

**LA POÉTICA
SOBRE POÉTICA**

Aristóteles

PLAN DE LA POÉTICA

Para comenzar primero por lo primario que es el natural comienzo, digamos en razonadas palabras qué es la *Poética* en sí misma, cuáles sus especies y cuál la peculiar virtud de cada una de ellas, cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella, cuántas y cuáles son las partes integrantes de cada especie, y otras cosas, a éstas parecidas y a la *Poética* misma concernientes.

POESÍA E IMITACIÓN

La epopeya, y aun es otra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditiámbica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad¹ de que todas ellas son todas y todo en cada una *reproducciones por imitación*,² que se diferencian unas de otras de tres maneras:

1. 1. por imitar con medios genéricamente diversos
2. 2. por imitar objetos diversos
3. 3. por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son.

Porque así, con colores y figuras, representan imitativamente algunos por arte o por costumbre, y otros con la voz.³ Y de parecida manera en las artes dichas: todas ellas imitan y reproducen en ritmo, en palabras, en armonía.⁴ empleadas de vez o separadamente. Se sirven solamente de armonía y ritmo el arte de flauta y cítara, y si alguna otra hay parecida en ejecución a éstas, por ejemplo: la de la zampoña. Con ritmo, mas sin armonía, imitan las artes de la danza, puesto que los bailarines imitan caracteres, estados de ánimo y acciones mediante figuras rítmicas.⁵

ESPECIES DE IMITACIÓN POR LA PALABRA

Empero al arte que emplea tan sólo palabras, o desnudas o en métrica⁶ mezclando métricas diferentes o de un solo tipo, le sucede no haber obtenido hasta el día de hoy nombre peculiar,⁷ porque, en efecto, no disponemos de nombre alguno común para designar las producciones⁸ de Sofrón y de Xenarco, los diálogos socráticos y lo que, sirviéndose de trímetros de métrica elegíaca o de cualquier otro tipo, reproduzca, imitándolo, algún poeta. El pueblo, claro está, vincula el nombre de poesía a la métrica; y llama a unos poetas elegíacos, y a otros, épicos, no por causa de la imitación, sino indistintamente por causa de la métrica; y así acostumbra llamar poetas a los que den a luz algo en métrica, sea sobre medicina o sobre música.

Que, en verdad, si se exceptúa la métrica, nada de común hay entre Homero y Empédocles;⁹ y por esto con justicia se llama poeta al primero, y fisiólogo más bien que poeta al segundo. Y por parecido motivo habría que dar el nombre de poeta a quien, mezclando toda clase de métrica, compusiera una imitación, como Xeremón lo hizo, al emplear toda clase de métrica, en su rapsodia Centauro.¹⁰

Empero sobre este punto se distingue y decide de la manera dicha. Hay, con todo, artes que emplean todos los recursos enumerados, a saber: ritmo, melodía y métrica, cuales son la poesía ditirámica, la nómica,¹¹ al igual que la tragedia y la comedia, diferenciándose en que algunas los emplean todos de vez y otras según las partes. Y estas diferencias en las artes provienen, según digo, de aquello en que hacen la imitación.

Objeto de la reproducción imitativa: las acciones.

Ahora bien: puesto que, por una parte, los imitadores reproducen por imitación hombres en acción, y, por otra, es menester que los que obran sean o esforzados y buenos o viles y malos¹² porque así suelen distinguirse comúnmente los caracteres éticos,¹³ ya que vicio y virtud los distinguen en todos, o mejores de lo que somos nosotros o peores o tales como nosotros e igual sucede a los pintores, pues Polignoto imitaba a los mejores, Pausón a los peores y Dionisio a los iguales,¹⁴ es claro, de consiguiente, que a cada una de las artes dichas convendrán estas distinciones, y una arte se diferenciará de otra por reproducir imitativamente cosas diversas según la manera dicha.

Porque, aun en la danza, en la flautística y la citarística, pueden surgir estas diferencias, lo mismo que en la palabra corriente y en la métrica pura y simple; y así Homero imita y reproduce a los mejores, mas Cleofón¹⁵ a los iguales, mientras que Heguemón de Taso,¹⁶ primer poeta de parodias, y Nicóxares, el de la Deilíada,¹⁷ a los peores. Y de parecida manera en poesía ditirámica y nómica; por ejemplo: si alguno reprodujera imitativamente, cual Timoteo y Filoxeno, a los Cíclopes.¹⁸

Y tal es precisamente la diferencia que separa la tragedia de la comedia, puesto que ésta se propone reproducir por imitación a hombres peores que los normales, y aquélla a mejores.

MANERA DE IMITAR

Se da aún una tercera diferencia en estas artes: en la manera de reproducir imitativamente cada uno de los objetos, Porque se puede imitar y representar las mismas cosas con los mismos medios, sólo que unas veces en forma narrativa, otras alterando el carácter — como lo hace Homero—,¹⁹ o conservando el mismo sin cambiarlo, o representando a los imitados cual actores y gerentes de todo.²⁰

CONCLUSIÓN

Como dijimos, pues, al principio, las tres diferencias propias de la reproducción imitativa consisten en aquello en que, en los objetos y en la manera. Desde un cierto punto de vista, pues. Homero y Sófocles serían imitadores del mismo tipo, pues ambos reproducen imitando a los mejores, y, desde otro, lo serían Homero y Aristófanes, puesto que ambos imitan y reproducen a hombres en acción y en eficiencia.

ETIMOLOGÍAS DE "DRAMA Y COMEDIA"

Y por, este motivo se llama a tales obras dramas, porque en ellas se imita a hombres en acción. Y por esta misma razón los dorios reclaman para sí la tragedia y la comedia los mega ricos residentes aquí reclaman por suya la comedia, como engendro de su democracia,²¹ y lo mismo hacen los de Sicilia,²² porque de allá es el poeta Epicarmo, muy anterior a Xiónides y Magneto;²³ algunos peloponesios²⁴ reclaman para sí la tragedia—, y dan como razón e indicio los nombres mismos, porque dicen que, entre ellos, a los suburbios se los llama *komas*, κώμας, mientras que los atenienses los denominan *demos*, δήμος y a los comediantes se les dio tal nombre no precisamente porque anduvieran en báquicas jaranas, *Romadsein*, κωμάζειν,²⁵ sino porque andaban errantes de poblacho en poblacho, ya que en las ciudades no se los apreciaba. Además: los dorios dan al obrar el nombre de *dran*, δρασαν mientras que los atenienses emplean el de *prattein*, πράττειν.

Baste, pues, con esto acerca de cuántas y cuáles sean las diferencias en la reproducción imitativa.

ORÍGENES DE LA POESÍA

En total, dos parecen haber sido las causas especiales del origen de la Poesía, y ambas naturales:²⁶ 1. ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente: y en esto se diferencia de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; 2. en que todos se complacen en las reproducciones imitativas. E indicios de esto hallamos en la práctica; cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuando más exactas sean. Por ejemplo: las formas de las más despreciables fieras y las de muertos.

Y la causa de esto es que no solamente a los filósofos les resulta superlativamente agradable aprender, sino igualmente a todos los demás hombres, aunque participen éstos de tal placer por breve tiempo. Y por esto precisamente se complacen en la contemplación de semejanzas, porque, mediante tal contemplación, les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa, por ejemplo: "éste es aquél",²⁷ porque, si no lo hemos visto anteriormente, la imitación no producirá. en cuanto tal, placer, mas lo producirá en cuanto trabajo o por el color o por otra causa de este estilo.

