

*“Vos exemplaria graeca
nocturna versate manu, versate diurna.”*

(Horacio, *Ars poetica*.)

“Ni de día ni de noche se os caigan de las manos los modelos griegos”, decía Horacio en su *Arte poética*; y el modelo griego de reflexión filosófica sobre las obras literarias es precisamente la *Poética* de Aristóteles.

No se nos va, pues, a caer de las manos ni en una ni en muchas páginas, que llenen de repensadas lecturas días y noches.

I

Plan de la obra aristotélica

1. La primera y fundamental advertencia tiene que ser, sin duda alguna, decir, y darlo por dicho ya mil veces, que la *Poética* es la impresión que las obras literarias griegas hicieron en la mente de un filósofo. Con la agravante de que se trata de un filósofo creador de su propio sistema filosófico. De consiguiente: tanto el punto de vista, como los criterios, y, por tanto, las conclusiones generales se resentirán de las ventajas e inconvenientes de tal punto de vista, y en especial de la limitación y es-

estructura peculiares al sistema filosófico de Aristóteles, en que no caben las audacias filosóficas de Platón, ni ninguna de aquellas bellezas, de estilo *sublime*, que trascienden de tragedias griegas primitivas como el *Prometeo encadenado* de Esquilo.

Si, para servirme de una comparación sólo inteligible en nuestros días, preguntara: supongamos que cada sistema filosófico sea como un especial grupo de radiaciones —un grupo, el visible, que va desde el rojo al violeta; otro, el de la radiografía—, ¿no corresponderá parecidamente a cada sistema filosófico una fotografía especial de aspectos que en otro no aparecerán? Si, por ejemplo, al sistema aristotélico correspondiera cual grupo propio de radiaciones el espectro visible, podría sacarnos una fotografía de ciertos aspectos de las cosas, una fotografía ordinaria, sin especiales aparatos, y sin ofrecernos ciertas profundidades de las cosas; y si al sistema kantiano correspondiera el grupo de rayos Roentgen podría descubrirnos interioridades de los objetos, proporcionándonos una radiografía de ellos, de sus huesos, de sus entrañas.

Pues bien: tal es la proporción, expresada metafóricamente, entre el poder descubridor de la estética kantiana y el de la estética aristotélica.

La *Poética* de Aristóteles es una fotografía hecha con rayos de rojo a violeta, con rayos visibles, del espectro ordinario; y en tal fotografía sólo aparece de las obras literarias lo que tal grupo de rayos permiten. Los demás aspectos, profundos, temerosos, sublimes, de las obras de arte, aun de las griegas, no aparecen ni pueden aparecer, empleando el sistema de rayos de que se sirve Aristóteles.

Por esto los lectores modernos, aun sin estar familiarizados con estéticas tan sutiles como la kantiana,

INTRODUCCION A LA POETICA

por simple instinto de la época hallarán muchas partes de la *Poética elementales, secas, esquemáticas*. Y es que el sistema aristotélico, como sistema de rayos mentales, no da para más. Y no hay, en justicia, que pedirle más.

2. Pero toda limitación trae consigo, cuando proviene de un punto de vista bien fijo, una *definición*, que es su contrapartida positiva. Y por esto la limitación positiva del punto de vista aristotélico aporta un conjunto de *definiciones*, o lo que de definible tengan ciertas especies literarias — como tragedia, epopeya . . .

Y ¿cuánto es lo *definible* encerrado en lo literario? Y aunque en lo literario haya algo de definible, algunos aspectos y componentes lógicos, ¿son ellos los primarios y característicos?

Aristóteles no se planteó ni por un momento estas cuestiones acerca de los límites de su método filosófico sobre materia tan sutil como la literaria. Sino que, como veremos, comenzó con el plan clásico en su filosofía: “*qué es*” la *Poética*, pregunta parecida a la que se hace respecto de cualquier ser: *qué es el hombre, qué es el dos, qué es la circunferencia* . . . La *Poética* es, por tanto, una como ontología regional que investiga el *ser* de lo poético y de sus obras, naturalmente bajo la hipótesis de que lo poético tiene *ser*, y que descubrir su *ser*, su *qué es*, es poner de manifiesto lo más fundamental, primario y nuclear de su realidad.

La *Poética* de Aristóteles está construída, por tanto, como ontología, como estudio del *ser* de las obras poéticas.

Y no es preciso añadir que, como intento, resulta perfectamente admisible, mientras no se prejuzgue si el resultado final podrá ser nulo, es decir: que lo poético

no tenga *ser*, o, cuando menos, que lo que de *ser* tenga lo poético no constituya su núcleo.

Y sigue Aristóteles en su primer párrafo (1447 a) proponiendo como programa de la *Poética* investigar las *especies*, la peculiar virtud de cada una, su trama o entramado, etc. Plan propiamente ontológico, que igual pudiera servir, y que de parecida manera emplea Aristóteles, para investigar el ser de lo físico y el ser de lo psíquico.

De todos modos un filósofo no puede, en cuanto tal, proponerse otro plan ni método de estudiar las obras poéticas. Y es imprescindible no perder de vista la necesidad que obligaba a Aristóteles a enfocar la cuestión desde tal punto de vista.

3. El plan de la *Poética* es, por tanto, un plan ontológico. Pero además es un plan ontológico para seres naturales.

Toda la filosofía griega, como ya es del dominio común, está impregnada de un hylozoísmo o animismo más o menos sutil y disimulado, operante siempre; es el resto de mentalidad primitiva que en el heleno quedaba. Pues bien: el hylozoísmo, en cuanto dirección implícita de una mentalidad, se reconoce en la cualidad de modelos de que disfrutaban los vivientes, y en especial los animales. *Animal* resulta, en este caso, no solamente un ser especial confinado en un rincón de los seres, sino ser de *contextura modélica* que servirá para explicar la constitución de otros, al parecer no animales. Y así dice Aristóteles (1450 b 35) que la tragedia, y, en general, todo lo bello compuesto o complejo, es como un *animal viviente* (ζῷον), como animal superior, cuyas partes han de tener un determinado orden y una proporcionada

INTRODUCCION A LA POETICA

magnitud. Su esqueleto es la *trama*, intriga o argumento; y habrá que rellenarlo con otros elementos como elocución, episodios, reconocimientos, que hagan de carne de tal animal literario.

