de su tiempo, de sus circunstancias, ἔκ-στασις.

Potencia de éxtasis y plasticidad son caracteres en cierto grado antiontológicos, pues tienden a superar y

evadirse de los tipos de ser y de sus diferencias específicas.

Pero téngase presente que, según Aristóteles, “*el alma es de alguna manera todas las cosas*” (*De Anima*, III, 8, 431 b 21; *ibid.*, 5, 430 a 14 sqq.), ψυχὴ τὰ ὄντα πῶς ἐστὶ πάντα; y sobre esto puede llegar a ser todas las cosas, todas absolutamente la inteligencia; de modo que si el alma, en cuanto tal, es ya tan plastificable que puede llegar a ser de alguna manera todas las cosas —es de multiforme plasticidad—, por este mismo motivo su potencia de éxtasis es máxima, pues puede salir de sí para hacer todas.

Por tanto: la multiforme plasticidad y poder de éxtasis de la naturaleza poética son una propiedad del alma en general, que se manifiesta en el poeta de una especial manera: a saber, evadirse de lo natural y salirse a lo artificial y artístico; pero, a semejanza de las relaciones entre Poesía y Filosofía, estos poderes quedan muy por bajo del grado a que llegan en el Filósofo.

b.32) *Bases humanas del poeta.* Por ser el poeta hombre, y a su vez por ser el hombre “*animal racional*” y “*animal político*” se sigue que las obras poéticas, y sobre todo la antonomástica que es la tragedia, deben constar de las siguientes partes:

1. Exigidas por el hombre en cuanto *animal sensitivo* o ζῷον: imitar con colores, figuras (σχήμασι) o gestos y actitudes, voz, música a base de ritmo, armonía, melodía (Cf. 1447 a 13 sqq.); dicción o léxico (sentidos de vista y oído); espectáculo visual (ὄψις), notando acerca de él Aristóteles: “*el espectáculo se lleva, ciertamente, tras sí las almas; cae, con todo y del todo, fuera del arte poética y no tiene que ver nada con su esencia.*”

(1450 b 17 sqq.) Con todo “*hay que componer las tramas o argumentos y completarlos con lenguaje tal que pongan lo más posible las cosas ante los ojos (μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον)*, puesto que, viéndoselas entonces con máxima claridad (ἐναργέστατα ὄρων), como si ante uno mismo pasaran los hechos, encontrará lo conveniente”. (Cap. 17, 1455 a 23 sqq.)

2. En cuanto animal sometido al tiempo sensorial: “*la tragedia*” —forma típica y suprema del arte poética según Aristóteles—•“*intenta lo más posible confinarse dentro de un período solar o excederlo poco*”. (Cap. 5, 1449 b 11 sqq.) Nótese la forma de consejo indirecto, bien alejado de la norma renacentista de la unidad de tiempo, atribuída a Aristóteles. Y además no se pase por alto que este consejo procede de una fuente sensorial: la limitación del horizonte o panorama temporal del hombre. (Cf. 1451 a.)

3. En cuanto animal racional: ο ζῷον λόγον ἔχον, reproduce en material de palabra (λόγος, 1447 a 22), con palabras desnudas (ψιλοῖς λόγοις) o con palabras en métrica o versos (ἐμμέτρῳ, 1447 b 7), con palabras deleitosas (ἡδυσμένῳ λόγῳ, 1449 b 25), con discurso o serie de pensamientos (διάνοια, 1450 a 9), “*y consiste en la facultad de decir lo que cada cosa es en sí misma*” (1450 b 4 sqq.); empleo del silogismo para reconocimientos (1455 a 6 sqq.), del universal (καθόλου; 1451 b 5 sqq.; 1455 b 38). “*Entra en el discurso todo aquello que debe llevarse a vías de hecho mediante la palabra*” (ὑπὸ τοῦ λόγου, 1456 a 35); y son, entre otros efectos, los de demostrar, deshacer razones (ibid.), consistiendo el oficio de la palabra o logos en el señalado por Aristó-

INTRODUCCION A LA POETICA

teles en su *Sobre Interpretación* (cap. IV, 17, a 1 sqq.), a saber: elucidar o sacar a luz ideas en palabras; o como dice aquí: “¿para qué serviría el que habla si su pensamiento apareciera por sí mismo, y no mediante sus palabras?” (1456 b 7 sqq.)