Siéndonos, pues, naturales el imitar, la armonía y el ritmo porque es claro que los metros son partes del ritmo, partiendo de tal principio innato,²⁸ y, sobre todo, desarrollándolo por sus naturales pasos, los hombres dieron a luz, en improvisaciones,²⁹ la Poesía.

HISTORIA DE LA POESÍA; HOMERO

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, aquellos con himnos y encomios.' Antes de Homero no se puede señalar poema de esta clase, aunque es de creer

que hubiese otros muchos compuestos. Y comenzando por el mismo Homero, tenemos hoy suyo el Margites ³⁰ y otros poemas de su especie, en los cuales se usa el metro iambo como acomodado a ellos, de donde provino el que a esta manera de poesía se la llamara iámbica, ³¹ porque con tal tipo de metro se usaba el decirse mal y motejarse unos a otros. Y así entre los poetas antiguos unos fueron llamados poetas heroicos y otros, poetas iámbicos.

Mas así como Homero en los asuntos esforzados es el más excelente poeta y lo es él solo, no solamente por haber escrito bien, sino además por haber introducido las imitaciones dramática, de la misma manera, primero que todos los demás mostró cuál debía ser la forma de la comedia, enseñando que en ella se debían representar las cosas ridículas y no las oprobiosas ³² para los hombres que su Margites guarda la misma proporción con las comedias como la que tienen *Ilíada* y *Odisea* con las tragedias.

Venidas, pues, a luz tragedia y comedia, y aplicándose los que escribían más a uno de estos géneros que al otro, según al que su natural los hizo más propensos, vinieron a ser unos poetas cómicos, en vez de poetas iámbicos, y otros poetas trágicos en vez de poetas épicos, siendo, con todo, estas formas poéticas de mayor grandeza y dignidad que aquéllas. ³³

Pero es otra cuestión considerar si el poema trágico ha llegado o no aún a la perfección que le es debida, bien respecto de sí mismo, bien cuanto a la escenificación teatral.

HISTORIA DE LA TRAGEDIA

De todas maneras, tanto comedia como tragedia se originaron espontáneamente de los comienzos dichos: la una, de los entonadores del ditirambo: ³⁴ la otra, de los de cantos fálicos— que aún se conservan en vigor y en honor en muchas ciudades—, y a partir de tal estado fueron desarrollándose poco a poco hasta llegar al que estamos presenciando, Y la tragedia, después de haber variado de muchas maneras, al fin, conseguido el estado conveniente a su naturaleza, se fijó.

En cuanto al número de actores, comenzó Esquilo por aumentarlo de uno a dos; disminuyó la parte del coro y dio al diálogo la principal. Sófocles elevó a tres ³⁵ el número de los actores e hizo decorar el escenario. Demás de esto, la tragedia, de pequeña trama que antes era, y de vocabulario cómico ³⁶ vino a adquirir grandeza; y, desechado de sí el tono satírico, que a su origen debía, finalmente después de largo tiempo llegó a majestad. Y en lugar del tetrametro trocaico echó mano de iambo, que, a los comienzos se usó el tetrametro por ser entonces poesía de estilo satírico y por más acomodado para el baile. ³⁷ Mas, introducido el diálogo, la naturaleza misma de la tragedia halló la métrica que le era propia, porque, de entre todas las clases de metro, es el iambo el más decible de todos. De lo cual es indicio el que, en el diálogo, nos salen casi siempre iampos, ³⁸ mientras que raras veces hablamos en exámetros, y esto solamente cuando declinamos del tono de diálogo.

Dícese además que se la adornó con episodios en abundancia, y con otros ornamentos.³⁹ Dése todo esto por dicho, que examinar tales puntos uno por uno fuera tal vez demasiado trabajo.

LA COMEDIA; SUS PROGRESOS

La comedia, como dijimos, es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino en la de maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio;⁴⁰ y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula.

Las transformaciones que ha sufrido la tragedia, y los autores de ellas, son cosas bien conocidas; no así en cuanto a la comedia, que se nos ocultan sus comienzos por no haber sido género grande sino chico. Que tan sólo al cabo de mucho tiempo el Arconte proporcionó al comediante un coro,⁴¹ que antes se componía de voluntarios. Y únicamente desde que la comedia tomó alguna forma, se guarda memoria de los poetas que, de ella, se llaman cómicos.⁴²

Ni se sabe quién aportó las máscaras, prólogos, número de actores y otros detalles de este género: empero, la idea de componer tramas y argumentos se remonta a Epicarmo y Formio:⁴³ vino, pues, al principio, de Sicilia: y en Atenas fue Crates⁴⁴ el primero que abandonando la forma iámbica, comenzó por hacer argumentos y tramas sobre cualquier asunto.

COMPARACIÓN ENTRE TRAGEDIA Y EPOPEYA

Conviene, por tanto, epopeya y tragedia en ser, mediante métrica, reproducción imitativa de esforzados, diferenciándose en que aquélla se sirve de métrica uniforme⁴⁵ y de estilo narrativo. Añádase la diferencia en cuanto a extensión; porque la tragedia intenta lo más posible confinarse dentro de un período solar, o excederlo poco,⁴⁶ mientras que la epopeya no exige tiempo definido. Y es éste otro punto de diferencia entre ellas. Aunque a decir verdad, tragedia y épica procedieron al principio en este punto a gusto de poeta.

En cuanto a los elementos constitutivos, algunos son los mismos: otros, peculiares a la tragedia. Por lo cual quien de buen saber supiera discernir entre tragedias buenas y malas, sabría también hacerlo con los poemas épicos, porque todo lo que hay en los poemas épicos lo hay en la tragedia, pero no todo lo de la tragedia es de hallar en la epopeya.

DEFINICIÓN DE LA TRAGEDIA

Acerca de las reproducciones que en exámetros imitan, y sobre la comedia, hablaremos más adelante.⁴⁷ Tratemos ahora acerca de la tragedia, dando de su esencia la definición que de lo dicho se sigue: "Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje,⁴⁸ cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación

que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza." ⁴⁹ Y llamo "lenguaje deleitoso" al que tenga ritmo, armonía y métrica; y por "cada peculiar deleite en su correspondiente parte" entiendo que el peculiar deleite de ritmo, armonía y métrica hace su efecto purificador ⁵⁰ en algunas partes mediante la métrica sola, en otras por medio de la melodía.

LAS SEIS PARTES CONSTITUTIVAS DE LA TRAGEDIA

Y puesto que son personas en acción quienes reproducen imitando se sigue, en primer lugar, que por necesidad uno de los elementos de la tragedia habrá de ser, por una parte, espectáculo bello de ver; ⁵¹ y otros a su vez, composición melódica y recitado o dicción, que con tales medios se hace la reproducción imitativa. Y denomino recitado a la composición métrica misma; mientras que composición melódica ya da a entender de por sí su propia significación y virtud. Empero, la imitación lo es de acciones. ⁵² Y las acciones las hacen agentes que, por necesidad, serán tales o cuales según sus caracteres éticos — que de carácter e ideas les viene a las acciones mismas el ser tales o cuales. ⁵³ Dado, pues, que dos sean las naturales causas de las acciones, ⁵⁴ a saber: carácter e ideas, de tales causas provendrá para todos el éxito o el fracaso. Ahora bien: la trama o argumento es precisamente la reproducción imitativa de las acciones; llamo, pues, trama o argumento ⁵⁵ a la peculiar disposición de las acciones; y carácter, a lo que nos hace decir de los actores que son tales o cuales: ⁵⁶ y dicción o recitado, lo que ellos en sus palabras descubren al hablar, o de su modo de pensar sacan a luz en ellas. ⁵⁷

Consiguientemente: toda tragedia consta de seis partes que la hacen tal: 1. el argumento o trama: 2. los caracteres éticos; 3. el recitado o dicción: 4. las ideas: 5. el espectáculo: 6. el canto. De ellas dos partes son medios con que se reproduce imitativamente: una, la manera de imitar: tres, las cosas imitadas: y fuera de éstas no queda ninguna otra. Casi todos los poetas, se puede decir, se han servido de tales tipos de partes, puesto que todas las tragedias tienen parecidamente espectáculo, caracteres, trama y recitado, melodía e ideas.