Lo mismo había sostenido explícitamente Platón respecto de todo discurso: “*Es menester que todo discurso esté compuesto a manera de animal, con un cierto cuerpo que sea el suyo, de modo que no esté sin pies ni cabeza, sino que tenga medio y extremidades, todos convenientes entre sí y con el todo*”; δειν πάντα λόγον ὡσπερ ζῶον συνεστάναι σῶμά τι ἔχοντα αὐτὸν αὐτοῦ, ὥστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντ' ἀλλήλοισ καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένῳ.

(Fedro, 264 C.)

Podemos, pues, añadir, sin bajar a detalles, que se irán descubriendo poco a poco en sus respectivos lugares, que:

el plan de la Poética es un plan hylozoísta. La obra poética es una cierta manera de animal.

II

La Poética como arte y como técnica

1. En el libro primero de los *Metafísicos* (980, A. sqq.) señala Aristóteles una serie ascendente de tipos de conocimiento que parte del conocimiento *sensible* (*αἴσθησις*), pasa por el *experimental* o empírico (*ἐμπειρία*), sigue ascendiendo por el *técnico*, llega al conocimiento *científico* (*ἐπιστήμη*) para terminar con la *sabiduría* (*σοφία*).

Y en cada tipo de conocimiento los actos se eslabonan de una manera peculiar, que va desde los tipos de unión por asociación casual, pasiva, propio del conocimiento en estado *sensible*, pasando por el tipo de unión característico del estadio empírico del conocimiento, que es unión por *reglas, recetas, preceptos*, subiendo al tipo de unión propio de la *técnica*, del que vamos a hablar inmediatamente, para llegar al tipo de conexión *científica* que es por principios, causas y elementos, y finalizar con el tipo especial de unión original de la *sabiduría*, que es por principios supremos y por causas supremas, no por elementos, y dentro del orden de las causas por la conexión de las causas eficiente y final, que la material y su correlativa la formal no dan sino conocimientos científicos, no del orden de la sabiduría.

¿Cuál es el tipo de unión que presta la técnica y que se descubre en el conocimiento técnico?

No es posible determinarlo sin distinguir previamente y con toda finura dos significaciones que Aristóteles mantiene vinculadas en la unidad de la palabra *τέχνη*: *técnica* y *arte*.

Técnica significa una ordenación especial de actos y objetos cuya especialidad consiste en ordenarlos no por una *razón* o *logos*, sino por un fin del orden de los fines de *utilidad*. Así la *técnica* del arquitecto consiste en ordenar una serie de materiales, trabajarlos con una serie de actos, dirigidos —serie de actos y conjunto de materiales—, no por una *razón* o *logos*, por una serie de principios teóricos o ideas puras, sino por un fin o un bien que haga de fin a conseguir, y tal fin ha de ser precisamente en la *técnica* un fin de *utilidad*, o como decimos modernamente, un *valor* de utilidad. Vgr. el valor de una casa para resguardarse del frío y calor, el valor de comodidad, de intimidad, de ostentación social . . . Y tales *valores* —comodidad, defensa, ostentación . . .— son los que determinan los materiales a emplear, el orden de su colocación, el plano del arquitecto, el número y especie de los actos o acciones de operarios y calculadores . . . Orden que no tiene parecido alguno con el orden de los materiales que uno emplea, o se siente forzado a emplear, en una demostración matemática, en la construcción de una teoría geométrica o sistema de acciones, en cuya estructura no entra jamás un *fin* o *valor* que dirija el orden y la selección de materiales y actos.

La *técnica* no está, pues, dirigida por *ideas*, sino por valores o fines de utilidad. Si en ella se emplean ideas —fórmulas matemáticas, principios geométricos,

INTRODUCCION A LA POETICA

datos de la física . . .—, todo ello hace de *medios* para conseguir tal fin y realizar tal valor de utilidad.

Por su parte: el *arte* incluye, parecidamente, un conjunto de actos sobre un conjunto de materiales a los que se impone un *orden especial*, no por ideas, sino por un valor del tipo de *belleza*.

Que cuando un pintor se propone hacer un cuadro toma los materiales y dispone sus actos —desde mezclar los colores hasta ponerlos en el lienzo— guiándose no por la *idea* de ser natural, ni por la *idea* de ser visible, ni por ninguna otra de las ciencias físicas o matemáticas, sino por un valor a realizar: a saber, el de *belleza*. Y este valor impone, es claro, un orden distinto y obliga a una selección especial de materiales, diversos de los actos y orden que se emplearían para un trabajo *técnico*, guiado por el valor de utilidad, en sus diversas formas: comodidad, economía, lujo, rendimiento.

En general: si distinguimos entre *fin* e *idea*, entre *valor* que haga de fin de acciones prácticas e *ideas* que hagan de guía de actos especulativos, habrá que entender por *técnica*, en el sentido amplísimo de la palabra, todo conjunto de actos sobre cualquiera material que estén ordenados por un fin o valor; y por *ciencia*, en sentido amplio de la palabra, todo conjunto de actos guiados por ideas y sus naturales conexiones.

Y es claro que los valores o fines distintos imponen un orden original, radicalmente diverso del que señalan las ideas, y cuya organización heterogénea salta a la vista cuando se pretende comparar una casa, un cuadro, un teorema matemático; una máquina, una sinfonía, la teoría física relativista.