4. En cuanto animal político o ζῷον πολιτικόν; la Ciudad o Colectividad se halla representada en el coro; y de él dice Aristóteles “es preciso considerar al coro como si fuera uno de los actores, parte del todo y colaborador en la acción, y no hacer como Eurípides, sino como Sófocles” (1456 a 25 sqq.); es, pues, el coro el altavoz artístico de la Ciudad y de los sentimientos colectivos en la obra de arte.

Además: la Ciudad o Colectividad asiste al espectáculo no como ciudadanos —plan político—, sino como espectadores (θεατής), y en un lugar hecho para ellos, el teatro, θέατρον, frente al ágora o lugar de reunión oficial de la Ciudad. Y como espectadores pueden tomar la actitud estrictamente debida: de contempladores, θεωρία, dejando que la trama y la obra purifiquen sus afectos de la carga de realidad cotidiana y transcendente, o bien dejarse llevar de sus sentimientos extraartísticos, y entonces imponer al poeta cosas fuera del plan correcto: “viene en segundo lugar la tragedia que otros ponen en primero, la de doble trama o argumento, cual la Odissea, con final contrario para buenos y malos. Y pasa a primer lugar por el sentimentalismo de los espectadores (de los teatros, θέατρων ἀσθένεια), que a las peticiones de ellos se acomodan, al componer, los poetas”. (1453 a 33 sqq.)

Por fin: la Ciudad en cuanto tal es la depositaria de los mitos tradicionales, la que los recibe y entrega a los

posteriores; por esto el poeta debe respetar "los mitos tradicionales, en cuanto sea posible" (τοὺς παρελημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν). (1453 b 23 sqq.)

c) Normas provenientes del tipo de alma griega clásica

c.1) El *límite natural*. Lo limitado era para el griego equivalente a definido, positivo, perfecto en su orden; mientras que lo ilimitado pasaba por sinónimo de indeterminado, indefinido, imperfecto. Y en el término ἄπειρον andaban fundidas las acepciones de *indefinido e infinito*. Era, pues, para el heleno lo primario lo *definido y limitado* (πέρας); y lo indefinido, infinito, indeterminado tenía carácter negativo o privativo.

La filosofía posterior invertirá esta valoración y separará cuidadosamente indeterminado e infinito; y sostendrá que *finito* incluye un aspecto de imperfección, de privación, puesto que el ser en cuanto ser y en estado supremo es Infinito.

Colocándonos, pues, en la mentalidad griega clásica habrá que decir que una obra de arte no podrá ser perfecta si no está bien definida, con su límite y contorno exactos. Y así señalará Aristóteles el límite natural de una acción: "el límite natural de la acción es: el de mayor amplitud es el más bello, mientras la trama o intriga resulte visible en conjunto. Y para decirlo sucintamente en definición; límite preciso en cuanto amplitud es el de tal amplitud que en ella pueda trocarse una serie de acontecimientos, ordenados por verosimilitud o necesidad, de próspera en adversa o de adversa en próspera fortuna". (1451 a 10 sqq.)

INTRODUCCION A LA POETICA

Donde emplea Aristóteles los términos clásicos de ὄπος, límite, definición; διορίζειν, definir, delimitar, y tal límite está restringido por la condición helénica de *visualidad*: “*mientras la trama resulte visible en conjunto*”. Y es de notar que esta tendencia a lo definido y abarcable en un golpe de vista física y mental va acentuándose conforme la literatura griega se acerca al período clásico; y así una de las razones decisivas, según Aristóteles, por las que la tragedia es superior a la epopeya se cifra en que “*la tragedia consigue el fin de la imitación con menor extensión. Ahora bien: resulta más agradable lo condensado que lo difuso en largo tiempo*”.