ACCIÓN Y TRAMA

La más importante de todas es, sin embargo, la trama de los actos, puesto que la tragedia es reproducción imitativa no precisamente de hombres sino de sus acciones: vida, buenaventura y malaventura; y tanto malaventura como bienandanza son cosa de acción, y aun el fin es una cierta manera de acción, no de cualidad. ⁵⁸ Que según los caracteres se es tal o cual, empero según las acciones se es feliz o lo contrario. Así que, según esto, obran los actores para reproducir imitativamente las acciones, pero sólo mediante las acciones adquieren carácter. ⁵⁹ Luego actos y su trama son el fin de la tragedia, y el fin es lo supremo de todo.

Además: sin acción no hay tragedia, mas la puede haber sin caracteres. Que, en efecto, las tragedias de casi todos los modernos carecen de caracteres; ⁶⁰ y es caso general entre los poetas, como lo es también, entre los pintores, Zeuxis comparado con Polignoto; porque Polignoto es buen pintor de caracteres morales, mientras que la pintura de Zeuxis no tiene carácter moral alguno.

Además: si se enhebran sentencias morales, por bien trabajadas que estén la dicción y pensamiento no se obtendrá una obra propiamente trágica, y se conseguirá, por el contrario, con una tragedia deficiente en tales puntos, mas con trama o peculiar arreglo de los actos. Añádase que lo que más habla al alma en la tragedia se halla en ciertas partes de la trama, como peripecias y reconocimiento.

Un indicio más: los novatos en la composición de tragedias llegan a dominar exactamente la composición y los caracteres antes y primero que la trama de los actos caso de la mayoría de los antiguos poetas.

Es, pues, la trama o argumento el principio mismo y como el alma de la tragedia, ⁶¹ viniendo en segundo lugar los caracteres. Cosa semejante, por lo demás, sucede en 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. Y así es la tragedia reproducción imitativa de una acción y, mediante la acción, de los gerentes de ella.

IDEAS Y EXPRESIÓN

Lo tercero es la expresión, y consiste en la facultad de decir lo que cada cosa es en sí misma, y lo que con ella concuerde, cosas que, en los discursos, son efecto propio de la política y de la retórica, que por esto los poetas antiguos hacían hablar a sus personajes en el lenguaje de la política, y los de ahora en el de la retórica. ⁶²

EL CARÁCTER

El carácter es lo que pone de manifiesto el estilo de decisión, ⁶³ cuál es precisamente en asuntos dudosos, qué es lo que en tales casos se escoge, qué es lo que se huye por lo cual no se da carácter en aquellos razonamientos donde nada queda de elegible o evitable a merced del que habla. Hay, por el contrario, expresión o ideas donde quepa mostrar que una cosa es así o así o bien sacar a luz algo universal. ⁶⁴

DICCIÓN O LÉXICO

Lo cuarto, entre las partes de decir, es la dicción o léxico que según lo dicho ya, es sino interpretación de ideas mediante palabras, ⁶⁵ cosa que igual puede hacerse mediante palabras en métrica o con palabras en prosa.

CANTO Y ESPECTÁCULO

A las otras cinco partes de la tragedia las vence en dulzura la composición melódica. 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, porque la virtud de la tragedia se mantiene aun sin certámenes y sin actores. Aparte de que, para los efectos espectaculares, los artificios del escenógrafo son más importantes que los de los poetas mismos.

AMPLITUD DE LA ACCIÓN

Dando ya, pues, por definidos estos puntos, digamos cuál debe ser la trama de los actos, que ella es lo primero y más importante de la tragedia.

Dejemos además por bien asentado que la tragedia es imitación de una acción entera y perfecta y con una cierta magnitud, porque una cosa puede ser entera y no tener, con todo, magnitud. Está y es entero lo que tenga principio, medio y final; siendo principio aquello que no tenga que seguir necesariamente a otra cosa, mientras que otras tengan que seguirle a él o para hacerse o para ser; y fin, por el contrario, lo que por naturaleza tiene que seguir a otro, sea necesariamente o las más de las veces, mas a él no le siga ya ninguno; y medio, lo que sigue a otro y es seguido por otro.

Es necesario, según esto, que los buenos compositores de tramas o argumentos no comiencen por donde sea y terminen en donde quieran, sino que se sirvan de las ideas normativas anteriores.

Además: puesto que lo bello —sea animal o cualquier otra cosa compuesta de algunas— no solamente debe tener ordenadas sus partes sino además con magnitud determinada y no dejada al acaso —porque la belleza consiste en magnitud y orden, y por esta razón un animal bello no lo fuera en siendo extremadamente pequeño, ya que la visión se hace confusa cuando su duración se acerca a tiempo imperceptible,⁶⁶ ni descomunadamente grande, porque no se lo pudiera abarcar de un golpe de vista,⁶⁷ escapándosele por el contrario al espectador unidad y totalidad, pongo por caso el de un animal de mil estadios—, síguese según esto que, a la manera como en cuerpos y animales es, sin duda, necesaria una magnitud, mas visible toda ella de vez, de parecida manera tramas y argumentos deben tener una magnitud tal que resulte fácilmente retenible por la memoria.⁶⁸

Ahora que el límite de tal extensión para los concursos y respecto de los sentidos⁶⁹ no depende del arte; porque si hubiera que presentar en un concurso cien tragedias, las clepsidras fijaran el tiempo, como se dice ha pasado alguna vez.⁷⁰ Empero, 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.⁷¹

UNIDAD DE ACCIÓN.(EJEMPLO DE HOMERO)

Una trama o intriga no es una, como piensan algunos, sólo porque trate de un solo personaje, puesto que a uno, aun y siendo uno, le pasan muchas e infinitas cosas que no hay manera de formar unidad alguna con ellas. Y parecidamente: numerosas son las acciones de uno, mas con todas ellas no es posible constituir acción unitaria.⁷² Y en esto precisamente faltaron, al parecer cuantos poetas compusieron Heraclidas, Teseidas y poemas de semejante estilo,⁷³ quienes, por ser Hércules un solo personaje, creyeron que, sin nada más, debía poseer ya unidad la trama o argumento.

Homero, sin embargo, o por arte o de natural parece haber visto bellamente en este punto, así como en muchos otros supera a tantos otros, porque al componer la Odisea no metió en el poema todo lo que a Ulises le pasó —pongo por caso, su herida en el Parnaso ⁷⁴ o su simulada locura en la asamblea, ⁷⁵ sucesos de los cuales no era necesario o verosímil que, por haber acontecido el uno, hubiese de suceder el otro—, sino tan sólo lo concerniente a una acción, tal como lo hemos dicho; y así compuso la Odisea, ⁷⁶ y parecidamente la Ilíada.

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 cuartee y descomponga el todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo, sin que en nada se eche de ver, no es parte del todo.

POESÍA E HISTORIA. COMPARACIÓN

De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual deseáramos hubieran sucedido, ⁷⁷ y tratar lo posible según verosimilitud o según Necesidad. Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella ⁷⁸ —que posible fuera poner a Herodoto en métrica y, con métrica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia—, empero diferenciase en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubieran pasado. Y por este motivo la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ⁷⁹ ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular. Y hablase en universal cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual, meta a que apunta la poesía, tras lo cual impone nombres a personas; ⁸⁰ y en singular, cuando se dice qué hizo o le pasó a Alcibíades.