Y en virtud de que tanto *técnica* como *arte* convienen fundamentalmente en imponer un orden regido por

finés o valores —sean de utilidad, de expresión individual, de belleza . . .—, el griego clásico designó todo ello con una sola palabra, *τέχνη*, que equivale, pues, eminentemente a nuestros términos *técnica* y *arte* juntos.

Pero no sólo por estos motivos la unidad del término estaba justificada, sino por otros dos cuando menos:

1. Para el heleno clásico el *valor* supremo, que hacía de fin de todas sus acciones, era la *καλοκάγαθία*, la *bondad-bella-de-ver*, es decir: un valor complejo percibido unitariamente y compuesto de *belleza* y *bondad*, exteriores, objeto deleitoso de contemplación para la sociedad, para la *Polis*.

Por este motivo dirá Aristóteles (*Poética*, cap. 2; 1448 A) que la imitación poética (*μίμησις*) está guiada por el imperativo de imitar a los esforzados-y-buenos (*σπουδαίος*, que ambas cosas significa esta palabra) y evitar la imitación de los viles-y-malos (*φᾶνλος*, palabra que junta entrambas significaciones), de modo que el *valor poético* va vinculado a lo *moral*, la *belleza* a la *bondad*. Por este motivo los actos característicos de cada virtud han de estar sometidos no solamente al orden especial que cada virtud impone a los actos específicos de ella —que unos actos y con un orden nos obliga a hacer la justicia y otros completamente diversos la amistad, unos el amor a la patria y otros el amor a la mujer . . .—, sino al imperativo de la *belleza* — con sus componentes de *grandeza* y *orden* (*μέγεθος*, *τάξις*; Cf. *Poética*, 1450 b), que sólo por la confluencia de ambos imperativos y simultánea realización de ellos el acto resultará *bueno-y-bello* de ver, de ostentarse ante la *Polis*.

En virtud de esta fusión entre valor moral y valor estético, entre bien y belleza, la imitación —que, como veremos, es la acción característica y original del poeta—

tiene que imitar *caracteres*, ἦθος, palabra que, una vez más, significa unitariamente *temperamento* y *moralidad*, un componente anímico (temperamento) y otro moral (moralidad, positiva o negativa, virtud o vicio). Y exigirá Aristóteles que los caracteres imitados por la obra peculiar del poeta sean *buenos* (χρηστός, *Poética*, 1454 a, 15 sq.).

No es posible, por tanto, una arte poética sin una arte moral, ni una técnica poética independiente de una técnica moral.

La inseparabilidad, pues, entre *valores morales* —en toda la amplitud de la palabra, que comprenda valores sociales, económicos, políticos, virtudes . . .— y *valores estéticos* hace que no pueda distinguir el heleno clásico entre técnica y arte, asignando a la técnica la función de ordenar cosas y actos por valores de cualquier orden menos de estético, y al arte el de ordenarlos por valores estéticos.

2. Pero los motivos de la indistinción entre técnica y arte no paran aquí. Para Aristóteles, altavoz fidelísimo en esto de la mentalidad clásica griega, la técnica ocupa un lugar medio dentro de una escala de tipos de *conocimiento*, que va desde el conocimiento sensible, por el meramente empírico, pasa por el *técnico*, asciende al científico y culmina en el conocimiento por sabiduría.

El orden impuesto por las *ideas* —peculiar a la ciencia y a la sabiduría— es el límite y meta a que debe tender el orden impuesto por la *técnica*; y a la técnica debe encaminarse la experiencia. El orden impuesto por los *valores*, morales o estéticos, debe ordenarse una vez más según el orden de las ideas. No sin motivo vital intimísimo dirá toda la filosofía griega que la Sabiduría

es la suprema de las virtudes. Y sostendrá que el malo lo es fundamentalmente por ignorante.

Técnica y arte se unifican porque todos —conocimiento sensitivo, empírico, técnico— convergen necesariamente hacia la Ciencia y la Sabiduría, y convergen tanto más cuanto más cerca estén de Ciencia y Sabiduría; caso de la técnica.

Y, en virtud de esta convergencia y casi contacto entre *técnica y ciencia*, la *Poética* de Aristóteles tenderá a una explicación *racional* del fenómeno poético.

El plan de la Poética es un plan ontológico, en el sentido de que no solamente estudia el ser de lo poético, sino en el más concreto de que el logos o tipo de explicación que de él da se hace por ideas, no por valores o fines.

3. Colocándonos en nuestro punto de vista moderno se puede afirmar con pleno y concreto sentido que a toda *arte* corresponde una *técnica* que hace de fundamento material suyo, pues le prepara la materia según ciertas fórmulas o reglas para que pueda hacer de lugar de aparición del fenómeno estrictamente artístico. En efecto: el *arte* musical tiene que ir precedido de un estudio y dominio de la *técnica* musical —instrumental, vocal . . .—, y el *arte* pictórico presupone dominio sobre la *técnica* pictórica — conocimientos sobre colores, preparación, leyes visuales . . . Podrá ser que el aprendizaje *técnico* se haga en algunos casi por instinto o intuición genial, sin necesidad alguna de academias o escuelas, pero, aun así, siempre se requiere un dominio sobre la *técnica*, preliminar a las faenas estrictamente artísticas. Y no es raro que el demasiado dominio de la técnica conduzca a la esterilidad artística: al *academicismo*. Impecable, co-

INTRODUCCION A LA POETICA

rrecto, preciso: son valores de dominio *técnico* que, exagerados, matan de raíz los valores artísticos.

Podemos definir la *técnica* diciendo: *técnica* es el sistema de actos —fórmulas, recetas, reglas . . .— para preparar el material propio de una *arte*. O como decía la escolástica: *recta ratio factibilium: fórmulas de fabricación*.