Y añade la razón decisiva: “*la imitación épica es inferior en unidad*” a la trágica. (1462 b 1 sqq.) Pero el fondo de estas razones es siempre la exigencia de un contorno bien definido, visible de un golpe de vista. *Limitación y visualidad.*

Desconoce completamente el clásico un estilo de composición, y el deleite peculiar correspondiente, que pudiera describirse delicada y exactamente con aquellos versos de Góngora:

*“Muda la admiración, habla callando,
y, ciega, un río sigue, que —luciente
de aquellos montes hijo—,
con torcido discurso, aunque prolijo . . .
Derecho corre mientras no provoca
los mismos altos el de sus cristales;
huye un trecho de sí, y se alcanza luego;
desvíase, y, buscando sus desvíos,
errores dulces, dulces desvaríos
hacen sus aguas.”*

(Soledades, I, 197 sqq.)

Es plan *heraclitiano*, de río de palabras, que huye un trecho de sí mismo, se alcanza luego, desvíase y busca sus desvíos, errores dulces, dulces desvaríos . . . —plan de una composición poética estilo Heráclito, y bastante aproximada al río de exámetros, por miles, de un poema homérico—, no son del agrado del griego clásico. Y haber preferido el tipo finito, el “*que corre derecho*”, es un prejuicio, no una norma absoluta para el arte poética.

La mayoría, y las más sabrosas composiciones literarias españolas, es del tipo descrito aquí deliciosamente por Góngora.

c.2) La estructura: *nudo-desenlace*, *δέσις*, *λύσις*. La serie de acontecimientos en una obra *dramática* llega a su límite preciso cuando topa con un acontecimiento en que se *invierte* la fortuna: de próspera en adversa o de adversa en próspera. Y naturalmente con tal *inversión* se cierra la obra. (Cf. 1451 a 10 sqq.)

Naturalmente para el griego clásico, porque según él sólo se cierran perfectamente las figuras que en un punto dado invierten la dirección y pasan a la contraria, y sólo se cierra un camino cuando en un lugar determinado da la vuelta. Y lo mismo sucede en lógica aristotélica —modelo de la lógica clásica implícita en el heleno—, que la *definición* tiene como propiedad la de *inversión* (*ἀντιστρέφειν*), porque si convenimos en que “*animal racional*” es la definición de “*hombre*”, podremos decir que “*hombre es animal racional*” y que “*animal racional es hombre*”; invirtiendo sujeto y predicado, con el mismo valor de verdad.

Y así como la definición indica que el objeto queda perfectamente cerrado en sí mismo y perfectamente separado de todos los demás, formando como un universo de propiedades aparte, de parecida manera la *definición*

INTRODUCCION A LA POETICA

poética, o creación de una obra perfectamente cerrada en sí y separada de todas las demás, se consigue por *inversión* de las tornas o acciones (*μεταβάλλειν*).

Que ésta sea una manera de *cerrar* la obra, un buen momento para hacerlo, no cabe duda; empero, no es el de *cerrar por inversión* el único medio de hacer una obra *perfecta*. Y así entre las tragedias de Esquilo, la de *Prometeo encadenado* termina con un cataclismo, consecuencia final, por *catastrófica*, de todas las anteriores calamidades y acciones de Prometeo, sin inversión alguna, porque va la tragedia de mal en peor, y tiene que terminar, como es necesario, con lo *pésimo*.

Que Esquilo haya compuesto, según parece, otros dos *Prometeos*, entre ellos, y como final, el *Prometeo libertado*, inversión del *encadenado*, sólo nos probaría que el teatro clásico griego iba en la dirección de unificar los estados, haciendo que en *un mismo* drama se diesen *nudo y desenlace*, con el necesario punto de inversión.