APLICACIÓN A LA COMEDIA

En la comedia está ya la cosa clara; porque, una vez compuesta la intriga según verosimilitud, los poetas ponen a los personajes los nombres que primero les vienen, y no como los poetas iámbicos que trabajan sobre individuos. ⁸¹

APLICACIÓN A LA TRAGEDIA

En la tragedia suelen conservarse los nombres históricos. Y la causa de ello es porque solamente lo posible es creíble; que no tenemos sin más por posible lo que aún no ha sucedido, mientras que lo sucedido es ya evidentemente posible, que no hubiera sucedido, de no ser posible.

Con todo, en algunas tragedias tan sólo uno o dos nombres son conocidos, los demás invención; en alguna, ni uno solo, por ejemplo en la Antea de Agatón, ⁸² que en esta composición todo es inventado: hechos y nombres, y no por eso el deleite es menor.

De manera que, en general conclusión, no es preciso atenerse a las tramas o mitos tradicionales con que trabajan muchas tragedias, pues fuera ridículo tal intento, ya que lo que se dice conocido lo es en verdad de pocos, y no por ello deja de placer a todos.

De lo cual resulta claro que el poeta ha de serlo más bien de tramas o argumentos⁸³ que de métricas, que es poeta en cuanto y por cuanto reproductor por imitación, e imita precisamente acciones. Y cuando, por acaso, tome para sus poemas lo realmente sucedido, no por eso sólo dejará de ser poeta, porque no por haber sucedido dejan de ser las cosas verosímiles o posibles, y por tales aspectos el poeta lo es de ellas.

TRAMA DE EPISODIOS

Entre las tramas y acciones simples las de episodios son las peores. Y llamo tramas de episodios aquellas en que los episodios pasan unos tras otros sin entramado de verosimilitud o necesidad. Y las hacen así los malos poetas por ser tales, y los buenos por respeto a los actores, porque, al trabajar para concursos, y dilatar la trama más de lo que ella da de sí, se ven forzados frecuentemente a distorsionar la natural conexión.

CONMISERACIÓN Y TERROR. IMPREVISTO Y MARAVILLOSO

Y, por otra parte, puesto que la reproducción imitativa no lo es tan sólo de acción completa sino de lo tremebundo y de lo miserando,⁸⁴ y tremebundo y miserando no lo son superlativamente cuando sobrevienen de manera inesperada, más que cuando por mutua conexión —que las cosas que de esta manera suceden causan mayor maravilla que si sucedieran natural o casualmente, que aun las cosas que por casualidad pasan nos parecen tanto más sorprendentes cuanto más a posta parezcan suceder, pongo por caso el de la estatua de Micio en Argos⁸⁵ que mató al culpable de la muerte de Micio mientras asistía de espectador a una fiesta, que tales casos no nos parecen pasar al acaso—, se sigue que las tramas de tal estilo serán de entre todas las más bellas.

ACCIÓN SIMPLE Y ACCIÓN COMPLEJA

Entre los argumentos y tramas unos son simples y otros intrincados, porque, parecidamente, las acciones, cuyas imitaciones son precisamente las tramas, resultan ser derechamente simples o intrincadas. Digo, pues, a tenor de esta definición, que una acción será simple si, al hacerse, resulta continua— y una, produciendo— el cambio de fortuna sin peripecias ni reconocimientos; e intrincada, cuando suceda tal cambio con reconocimientos o con peripecias, o con ambos de vez.

RECONOCIMIENTO Y PERIPECIA

Y es preciso que peripecia y reconocimiento surjan de la contextura misma de la trama o argumento, de manera, con todo, que tal procedencia de los antecedentes sea o por vía de necesidad o por la de verosimilitud, que gran diferencia hay entre que una cosa venga después de otra y que una proceda de otra.

LA PERIPECIA

Como se dijo ya, peripecia es la inversión de las cosas en sentido contrario,⁸⁷ y, como quedó también dicho, tal inversión debe acontecer o por necesidad o según probabilidad, como en el Edipo se ve, que el que vino a confortarle y librarle del temor que tenía por lo de su madre, en habiendo mostrado quién era, le causó contrario efecto:⁸⁸ y en el Linceo⁸⁹ se lleva a la muerte a Linceo y va siguiéndole Dánao para matarlo: pues bien, el curso de los acontecimientos hace que éste muera y aquél se salve.

EL RECONOCIMIENTO

El reconocimiento, como su nombre mismo lo indica, es una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o a enemistad de los predestinados a mala o buena ventura. Y bellissimo será aquel reconocimiento que pase con peripecia, como es de ver en el Edipo.

Hay además otros tipos de reconocimiento, porque lo que se acaba de decir pasa también con cosas inanimadas y casuales, y puede darse reconocimiento de si uno ha hecho o no tal cosa o tal otra.

El reconocimiento, con todo, más apropiado a la trama o argumento y mejor adaptado a la acción es el dicho; que, en efecto, reconocimiento con peripecia traerá consigo compasión o temor, cuyas acciones se supone precisamente las reproducciones imitadas por la tragedia, y de tales acciones provendrán buena y mala ventura.

Y puesto que el reconocimiento lo es de personas, se dan casos en que lo es simplemente de una por otra, cuando consta claramente quién es una de ellas, y otros en que es preciso doble reconocimiento, pongo por ejemplo: Ifigenia es reconocida por Orestes mediante el envío de la carta,⁹⁰ más para que ella lo reconociera a él fue menester otro reconocimiento.

PASIÓN

Según esto, pues, dos son en este aspecto las partes constitutivas de la trama o argumento: peripecia y reconocimiento; en otro, y cual parte tercera, la pasión. De entre ellas reconocimiento y peripecia quedan ya declarados; pasión, por su parte, es una acción perniciosa y lamentable, como muertes en escena, tormentos, heridas y cosas semejantes.⁹¹

12

AMPLITUD DE LAS PARTES DE LA TRAGEDIA

Se dijo ya anteriormente qué partes de la tragedia deben emplearse como específicamente suyas. Desde el punto de vista, sin embargo de la cantidad, o sea de las partes separables que puede dar la división,⁹² las partes son estas: prólogo, episodio, éxodo, coral, que, a su vez, se divide en párodos y éstásimon. Estas partes son comunes a todas las tragedias; peculiares a algunas, cantos desde el escenario⁹³ y commoi.

Prólogo es la parte entera de la tragedia que precede a la llegada del coro; episodio es la parte entera de la tragedia comprendida entre los corales enteros; éxodo, la parte entera de la tragedia fuera de los corales; entre los corales, párodos es la primera frase entera del coro: estásimon, aquella parte del coral que no tenga ni versos anapésticos ni trocaicos;⁹⁴ commos, treno conjunto del coro y de los actores en escena.

Se dijo ya anteriormente qué partes de la tragedia deben emplearse como específicamente suyas; desde el punto de vista, sin embargo, de la cantidad y de las partes separables que puede llegar a dar la división, las partes son las ya dichas.

Qué cosas deben mirar y qué otras evitar cuidadosamente los argumentistas, cómo alcanzar el efecto propio de la tragedia, puntos son que continúan los que se acaban de decir.