Hasta qué límite y grado sea menester, para llegar a grande artista, dominar la *técnica*, es asunto que no pertenece a la *Introducción* presente. Es claro, con todo, que se requiere para ser artista un mínimo de *técnica*, y que el máximo de *técnica* es un peligro para lo artístico.

Ahora bien: lo *técnico*, estrictamente tomado, se presta mejor que lo artístico a ser examinado por la razón, pues incluye fórmulas, recetas, normas, expresables en *proposiciones*; puede recopilarse en tratados, en sistemas de preceptos, hasta en "*teorías*"; dar origen a *escuelas*, a tipos de composición — como sonata, sinfonía . . .

En cambio: lo estrictamente *artístico*, lo imprevisible según las leyes *naturales* del material, y lo incalculable según las reglas mismas de la *técnica*, no se presta a tratamiento racional alguno.

Y como la *Poética* de Aristóteles está dirigida secretamente por el racionalismo griego, de ahí que trate fundamentalmente de la *técnica* poética y no del *arte* poético.

Es claro, pues, que la unidad del término griego *τέχνη* se debe, por nuevo motivo, a que de los dos componentes nuestros, perfectamente separados por la evolución histórica: *técnica* y *arte*, domina el *técnico*.

La *Poética* de Aristóteles habría, pues, de ser llamada *Técnica poética*. Y en efecto: casi no incluye más que estructuras racionales: definiciones, divisiones, clasificaciones, juicios de valor, preceptos, escarmientos a tenor de

los preceptos, problemas y dificultades técnicas, objeciones racionales . . .

De la *Poética* de Aristóteles a esas *Retóricas* y *Preceptivas* literarias al uso —llenas de reglas, preceptos, avisos, prohibiciones, figuras clasificadas—, no hay sino un paso.

Veremos en sus lugares respectivos de qué tremendas limitaciones sufre la *Poética* de Aristóteles por ser más que *arte poética técnica poética*.

Pero dejemos bien sentado este su carácter predominante de *técnica*.

III

La operación propia y característica de la Poética, en cuanto técnica

Precisamente porque la *Poética* de Aristóteles nos ofrece en forma de proposiciones lo que de *técnica* había encerrado en las obras poéticas, más o menos artísticas de la Grecia clásica, es posible seguir el hilo conductor de las ideas que constituyen el esqueleto de esta obra de Aristóteles.

En los libros sobre *Física* contrapone Aristóteles dos tipos de seres: 1, los que proceden de la *naturaleza* (*φύσει*), y 2, los que se originan de la *técnica* (*τέχνη*); y enumera entre los primeros a los vivientes, y entre los segundos a cosas artificiales en cuanto tales, como un lecho, un vestido. (Cf. *Fis.* B, 192 b.)

Es claro que las obras de arte pertenecen a este segundo tipo, que no nacen poemas, ni epopeyas, ni tragedias como nacen árboles u hombres.

Para colocar, pues, exactamente en su lugar dentro del sistema de Aristóteles a su *Poética* es preciso tener bien fija la mirada en los seres que para él representaban el tipo *primario* de realidad, pues, solamente respecto de ella, las cosas artificiales serán productos *artificiales*, o, en algunos casos, *artísticos*.

La escala: *natural, artificial, artístico* va a guiar nuestras consideraciones.

1. *Ser natural*. Según Aristóteles, una cosa será ser natural cuando “tenga en sí misma el principio de movimiento”, “sea ella misma causa de comenzar a moverse y pararse con un cierto movimiento”, y “posea como innato un cierto ímpetu o impulso de transformarse”.

τὰ φύσει ὄντα πάντα φαίνεται ἔχοντα ἐν ἑαυτοῖς ἀρχὴν κινήσεως καὶ στάσεως . . . ; ὁρμὴν ἔχει μεταβολῆς ἔμφυτον; ἀρχὴ τινὸς ναὶ αἰτία τοῦ κινεῖσθαι καὶ ἡρεμεῖν . . .

Y Aristóteles recarga la definición de *naturaleza* con toda clase de partículas y aspectos que indiquen intimidad, origen intrínseco de movimiento, propiedad, arranque espontáneo interior, cese intrínseco, que por eso dice: “*naturaleza es principio de algo y causa de moverse y detenerse, y es principio y causa de todo ello en aquel en quien primariamente se halle como principio intrínseco, y lo es por sí misma y no por accidente*”. (Ibid. 192 b, 20 sq.)

Claro que no todo lo de todas las cosas del mundo en que nos hallamos es *natural*; pero en toda cosa *natural* se da siempre un principio y causa intrínsecos de que procede un cierto cambio (μεταβολή) o movimiento (κίνησις); y procede de sí, sin causa externa, y se origina espontáneamente, por un ímpetu interior, por arranque espontáneo.

De modo que, apurando las definiciones, una cosa será *natural* cuando tenga intrínsecas las cuatro causas: eficiente, final, material y formal. Y lo será en la medida en que las tenga intrínsecas.

Una *causa material*, como la semilla respecto del árbol, será causa material *natural* cuando la misma causa material tenga en sí misma y por sí misma un cierto principio (*ἀρχή*) y causa para un cierto movimiento o transformación (*μεταβολή, κίνησις*), de modo que en virtud de ese ímpetu intrínseco e innato —peculiar a toda cosa *natural*, que lo sea de verdad y no de mentirijillas— pasará del estado de potencia al estado de acto, y tal paso se hará sin causas externas, propiamente tales, por intrínseca transformación, que para algo es causa material *natural*, y no es causa material artificial como el leño respecto de los muebles, como el mármol respecto de la estatua. Que, respecto de las formas de mueble y estatua, ni leño ni mármol sienten un ímpetu intrínseco a darse semejantes formas; y sí lo tienen la semilla respecto del árbol, y la piedra respecto de la superficie de la tierra. (Que el movimiento de caída de los cuerpos se verifica, según Aristóteles, sin causa externa, por sola la naturaleza de los objetos, dejados a sí mismos.)