Esta exigencia equivaldría a pedir que una obra musical en que el sentimiento primero fuera la tristeza no podría terminar sin intercalar unos compases en que se pasara al sentimiento de alegría.

Hay un desarrollo consecuente, y en una sola dirección, que puede tener un límite natural, sin invertirla. Y esto lo desconoce Aristóteles. Así que su norma de *inversión de fortuna*, para fijar el límite y definir así una obra, es, en el mejor de los casos, una norma clásica griega. ●

c.3) *No intervención del poeta en la obra*. O exclusión de la poesía lírica.

Notemos la afirmación rajante de Aristóteles: "*Homero, digno de alabanza en muchas otras cosas, lo es en ésta: puesto que él solo, entre los poetas, sabe lo que él,*

en persona, debe hacer. Que el poeta mismo ha de hablar lo menos posible por cuenta propia, pues así no sería imitador. Pues bien: los demás poetas se esfuerzan por hacerse ver a sí mismos a lo largo de todo el poema (αὐτοὶ ἀγωνίζονται, pelean por sí) e imitan poco y pocas veces." (1460 a 5 sqq.)

El individuo y sus afectos, sentimientos, ideas en cuanto individuales no tienen valor poético, o ninguno o primario; y así sobre la poesía lírica no hallamos palabra en esta obra de Aristóteles, no sólo en lo que de ella se nos conserva, sino, por el programa de la obra entera, parece que ni en toda ella.

Y no tienen valor poético porque ni siquiera tiene el individuo valor filosófico. Al individuo concreto —Sócrates, Calias— le acontece accidentalmente (συμβέβηκε) ser hombre (cf. *Metaphys.* I, 981 A 20), o dicho en lenguaje escolástico: la individuación no entra en la esencia. Esto por una parte, mas por otra la purificación de los afectos exige purgarlos del lastre de lo real, en especial de lo real físico y material, para que así tomen tono o temple de pureza estética. Pues bien: sucede que la individuación proviene, según Aristóteles, de la materia y de la cantidad reales, que han de ser purificadas para entrar en lo artístico.

Pero Aristóteles no dejó estos puntos en principios, sino que los aplicó al *Arte Poética*.

1. Dice explícitamente que hay que respetar los mitos *tradicionales*, los argumentos recibidos universalmente. (1453 b 33 sqq.) Y que los poetas actuales —podemos suponer que se refiere en conjunto a la época inmortalizada por Esquilo, Sófocles y Eurípides— han compuesto sus más bellas tragedias (κάλλισται τραγωδίαί), reduciéndose a muy pocas familias (ὀλίγας οἰκίας).

INTRODUCCION A LA POETICA

2. Y además que se las elige porque a ellas les *aconteció* (*συμβέβηκεν*, el mismo término empleado en la *Metafísica*, con la significación de *accidente*, frente a *esencia y sustancia*) pasar o hacer cosas terribles. (1453 a 17 sqq.)

3. Añádase la tendencia (*στοχάζεται*) hacia lo universal (*καθόλου*), propia de la poesía, por contraposición a la historia (1451 b 5 sqq.); y que los nombres son, respecto de tales personajes levantados al rango de modelos universales, *imposición posterior y adventicia* (*ἐπιτιθεμένη*). Es decir: ese matiz de individualidad que da el nombre resulta, aun poéticamente, cosa accidental, y esto hasta en el caso en que se tomen sistemáticamente los tradicionales, no digamos, continúa Aristóteles, en la comedia donde se toman los nombres que primero vieran a mano. (1451 b 12 sqq.)

Sólo los poetas iámbicos (*ιάμβος*, saeta) componen sobre individualidades (*καθ' ἕκαστον*). Pero recuérdese el valor inferior que atribuía Aristóteles a la comedia, y el menor aún que corresponde a la poesía iámbica, su estado inmediatamente anterior. (1449 a 5 sqq.; 1449 a 37 sqq.)