CAMBIOS DE FORTUNA

Supuesto que la contextura de la tragedia más bella haya de ser no simple sino intrincada y que la tragedia deba ser reproducción imitativa de lo tremebundo y miserando que esto es peculiar de tal tipo de imitación, es, primeramente, claro que no deben aparecer los Varones buenos trocándoseles la suerte de buena en mala que esto no inspira ni temor ni compasión, sino repugnancia moral, ni los malos pasando de mala a buena ventura que esto fuera la cosa más contraria a la tragedia, puesto que no respeta ninguna de las que debiera: porque no es ni humanitario⁹⁵ ni compasivo ni tremebundo, ni presentar a los rematadamente perversos⁹⁶ cayendo de buena en mala ventura que trama semejante fuera tal vez humana, mas sin compasión ni temor, porque éste nos sobreviene ante el inmerecidamente desdichado, y aquélla respecto de nuestros semejantes, que, en verdad, la compasión se funda en lo inmerecido de la desdicha y el temor en la semejanza de manera que en este caso no habrá ni compasión ni temor.⁹⁷

CÓMO DEBE SER EL HÉROE: DESENLACE

No queda, pues, sino el término medio entre tales extremos,⁹⁸ y es éste el caso de quien, sin distinguirse peculiarmente por su virtud y justicia, se le trueca la suerte en mala no precisamente por su maldad o perversidad, sino por un error⁹⁹ de esos que cometen los puestos en gran fama y prosperidad, como Edipo y Tyestes, y otros varones ilustres por el estilo. Es necesario, pues, para que la trama tenga belleza, el que sea sencilla más bien que doble,¹⁰⁰ según terminología de algunos: y ha de trocarse la suerte no de mala en buena, sino, al contrario, de buena en mala, y no a causa de acción perversa, sino a causa de un grande yerro de personaje tal cual el dicho o de otro mejor más bien que peor. Indicio tenemos en lo pasado: que los primeros poetas no contaron sino con las tramas o argumentos que a las manos se les venían, mientras que ahora las más bellas tragedias se componen sobre bien pocas casas, por ejemplo: las de Alcmeón, Edipo, Orestes, Meléagro, Tyestes y Telefón, y sobre todos aquellos a quienes aconteció¹⁰¹ sufrir o causar terribles desgracias. Tal es, pues, la contextura de una tragedia superlativamente bella según el arte.

EL EJEMPLO DE EURÍPIDES

Y en esto precisamente yerran los que reprochan a Eurípides el hacer que sus tragedias, muchas por cierto de ellas, terminen en desventuras, que, como queda dicho, esto es lo correcto. Y sea indicio máximo el que en representaciones escénicas y en concursos tales tragedias, correctamente hechas, resulten a ojos vistas trágicas en superlativo; y el mismo Eurípides, aunque en otros detalles no se administre bellamente, no por eso deja de parecer el más trágico, por cierto, de los poetas.

TRAGEDIAS DE DOBLE DESENLACE

Viene en segundo lugar la que otros ponen en primero: la de doble trama o argumento, cual la Odisea,¹⁰² con final contrario para buenos y malos. Y pasa a primer lugar por el sentimentalismo de los espectadores, que a las peticiones de ellos se acomodan, al componer, los poetas. Empero, este placer no es el propio de la tragedia; lo es, más bien, de la comedia, donde los peores enemigos según el argumento, como Orestes y Egisto, salen al final hechos amigos, y nadie muere a manos de nadie.

ORIGEN DE LAS EMOCIONES DRAMÁTICAS: (TEMOR Y CONMISERACIÓN)

Hay casos en que temor y conmiseración surgen del espectáculo, y otros en que nacen del entramado mismo de los hechos, lo que vale más y es de mejor poeta. Porque, en efecto, la trama debe estar compuesta de modo que, aun sin verla con vista de ojos, haga temblar a quien oyere los hechos, y compadecerse por lo ocurrido, lo cual le pasara a quien oyera el argumento del Edipo. Empero, producir mediante el espectáculo ese mismo efecto es menos artístico y más necesitado de aportes externos.

En cuanto a las que mediante el espectáculo no producen temor sino horror por lo monstruoso,¹⁰³ del todo son ajenas a la tragedia, porque no se ha de buscar sacar de ella cualquiera delectación, sino la suya propia.¹⁰⁴ y puesto que el poeta debe proporcionar ese placer que de conmiseración y temor mediante la imitación procede,¹⁰⁵ es claro que esto precisamente habrá de ser lo que en los actos de la trama se ingiera.

Determinemos, pues, qué incidentes y accidentes aparecen cual terribles de temer, cuáles otros como lamentables de compadecer.

LOS PERSONAJES DEBEN SER AMIGOS

Tales cosas pasan, de necesidad, o bien entre amigos o entre enemigos o entre personas neutrales.

1. Si de enemigo a enemigo, nada habrá de compadecible ni en las acciones ni en las intenciones, excepto lo que de sí traiga el accidente mismo.
2. Y parecidamente respecto de personas indiferentes respecto a amistad y enemistad.

Empero, accidentes que pasen entre amigos como cuando hermano mata o está a punto de matar o hacer algo parecido con hermano, o hijo con padre, o madre con hijo, o hijo con madre son puntualmente los que se deben buscar.¹⁰⁶

EL POETA Y LA TRADICIÓN

Ahora bien: no se deben deshacer las tramas o argumentos tradicionales: me refiero, pongo por caso, a que Clitemnestra ha de morir a manos de Orestes, y Enfilo a las de Alcmeón.¹⁰⁷ Conviene, sin embargo, que el poeta halle nuevas invenciones y use bellamente de las recibidas. Y diré con más claridad lo que entiendo por usar bellamente de ellas. Puede presentarse una acción como hecha a ciencia y conciencia, que así lo hicieron los poetas antiguos, y cual lo hizo Eurípides con Medea, matando a sus hijos. Y puédase también hacer que se cometa algo terrible, mas sin saberlo, y después de hecho reconozca el parentesco —así Sófocles en el Edipo, donde lo terrible pasa fuera del drama, cuando en otros sucede en la tragedia misma; caso, el Alcmeón de Astidamas¹⁰⁸ o el de Telégono en el *Ulises herido*.¹⁰⁹

Y además de éstos cabe un tercer caso: que quien está a punto de hacer por ignorancia algo irreparable, lo reconozca en el punto mismo de ir a hacerlo. Y fuera de estos casos no quedan otros:¹¹⁰ porque son necesarias las disyunciones: hacer o no hacer, a ciencia y conciencia o sin ciencia ni conciencia.

1. 1. Entre estos casos, el del conocedor que se apresta y no hace nada es el peor, pues resulta insignificante y no trágico, puesto que no pasa nada. Y por este motivo ningún poeta hizo cosa parecida, a no ser rarísima vez, por ejemplo: en la Antígona, Hemión con Creón.¹¹¹
2. 2. Segundo caso: de acción ejecutada. Lo mejor es que se haga con ignorancia, y, ejecutada, se reconozca: puesto que tal acto no será repugnante y el reconocimiento será golpe de sorpresa.
3. 3. El mejor y más potente, sin embargo, es el caso último: tomo el ejemplo del Cresfonte,¹¹² donde Mérope está a punto de matar a su hijo, mas no lo mata sino lo reconoce; y en la Ifigenia,¹¹³ parecidamente entre hermano y hermana; y en la Hele,¹¹⁴ donde el hijo en el trance mismo de entregar a su madre la reconoce.

Y por este motivo, como ya se dijo,¹¹⁵ se tratan las tragedias con tan pocas familias, porque, no obstante la rebusca de los poetas, no ha sido el arte sino el azar quien les proporcionó en los mitos¹¹⁶ tales casos; vence, pues, forzados a volver una y otra vez a esas casas en que tales cosas pasaron. Acerca, pues, de la contextura o arreglo de los actos y de cómo deban ser las tramas o argumentos, baste con lo dicho.