Y una causa material *natural* se denomina en Aristóteles *δύναμις, poder*; y cuando tal poder se haya desarrollado por sí mismo y haya llegado a plenitud, se denominará causa formal *natural*; y se dice que tal causa material natural está en estado de *acto* (*ἐν-έργεια*), de modo que, según la genuina doctrina aristotélica —no según su interpretación escolástica, deformada por las necesidades teológicas de admitir un concurso divino universal en todos los órdenes de causa—, la potencia y el acto no son dos seres, complementarios, sino dos *estados* del mismo ser, cuando se trata de un ser natural, y, en especial, de una causa material *natural*.

A su vez: ese mismo intrínseco e innato ímpetu por el que una causa material *natural* pasa del estado de

poder al de acto es un cierto principio y una manera de causa, a saber: *causa eficiente*, de manera que un ser natural es causa eficiente de algunos cambios y movimientos suyos: de los naturales.

Y como el paso del estado de potencia al estado de acto se verifica según y conforme a la naturaleza o esencia de las cosas naturales, toda cosa natural, en cuanto natural, tendrá intrínseca su *causa final*, pues la evolución impuesta por el ímpetu natural sigue los estados y pasos que llevan al estado de *acto*, que es el estado final y al que se ordena el de potencia.

De modo que, en resumen, un ser natural, en cuanto tal, posee intrínsecamente las cuatro causas: eficiente, final, material y formal.

Un ser natural es lo que es de sí mismo, por sí mismo, en sí mismo y para sí mismo.

Ejemplos: todos los vivientes, en cuanto tales. Y de los no vivientes todos aquellos que poseen un movimiento *natural*; como lo son en la teoría antigua, los cuerpos elementales: agua, aire, tierra, fuego, éter. Cada uno tiene su peculiar clase de movimiento, y para moverse según él —hacia arriba, hacia abajo, circularmente . . .— no hace falta ninguna causa externa, sino simplemente que se los deje a su natural.

La física galileana sostendrá parecidamente, siguiendo estas ideas, que hay un movimiento *natural*, a saber: el *inercial* que no necesita causas, que, una vez comenzado, perdura indefinidamente. Y la física moderna admitirá que todo movimiento *geodésico* se hace sin fuerzas, es decir: sin causas eficientes físicas.

2. *Ser artificial*. Un ser *artificial* se caracterizará, dentro del sistema aristotélico, por una cierta desvinculación de las cuatro causas. El que un conjunto de made-

INTRODUCCIÓN A LA POÉTICA

ras llegue a tener la forma de mesa es efecto que no proviene del ímpetu innato o natural de la naturaleza misma de la madera; por tanto, tal efecto requiere una causa aparte y distinta de la causa material y formal, y de los ímpetus o eficiencias naturales de la madera. Nos encontramos en este vulgar caso ante uno de desvinculación de la causa eficiente y su efecto frente a la causa material.

Y la escala de innaturalidad o artificialidad puede admitir muchos grados. El agua tiende a descender naturalmente al nivel más bajo posible y por el camino más breve —ley de mínimo—; su energía se emplea, mientras se la deja a su natural curso, en descender lo más de prisa posible y llegar cuanto antes a la posición de equilibrio máximo, de energía potencial mínima; pero si se la hace pasar, mediante un artilugio o mecanismo, por una rueda, por una turbina, parte de su energía natural se separará en cierta manera de la masa del agua y se empleará —ahora en forma de causa eficiente, de fuerza física— en mover un dispositivo artificial, en producir efectos que no son los que naturalmente produciría el agua dejada a su *curso natural*.

Una vulgar rueda de paletas ha operado una desvinculación de cierta parte de la causalidad eficiente o energía de movimiento del agua en caída y la ha empleado, como fuerza pura y simple, para efectos no naturales.

Una vulgar pila eléctrica opera parecida disociación de la *energía eléctrica*, en estado implícito, casi de fusión con el material de los elementos de la pila; el dispositivo de tal aparato, evidentemente artificial, desvincula una cierta fuerza física o causa eficiente de su causa material o materia natural en que se halla por modo virtual e implícito en estado natural.

Una máquina complicada —por ejemplo, un aparato de radio, una máquina de vapor— es una cosa física

en que todas las causas —material, formal, eficiente y final— se hallan en estado innatural o artificial. Ni la *forma* de la máquina es natural —que ha tenido que ser inventada y no tiene *esencia* sino *plan* o *plano*—, ni el *material* está en su natural estado, sino que ha sido diversamente trabajado, unido con objetos extraños, remachado, soldado, clavado y unido artificialmente, acoplado con cosas naturalmente separadas y sin conexión, y el orden entre las partes de la máquina no ha sido impuesto según una finalidad natural, cual las partes de un árbol, sino por un valor económico, social, prefijado por necesidades humanas de industria, de comercio, de vida social . . . ; y las *causas eficientes* o fuerzas que mueven tal dispositivo o artefacto no son tampoco naturales en estado natural, sino artificiales, separadas más o menos violentamente de su natural estado de fusión con su propia materia — así corriente eléctrica, energía mecánica transmitida . . .

Máquina, pues, es, desde nuestro punto de vista, un artefacto en que se desvinculan y se emplean desvinculadas las cuatro causas: material, desvinculada de la formal, y material y formal desvinculadas de la eficiente y final, tal como se hallan en su estado natural.

Entre artefactos que desvinculan una sola causa, y artefactos que desvinculan las cuatro, caben evidentemente muchos tipos intermedios de *cosas artificiales*, que no hemos de estudiar aquí.

Pues bien: la significación estricta de la palabra ποιῆν en griego, en cuanto diversa de δρᾶν, πράττειν, etc., es precisamente la de *producción artificial*. Poeta es, por tanto, *artífice*; y toda *obra poética* es, parecidamente, algo *artificial*. Por de pronto es evidente que no nacen poesías o poemas como nacen árboles u hombres.