CUALIDADES DE LOS CARACTERES

Acerca de los caracteres cuatro cosas se deben intentar:

1. 1. una y la primera, cómo hacer que sean buenos. Y habrá carácter si, como se dijo, palabras y obras ponen de manifiesto un cierto estilo de decisión, y será bueno el carácter si tal estilo lo es.¹¹⁷ Lo cual cabe en todas las clases de personas; que una mujer puede ser buena y puede serlo un esclavo, a pesar de que, tal vez, de entre éstos sea la mujer un ser inferior, y el esclavo un ser del todo vil.
2. 2. En segundo lugar, que el carácter sea apropiado; porque un carácter es el viril, mas no fuera apropiado a una mujer el serlo.¹¹⁸
3. 3. En tercer lugar, que el carácter sea semejante;¹¹⁹ cosa distinta de ser bueno y apropiado, tal como quedan explicados.
4. 4. En cuarto lugar, que sea constante,¹²⁰ porque, aun en el caso de que la persona que a la imitación se ofrece sea inconstante y tal carácter se le atribuya, con todo ha de ser constantemente inconstante. Y se puede traer como modelo de mal carácter innecesario el de Menelao en el Orestes:¹²¹ como ejemplo de carácter inconveniente y destemplado, las lamentaciones de Ulises en la Escila.¹²² y el discurso de Melanipa;¹²³ y por paradigma de carácter inconstante, Ifigenia en Aulide, que en nada se parece la suplicante a la otra.

VEROSIMILITUD Y NECESIDAD

Es preciso en los caracteres, al igual que en la trama de las cosas, buscar siempre o lo necesario o lo verosímil, de manera que resulte o lo necesario o verosímil el que personaje de tal carácter haga o diga o cuales, y el que tras esto venga estotro.

EL "DEUS EX MACHINA"

Según esto, pues, es evidente que los desenlaces de las tramas o argumentos deben resultar de la trama y no por un artilugio, como en la Medea:¹²⁴ o al ir a embarcarse, como en la Ilíada.¹²⁵ Hay que emplear, por el contrario, un artificio para cosas fuera del drama, o para aquellas que pasaron cuando hombre alguno pudo saberlas de vista o para aquellas otras posteriores que, por ser tales, necesitan de predicción y anuncio, que concedemos saberlas todas, y de vista,¹²⁵ a los dioses. Empero, ningún acto debe quedar sin explicación racional,¹²⁶ dentro de la trama; y si alguno quedare, sea fuera de la tragedia, como en el Edipo de Sófocles.¹²⁷

POETAS Y RETRATISTAS

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 y la pintan más bella. De parecida manera, pues, al reproducir por imitación el poeta a violentos, cobardes y otros de

caracteres parecidos, ha de hacerlos, sin que dejen de ser tales, notables; ¹²⁸ por ejemplo, el Aquiles de Agatón y de Homero.

Es preciso, pues, observar todo esto y además de ello es otra llamada a los sentidos que por necesidad acompañan al arte del poeta, que también en esta parte acontece faltar con frecuencia. Pero de esto hablé ya en otras publicaciones mías.

ESPECIES DE RECONOCIMIENTO. POR SEÑALES

Ya queda dicho ¹²⁹ qué sea reconocimiento. En cuanto a las especies de él, sea la primera aunque la menos artística y la más usada en los apuros la que se hace por señales externas, de las cuales algunas vienen por nacimiento, como "la lanza que llevan los hijos de la Tierra", ¹³⁰ o las estrellas en el Tyestes de Cárcino; ¹³¹ las demás son adquiridas; y de ellas, unas están en el cuerpo, como las cicatrices; otras, fuera, como los collares y aquella cestita de la tragedia Tyro. ¹³²

Se puede uno servir de tales señales mejor o peor; y así Ulises es reconocido por la cicatriz, mas de una manera lo reconoce su nodriza y de otra los porquerizos; ¹³³ fue, en efecto, los reconocimientos preparados de intento para hacer fe son los menos artísticos, y lo mismo los a éstos parecidos; mejores son los que resultan de una peripecia, como el que tiene lugar en el Baño. ¹³⁴

RECONOCIMIENTO POR ARTIFICIO DEL POETA

En segundo lugar hay reconocimientos fabricados por el poeta, y son por tal motivo extraños a arte; por ejemplo, en la Ifigenia Orestes ¹³⁵ se hace reconocer porque se da a conocer, mas Ifigenia por la carta; y dice Orestes lo que el poeta quiere que diga, no lo que la trama exige de suyo. Y por esto se falta aquí casi de la manera dicha, porque le era bien factible llevar algunas señales. Y lo mismo en el Tereo de Sófocles, con la voz de la lanzadera. ¹³⁶

RECONOCIMIENTO POR RECUERDO.

La tercera clase de reconocimiento se hace por el recuerdo, al sentir algo peculiar a la vista de un objeto, como en los *Ciprios* de Diceógenes, donde el personaje prorrumpe en llanto a la vista de un cuadro, y parecidamente en el recital de Alcino o que, oyendo al citarista, le vienen a Ulises recuerdos y lágrimas. ¹³⁷ Y así fue reconocido.

RECONOCIMIENTO POR RACIOCINIO

En *cuarto lugar* hay reconocimiento por *silogismo* así en las *Coéforas*: "*há venido alguien semejante a mí*": "*ninguno lo es fuera de Orestes*", "*luego Orestes es quien vino*". ¹³⁸ y parecido reconocimiento es el inventado por el sofista Polyidos para Ifigenia, ¹³⁹ porque verosímil es que Orestes argumente que "*si su hermana fue*

sacrificada, le pase también a él lo mismo". Y semejante caso en el *Tydeo* de Teodecto; ¹⁴⁰ *'habiendo venido para encontrar un hijo, encuentra él mismo la muerte'*. Y parecidamente en las *Fineidas*: ¹⁴¹ las mujeres concluyen del lugar que ven a la muerte que les espera, que *"está determinado mueran aquí, puesto que aquí fueron expuestas*

CASO DE FALSO RAZONAMIENTO

Se dan también reconocimientos fundados en un razonamiento falso de los espectadores. Por ejemplo en el *"Ulises, falso mensajero"*: ¹⁴² el que Ulises tienda el arco, cosa que no puede hacer otro alguno, es invención del poeta e hipótesis suya —[y lo mismo si hubiera dicho que Ulises reconocería el arco aun sin verlo]—; mas es razonamiento falso del público pensar que Ulises podrá ser reconocido por tal medio. ¹⁴³

RECONOCIMIENTO SACADO DE LOS HECHOS MISMOS

Entre todos, el mejor tipo de reconocimiento es aquel que surge de las acciones mismas, produciéndose según verosimilitud la sorpresa y desconcierto —como en el *Edipo* de Sófocles y en *Ifigenia*, porque cosa verosímil es que Ifigenia encomendara a Orestes unas letras—, ¹⁴⁴ ya que tan sólo semejantes reconocimientos se verifican sin invenciones, señales ni collares. Vienen en segundo lugar los que se hacen por silogismo.

POETA Y REPRESENTACIÓN DE LA ACCIÓN. IDENTIFICACIÓN CON LOS PERSONAJES

Hay que componer las tramas o argumentos y completarlos con lenguaje tal que pongan lo más posible las cosas ante los ojos, puesto que, viéndoselas entonces con máxima claridad, como si ante uno mismo pasaran los hechos, encontrará lo conveniente y no se le escaparán las contradicciones ocultas. Indicio de lo cual hallamos en lo que se reprochó a Cárcinos, porque su Amfiaro salía del templo, cosa que, por no *verla*, se le pasó desapercibida al poeta, pero ya en escena se cayó en cuenta de que se lo veía salir, por lo que los espectadores protestaron. ¹⁴⁵ Es menester, además, en cuanto sea posible, completar las tramas con figuras de gesto y actitud. ¹⁴⁶

En efecto: por la naturaleza misma de las cosas persuaden mejor quienes están apasionados; y así, más verdaderamente conmueve el conmovido, y enfurece el airado. Y por este motivo el arte de la poesía es propio o de naturales bien nacidos o de locos; de aquellos, por su multiforme y bella plasticidad; de éstos, por su potencia de éxtasis. ¹⁴⁷

IDEA GENERAL Y EPISODIOS

En cuanto a los asuntos, estén ya hechos o hágaselos uno, es preciso trazarse el plan general y después pasar a episodios y desarrollos.

Y voy a decir la manera de dar esa general mirada a las cosas. tomando por ejemplo el de *Ifigenia*. "En el momento de ser sacrificada una cierta doncella, se les desaparece misteriosamente a los sacrificadores; es transportada a otro país en donde es de ley sacrificar a los extranjeros en honor de la Diosa, y tal es el cargo sacerdotal que se le da.

Al cabo de un tiempo llega el hermano de la sacerdotisa —el hecho de que el Dios le mandara ir allá,¹⁴⁸ por qué causa y para qué fines, cae fuera de la trama. Llegado, pues, y preso el hermano, y en el punto mismo ya de ir a ser sacrificado, se da a conocer - sea como lo hace Eurípides o como Polyidos,¹⁴⁹ diciendo, y es verosímil, que *"no sólo su hermana tenía que se' sacrificada sino él también"*, y de aquí le vino la salvación.

LOS EPISODIOS

Y una vez dados, después de dados esto, los nombres a los personajes, toca su vez a los episodios, viendo la manera de que sean apropiados — como en el caso de Orestes; la locura, ocasión de su captura y su salvación mediante la purificación.¹⁵⁰

EPISODIOS Y EPOPEYA. LA ODISEA

Ahora bien: en los dramas los episodios son breves; mientras que en la epopeya son ellos los que la dilatan. Y así: en la *Odisea* el argumento no es, de suyo, largo: *"un hombre anda largos años errante de su patria, vigilado por Neptuno y en soledad; mientras tanto en su casa van las cosas de manera que su fortuna la están dilapidando pretendientes, y tendiendo asechanzas a su hijo. Llega acongojado, se da a conocer a algunos, los ataca, se salva él y perecen sus enemigos"*. Y esto es la esencia; lo demás, episodios.

NUDO Y DESENLACE. DEFINICIONES

Hay en toda tragedia *nudo* y *desenlace*.¹⁵¹ Ciertas cosas de fuera y algunas de dentro de ella constituyen frecuentemente el nudo; lo restante, el desenlace. Y llamo *nudo* en la tragedia lo que va desde el principio hasta aquella parte última en que se trueca la suerte hacia buena o hacia malaventura; y *desenlace*, la parte que en la tragedia va desde el comienzo de tal inversión hasta el final. Y así en el *Linceo* de Teodecto el nudo comprende los sucesos anteriores al rapto el niño, el rapto mismo y además el de ellos mismos...; ¹⁵² [mientras que el desenlace] va desde la acusación por asesinato hasta el final.

CUATRO ESPECIES DE TRAGEDIA

Cuatro son las especies de tragedia [que tal es también el número de sus partes] :¹⁵⁸

1. 1. La tragedia *intrincada*, que se va entera en peripecias y reconocimientos.
2. 2. La [*sencilla*].
3. 3. La *patética*, por ejemplo: las sobre *Ajax* y los *Ixion*
4. 4. La de carácter *ético*, cual las *Ftiotidas* y el *Peleo*.¹⁵⁴

En cuanto a lo monstruoso . . . como las *Fórcidas*,¹⁵⁵ *Prometeo* y demás cosas que pasan en el Hades.¹⁵⁶

REGLA

Hay que hacer, por una parte, todo lo posible para poseer todas estas cualidades; o, si no, al menos la mayor parte y las más principales de ellas, teniendo en cuenta como se crítica hoy en día a los poetas, porque, habiéndolos habido excelentes en cada parte, se cree y se juzga que un solo poeta ha de superar a cada uno de los buenos en su peculiar excelencia.

NUDO Y DESENLACE. IMPORTANCIA

En cuanto a si una tragedia es la misma o diversa de otra se decidirá con justicia atendiendo a la trama o argumento. Y serán la misma si lo son nudo y desenlace. Empero, muchos poetas hay que hacen bien el nudo, pero suéltente mal. Es preciso, con todo, juntar ambos puntos.

AMPLITUD DE LA TRAMA EN LA TRAGEDIA

Es menester además. como queda muchas veces dicho,¹⁵⁷ recordar que no debe hacerse de trama de epopeya trama de tragedia —y llamo trama de epopeya a la trama múltiple—, por ejemplo: si se compusiera una tragedia con la trama entera de la *Iliada*. Que en la epopeya, gracias a la extensión de la obra, las partes reciben su conveniente desarrollo, mientras que en los dramas caen muchas de tales partes fuera del propósito fundamental. Y sirva de indicio el que cuantos pusieron en poema el saqueo de Troya, entero y no una sola parte —como lo hizo Eurípides—, o lo de Niobe entero —en vez de hacerlo como Esquilo—, o fracasan o no les va bien en los concursos, que aun Agatón fracasó y precisamente por este motivo.

LAS PERIPECIAS

Por el contrario: en las peripecias [y en las acciones simples] los poetas dan admirablemente en el blanco propuesto, que es, en verdad, juntar efecto trágico y emoción humana. Y pasa así siempre que un sabio, más perverso, sale engañado —caso: el de Sísifo—, y siempre que un valiente, pero injusto, resulta vencido. Lo cual es verosímil, porque, como dice Agatón, contra lo verosímil pueden pasar verosímilmente muchas cosas.¹⁵⁸

CORO Y SU CONCURSO EN LA ACCIÓN

Además: 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. En la mayoría de los poetas, con todo, los cantos de una tragedia nada tienen que ver con la trama o con cualquier otra tragedia: y por esto se los llama cantos de "*intermezzo*",¹⁵⁹ cosa que con Agatón comienza. Y, sin embargo, ¿qué diferencia hay entre intercalar un *intermezzo* y adaptar a un poema un párrafo de otro o un episodio entero?

Quedan, con esto, tratadas las demás partes a excepción de *dicción* y *discurso*, resto a explicar.

DISCURSO

Lo concerniente al discurso o ideas quédese para los libros sobre *Retórica*, que al método de ésta pertenece aquél con mayor propiedad. Sin embargo, entra en el discurso todo aquello que debe llevarse a vías de hecho por la *palabra*. Y sus partes son: demostrar y deshacer razones, conmover pasiones —cual las de conmiseración, temor, ira y otras semejantes a éstas—, agrandar y empequeñecer. ¹⁶⁰

Hay que tratar, evidentemente, las acciones según estas mismas ideas siempre que hayan de ser en efecto compasivas, tremefacientes, grandiosas o verosímiles; la diferencia está en que las acciones han de aparecer de por sí mismas, sin instrucciones; mientras que los efectos de la palabra tienen que ser preparados por el orador y provenir del discurso mismo. Porque si no, ¿para qué serviría el que habla si su pensamiento apareciera por sí mismo, y no mediante sus palabras? ¹⁶¹

DICCIÓN O ELOCUCIÓN.

Entre las cuestiones concernientes a la *dicción*: se debe considerar como una de ellas la de *figuras de dicción*; empero, saberlas de buen saber corresponde al actor y al especialista en semejantes arquitecturas — saber, por ejemplo, qué es mandato, qué ruego, explicación, amenaza, pregunta, respuesta y cosas parecidas.