INTRODUCCION A LA POETICA

La artificialidad de la *poesía* consistirá, en una de sus dimensiones, en trabajar según un *plan* no natural ese material natural que se denomina *aire* —o piedras, bronce, papel . . .—, y en hacer trabajar según un *plan*, que no es el natural fisiológico, a ciertos órganos del cuerpo humano.

La *poesía*, los poemas, el poeta en cuanto tales, son cosas artificiales en grado mayor o menor.

Y partes elementales, *artificiales* siempre, de la *poesía* serán las que Aristóteles enumera en el capítulo de la *Dicción* o *Elocución*: letra, vocal, semivocal, muda, sílaba, articulación, conjunción, nombre, verbo . . . , etc.

La *poesía* y los poemas se asientan, pues, necesariamente sobre una base *artificial*, sobre objetos de *técnica*, técnicamente fabricados según un *plan*, invención del hombre, y no según las esencias o naturalezas de las cosas.

Aristóteles estudiará esta base técnica o artificial de la *Poética* en el capítulo 1, señalando ritmo, armonía y palabra como elementos *artificiales*, de invención humana, en que pueden aparecerse unos fenómenos peculiarísimos que serán los *entes artísticos*, innaturales en segunda potencia al menos, fundamentados inmediatamente sobre lo artificial, remotamente sobre lo natural; en el cap. 2, señalará como objetos propios de la reproducción imitativa del Poeta las acciones de los *buenos* y de los *malos*, es decir: las acciones *morales*, cosas que, evidentemente, no nacen en el hombre según *esencia* y por natural necesidad —que en este caso no fueran *morales*—, sino según un *plan* prefijado por ciertos valores, fines, normas, que el hombre, en cuanto ser *sobre-natural* se ha fijado para libertarse de la naturaleza y vencerla, desvinculando en provecho propio ciertas causas naturales. Y en el cap. 3 señalará *maneras* de reproducir las

cosas naturales sin someterse a las maneras con que naturalmente se producen. Por ejemplo, reproducir *narrando* lo que pasó no en forma narrativa sino efectiva; presentar los hombres como *actores, gerentes y empresarios* de una acción o gesta, cuando, en la realidad, ni intentaron ser tales, sino que les sucedió tal cosa revuelta y enmarañada con mil otras, sin darle ellos la importancia y resalte que el poeta les da —que así de la energía del agua al caer indiferentemente saca el técnico fuerza mecánica o eléctrica explícita y directamente aprovechable—, o reproducen los actos de una persona en *otra* — así en el teatro los actores representan las acciones de Edipo, de Prometeo, de Orestes, de Ifigenia . . . sin ser ellos personalmente, naturalmente, tales personas . . . Todo ello entra, evidentemente, en el dominio de lo artificial; y sin un conjunto bien determinado de *técnicas* no fuera posible obra alguna poética, y en general: sin lo artificial no es posible lo artístico, que esto se asienta inmediatamente sobre aquello.

Cuando, pues, en el cap. 4 habla Aristóteles de los *orígenes de la poesía*, y dice que son dos y los dos *naturales* (*φυσικαί*), hay que notar lo siguiente:

1. Por *poesía* ha de entenderse no precisa o exclusivamente las producciones en materia o sobre cañamazo de palabras —sobre aire diversamente modulado y elaborado—, sino toda producción artística — de estatuaria, pintura . . .

2. Que habla de *causas naturales* (*αἰτίαι φυσικαί*) — a saber, de la tendencia humana a imitar o reproducir imitativamente (*μιμῆσθαι*), complacencia en la contemplación de lo imitado o reproducido, placer humano de *aprender* (*μανθάνειν*). Pero comencemos notando, entre

INTRODUCCION A LA POETICA

otros puntos, que habla de la naturaleza del hombre en cuanto distinto de los demás animales, τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων; es decir: en cuanto ser *no natural*, superior a las directivas anatómicas y fisiológicas, separado de todos los demás seres naturales por su diferencia específica; y tan separado que la racionalidad, raíz de sus diferencias y distinciones, está integrada de dos elementos: del entendimiento *agente* (νοῦς ποιητικός), que mejor traduciríamos, según lo dicho, por entendimiento *poético*, entendimiento-artíifice, y el entendimiento *pasivo*. El entendimiento poético o artífice opera una desvinculación en el natural complejo de las causas material y formal, porque separa, por las abstracciones, la *forma*, y le da el estado de *idea* (εἶδος); separa, pues, de cierta manera causa material y formal, siendo, por tanto, las ideas en cuanto tales, invenciones y productos *artificiales* del hombre. De ahí que el entendimiento productor de tales efectos se llame entendimiento *poético*; y es lástima que en los tiempos en que tales ideas aristotélicas se aclimataron en nuestras lenguas hayan sido tan prosaicos sus traductores que no hayan vertido literalmente, y con más exactitud, la frase νοῦς ποιητικός por entendimiento poético en vez de la descolorida y falsificadora de *agente*. El entendimiento fundamental es, pues, *actor* o *poeta*. Y por él se distingue y diferencia el hombre de todos los demás seres naturales. Así que al decir Aristóteles que las causas de la poesía son naturales hay que entenderlo "*cum grano salis*", porque si bien es verdad que en un cierto sentido el hombre es *naturalmente* inteligente y racional, por esta naturalidad de *segunda* potencia se eleva sobre la naturalidad de *primera* potencia de las cosas simplemente naturales.

El hombre en cuanto *animal* —por su género próximo—, es ciertamente ser natural, como los demás animales y en su mismo grado; pero por su diferencia específica: racional, inteligente, es ser sobrenatural, transcendente como decimos ahora, o *poeta* y *actor*, en términos de Aristóteles.

3. Las operaciones de imitar (*μιμείσθαι*), aprender, deleites específicos originados de imitar y aprender son, en rigor, operaciones artificiales, invenciones innaturales del hombre en cuanto por su diferencia es cosa no natural, transcendente.

Y en este mismo pasaje —1448 b 5— deja caer Aristóteles una palabra que pudiera darnos la clave de su pensamiento: *σύμφυτον*, innato, casi *injertado*. E innato y natural no son, ni de lejos, lo mismo. No cabe aquí meterse sutilmente a distinguirlos, pero las metáforas de injertado, sembrado, inoculado, ínsito nos dan de por sí a entender que cabe un cierto *parasitismo*, una vida a expensas y en la despensa de otra vida, inferior o superior —recuérdese la teoría teológica de la gracia santificante—, y que tal vez la vida intelectual del hombre se asemeje más a una vida que vive parásita de otra inferior —género animal—, o a germen de vida superior que va chupando la vida inferior y terminará por reabsorberla y trocarse de especie, lo que no pasa a un órgano natural de una vida unitaria entitativamente, como parece serlo la de los animales puros y simples.

Pero, en fin, estas cuestiones rebasan el plan de la *Poética*.

Así, pues, como una vulgar pila eléctrica pone en estado libre, en forma de corriente, la electricidad que en los elementos se hallaba implicada y fundida con su na-

INTRODUCCION A LA POETICA

tural material, de parecida manera la acción de *imitar* (*μίμησις*) opera una cierta desvinculación en las cosas naturales y nos deja sueltos y como subsistentes en sí —lejos, bien lejos del material natural en que suelen naturalmente producirse— acciones, hechos, caracteres y otros objetos de fabricación artificial y artística que serán los objetos propios y los productos peculiares de la *Poética*.

Antes, con todo, de estudiar la operación *imitar* como causa especialísima de las obras *artísticas* en cuanto tales, y en cuanto productos superiores y fundamentados sobre los *artificiales*, es preciso que redondeemos el concepto de *artificial* para delimitar así exactamente los dominios de la *técnica*, y de su operación propia que es la de *reproducir*, frente a los del *arte* y su operación peculiar que es la *imitación*.

En los objetos artificiales se da, ciertamente, una desvinculación o aislamiento antinatural de alguna o varias de las cuatro causas, pero las que intervienen lo hacen siempre con operaciones *reales*, haciendo cada uno lo que es. Así, aunque una máquina sea una cosa artificial en que las operaciones peculiares de ella —convertir las ondas en sonido, convertir la energía calorífica en mecánica . . .— no provengan de la esencia y contextura misma de sus partes, como en los seres naturales, con todo las acciones que produce son reales, y las fuerzas que en los entes artificiales actúan son bien reales y producen efectos reales. La corriente eléctrica que procede de una pila da sacudidas, mueve agujas, produce luz, a pesar de que la pila es una cosa *artificial*; y las ondas electromagnéticas captadas por un ente tan artificial como es un aparato de radio no se espantan de su artificialidad sino que producen los mismos reales efectos que si fuera un ente natural. Y el movimiento producido por

la energía calorífica del vapor no deja de producirlo, porque se haya sometido al vapor de agua a las condiciones artificiales de una locomotora.

Y aunque la forma de un cuchillo sea artificial no por eso el acero deja de cortar, y a pesar de que la forma de hélice o tornillo no sea la que la naturaleza da espontáneamente al hierro, ni en estado amorfo ni en ningún otro, sin embargo no por eso deja de quedar bien atornillada la cosa que con tornillos se asegure.

Es decir: en una cosa artificial la artificialidad desvincula ciertamente la conexión natural que entre las cuatro causas rige en los entes naturales, pero no se pierde nada de los efectos *reales* de las causas, aunque se hallen y tengan que obrar en condiciones artificiales.

Por el contrario: en un cuadro está de alguna manera presente el calor de una hoguera pintada, pero tal calor, evidentemente fuera de las condiciones naturales en que el fuego existe, no calienta en modo alguno; y los ojos pintados no ven, ni el árbol pintado crece y vive . . . ; y todo esto sucede no porque las condiciones de un cuadro sean artificiales —que también lo son las de una máquina, y sin embargo las causas naturales, aun en tales condiciones innaturales, obran *realmente* cada una a su manera—, sino por otro motivo radicalmente distinto.

En un cuadro los colores, sacados artificialmente de los lugares o cosas en que naturalmente se producen, continúan siendo visibles; y por este criterio el cuadro, en cuanto visible, es un objeto *artificial*; pero incluye una dimensión de *irrealidad*, porque ninguna de las cosas representadas por los colores, propiamente y realmente visibles, *hace* lo que es: ni el lobo se come al cordero, ni los objetos gravitan, ni la luz alumbra y da calor . . .

Digamos, pues, que la medida de lo *artístico* en una obra estará dada por el número de elementos reales cuyos

objetos representados por ellos no hagan efectos reales, los que hicieran de hallarse en un mundo *natural* o en uno *artificial*.

Lo artístico opera, por tanto, una más radical desvinculación óptica que lo artificial, porque lo artístico hace que una cosa quede reducida a su pura *presentación*, sin ser realmente lo que parecê y sin hacer lo que según su ser debiera.

Lo artístico desvincula aparición y realidad, *ser* y *verdad*. Los objetos presentes en un cuadro no son en realidad de verdad; pero no por eso dejan de ser bien visibles; y aún más perfiladamente y *característicamente* visibles y reconocibles que en su mundo natural o artificial.

Parecería, colocados en plan estrictamente ontológico —del ser en cuanto ser—, que la expresión alegre, triste, severa, majestuosa, burlona, religiosa, extática, hipócrita . . . de un rostro humano no pudiera aparecer sino en un hombre *real*, como accidente suyo, es decir: como *ser de ser*. Y sin embargo tales expresiones, accidentes al parecer los más sutiles y dependientes, se aparecen mejor o tan bien en una estatua o en un cuadro como en el rostro humano, a pesar de que en éste se hallan en su causa material, formal, eficiente y final propias, y en un cuadro la expresión de un rostro no nace ni del material, ni la hacen la actividad y propiedades reales del material, ni se hace *para* expresar algo de lo real que de base le sirve; la expresión de un rostro está en un cuadro o estatua como accidente sin su sustancia natural, reducido a pura y simple presencia, a fenómeno, a *apariencial*.

Y parecidamente: la tristeza, cuando se produce en plan *natural*, surge en un viviente con alma sensitiva, proviene de determinadas causas reales —fisiológicas o

no — y denota, cual accidente real, algo que al sujeto real le está pasando; es decir: la tristeza real proviene de las cuatro causas reales que rigen en el orden del ser. En cambio: cuando decimos que tal pasaje o tal otro de una sonata de Beethoven expresa la tristeza de una despedida, “*das Lebewohl*”, tal tristeza no lo es de nadie, ni nace en nadie, ni procede cual accidente del material sonoro, ni proviene de ninguna de las propiedades reales de las cuerdas del piano, ni es tristeza que entristezca al instrumento en su realidad, como realmente nos entristece nuestra tristeza, sino que tal tristeza está reducida, por hablar así, a puro apariencial, a tristeza subsistente.

Pero el caso superlativo en este punto lo constituye el medio real que llamamos *aire*. En la palabra pueden *aparecerse* todas las cosas: reales, ideales, materiales, espirituales, vivientes, inanimadas, colores, sonidos, obras de arte, pasiones . . . , sin *hacer* lo que *son* en sí mismas. Y en nuestra palabra, *ser real*, está presente de alguna manera Dios y sus atributos, el alma y sus propiedades, y lo están las obras de arte cuando de ellas hablamos, y los sucesos pasados y aun los futuros, las ciencias y sus teoremas, las pasiones y sus tumultos.

La cantidad de cosas que en la palabra —hablada o escrita— están tan sólo *presentes* sin *hacer* lo que *son* llega a su máximo. Y por este motivo la palabra es el lugar propio para las producciones *artísticas*.

Es claro, además, que esta cualidad de ser lugar sistemático y propio para las *puras apariciones* de las cosas, su poder artístico, se asienta inmediatamente sobre una elaboración *artificial* del sonido, y no sobre lo *natural* en estado natural.

Y ahora podemos resumir en una frase las diferencias entre *artificial*, *artístico* y *natural*.

INTRODUCCION A LA POETICA

Natural: es todo lo que procede y es en virtud de las cuatro causas: eficiente, final, material y formal, formando *un* nudo real, implicadas unas con otras, dando una unidad real. Y en este sentido lo natural coincide con el orden *ontológico*, en su acepción clásica. Lo natural tiene *esencia*, prefijada y garantizada por las causas material y formal, o por la formal sola en ciertos seres privilegiados.

Aquí cada cosa *hace* lo que es.

Artificial: lo artificial es una modificación de lo natural, en virtud de lo cual se desvinculan las cuatro causas, o algunas de ellas; de modo que la forma del objeto no procede de una causa eficiente que sea *su* causa eficiente, o la materia recibe una forma que no es *su* forma, o el orden de las partes de una cosa no es el que señalaría su esencia sino el que determina el *plan* o *plano* del arquitecto o constructor.

En lo artificial todo lo que interviene es realmente, mas no hace u obra según *su* tipo de ser, sino en desconectación con las demás causas del ser en estado natural.

Artístico: pura presencia, apariencial subsistente, en que las cosas parecen ser y no son, ni obran según lo que son.

3. *Ser artístico y operación artística*. Para poder precisar las ideas designemos por la palabra "*reproducción*" todas aquellas acciones que vuelven a producir lo natural en otro plan, es decir: que transforman lo natural en artificial.

Y esta faena *reproductora*, de *re-creación* de lo natural, podrá ir, desde modular el aire que espiramos no según el ritmo de la respiración fisiológica, sino según

ciertas direcciones del mismo al salir de los pulmones —según hacia donde lo proyectemos, dice Aristóteles, *Poética*, 1456 b 25 sq.—, hasta construir una máquina que nos dé aisladas fuerzas que en estado natural estaban fundidas con los cuerpos mismos.

Y entendamos por *imitar* aquel conjunto de acciones que transforman lo *artificial* en *artístico*; es decir: el ser y sus operaciones reales, en ser de *pura presencia*, en acciones indicadas y jamás realizadas ni realizables.

Imitar, por tanto, no significa primariamente ponerse a copiar un original, ajustándose lo más posible a él —que en este plan la mejor imitación fuera por *generación* dentro de la misma especie, por *reproducción biológica*—, sino darle un nuevo ser en que no tenga ya que ser *real* y *realizar* u *obrar* según su tipo de *ser real*.

Será, pues, *imitación* toda acción cuyo efecto sea una pura presencialización.

Y así todo conjunto de acciones que presenten un cierto objeto, de manera que no sea ser real y obre realmente, es decir: esté desconectado del mundo natural y artificial, será imitación, aunque, al pie de la letra, no copie a nadie, por ser tal objeto *original* y nunca visto, *original* y nunca oído, como una sinfonía o sonata.

Y el marco, o los silencios inicial y final, tienen esa faena de indicar que lo que dentro de ellos cae está causalmente desligado de todo el universo real — que los hombres representados dentro de un cuadro no forman sociedad real con nosotros, que las casas pintadas no tienen que constar en el catastro y pagar en cuanto tales contribución, ni los campos o mares pintados tienen que entrar en geografía ninguna ni en disputas de fronteras jurídicas . . .