Por el conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta reproche alguno digno de especial atención. Porque ¿cómo suponer falta alguna en lo que achaca Protágoras a Homero, quien, al decir "*canta, Oh diosa, la ira...*", ¹⁶² pensó rogar y lo que hizo fue ordenar, puesto que, según palabras de Protágoras, decir en imperativo que se haga o no algo es una orden? Dejemos, pues, de lado tales consideraciones que son propias de otras artes, no de la poética.

PARTES DE LA ELOCUCIÓN

Estas son las partes de toda *dicción*: *letras o elementos, sílabas, conjunción, articulación, nombre, verbo, caso y frase*.

LETRA O ELEMENTO DE DICCIÓN

Letra o *elemento* de dicción es un sonido indivisible, mas no cualquier sonido sino aquel precisamente que, por su naturaleza misma, nació para engendrar un sonido compuesto, porque las bestias emiten también sonidos indivisibles, y, con todo, a ninguno de ellos se llama elemento de dicción o letra.

ESPECIES DE LETRAS

Elemento de dicción comprende: vocal, semivocal y muda. Y es elemento *vocal* el que suena audiblemente sin dirigir el aire a parte alguna; ¹⁶³ y elemento *semivocal* el que da sonido audible con alguna especial dirección, como la *ese* y la *erre*; ¹⁶⁴ y elemento *mudo* el que, aun con tal dirección del aire, no da de por sí sonido alguno, mas resulta audible con el acompañamiento de elementos sonoros — así la *Ge* y la *De*.

DIFERENCIAS

Se distinguen entre sí estos elementos sonoros según las figuras que tome la boca, los lugares en que se produzcan, en aspiradas y limpias, largas y breves; además, en agudos, graves e intermedios.¹⁶⁵ La detenida consideración de tales cosas pertenece, con todo, a la métrica.

LA SÍLABA

Sílaba es sonido sin significado, compuesto de un elemento sin sonido y de otro que le tenga: y así GR sin A es sílaba, y lo es con A, a saber: GRA. También la consideración de tales diferencias pertenece a la métrica.

CONJUNCIÓN

*Conjunción*¹⁶⁶ es sonido sin significado que no impide ni hace que se forme, mediante muchos sonidos, una expresión significativa [en los extremos y en el medio], que no está bien colocada suelta al comienzo de una frase —por ejemplo: μέν, δὴ, τοί, δέ—, o bien es sonido sin significación, capaz con todo de formar con otros sonidos significantes una expresión significativa.

ARTICULACIÓN

*Articulación*¹⁶⁷ es sonido sin significado que indica el comienzo o el final de una frase [como ἀμφί, πει y semejantes: o bien sonido sin significado, capaz con todo de formar con otros sonidos significantes una expresión significativa], cuya natural colocación es en los extremos o en el medio.¹⁶⁸

NOMBRE

Nombre es sonido compuesto, con significado y sin tiempo,¹⁶⁹ de cuyas partes ninguna de por sí sola significa algo, porque en los nombres dobles no empleamos la significación peculiar de cada una de sus partes, que así en Teodoro, el "*doro*" no está significando nada.

VERBO

*Verbo*¹⁷⁰ es sonido compuesto, con significado y con tiempo, de cuyas partes ninguna de por sí sola significa algo, lo mismo que en los nombres; porque "*hombre*" o "*blanco*" no indica el "*cuándo*", mas "*anda*", "*anduvo*" indican, respectivamente, el tiempo presente y el pasado.

EL CASO

Caso lo es de un nombre o de un verbo, indicando unas veces la relación "*de*" o "*a*", o parecidas, y otras los aspectos de *singular* o *plural* —como hombres u hombre—, o bien la *expresión del actor*, por ejemplo: pregunta, orden: porque "¿anduvo?" o "¡anda!" son casos de verbo de tales especies.

LA FRASE

*Frase*¹⁷¹ es sonido significativo compuesto, de cuyas partes algunas significan algo de por sí solas —ahora que no toda frase se compone de verbos y nombres, como la definición de hombre,¹⁷² sino pueden darse frases sin verbos, pero siempre una de sus partes al menos debe poseer significado propio—; por ejemplo: en "*Cleón anda*", Cleón. La unidad de la frase puede ser de dos maneras: o porque significa una sola cosa o porque muchas con un vínculo. Y así la *Iliada* es una por la unidad de vínculo, mientras que la definición de hombre lo es porque significa una sola cosa.

NOMBRES SIMPLES Y COMPUESTOS. DOS DIVISIONES

Especies de nombres: nombre simple —y llamo simple al que no se compone de partes significativas, por ejemplo γη y nombre doble, al compuesto o bien de una parte significativa y otra sin significado eso de "significativa" y "sin significado" no se refiere a ellas dentro del nombre, o bien de partes significativas. Y así pudiera haber nombre triple, cuádruple, múltiple en partes; por ejemplo la mayor parte de los nombres rimbombantes,¹⁷⁸ cual Hermokaikóxanthos . . . Por otra parte todo nombre es u *ordinario* o *peregrino*, o *metafórico* u *ornamental* o *poético* o *alargado* o *abreviado* o *alterado*.

NOMBRES ORDINARIOS Y PEREGRINOS

Llamo *ordinario* al que usamos nosotros: *peregrino*, al que usan otros: evidentemente; pues, un mismo nombre puede ser ordinario y peregrino, mas no para los mismos hombres. Y así σίγυρον es nombre ordinario en Chipre, y peregrino entre nosotros.¹⁷⁴

METÁFORAS

Metáfora es transferencia del nombre de una cosa a otra;¹⁷⁵ del género a la especie, de la especie al género o según analogía. Del género a la especie: pongo por caso, "he aquí que mí nave se paró",¹⁷⁶ porque el anclar es una especial manera de pararse. De la especie al género: "miles y miles de esforzadas acciones llevó a cabo Ulises",¹⁷⁷ porque miles de miles mucho, y aquí usase miles de miles en vez de mucho. De especie a especie: sacándole el ánima con el bronce", y "cortando con el infatigable bronce", aquí se dice sacar por cortar y cortar por sacar; las dos son maneras de quitar.¹⁷⁸

Digo que habrá *analogía* cuando se hayan el segundo término con el primero como o de igual manera que el cuarto con el tercero,¹⁷⁹ porque en tal caso se empleará en vez del segundo el cuarto y en vez de cuarto el segundo, y a veces se añade todavía el término al que se refiere el reemplazado por la metáfora. Digo, por ejemplo, que se ha la copa a Baco como el escudo a Marte. Se dirá, pues, que la copa es "el escudo de Baco" y que el escudo es "la copa de Marte". o bien: la vejez se ha a la vida como la tarde al día; se dirá según esto, que la tarde es "la vejez del día" o que la vejez es "la tarde de la vida", como lo dice Empédocles,¹⁸⁰ o "el ocaso de la vida". Para algunos casos de analogía no hay nombre peculiar; con todo no por eso dejará de poderse decir "como". Por ejemplo: al lanzar el grano se llama *sembrar*; empero, el lanzar el sol su luz no tiene nombre propio; y, sin embargo, tal acción se ha respecto del sol *como* o de semejante manera que el

sembrar respecto del grano. Y por esto se dice: "*sembrando luz de creación divina*". Se puede además usar de este mismo tipo de metáforas, mas de otra manera: después de haber designado una cosa con nombre de otra, quitar algo de lo propio de ésta. Por ejemplo: si se llamara al escudo *copa* — no *copa de Marte*, sino *copa "sin vino"*.

NOMBRES POÉTICOS, NEOLOGISMOS

Es nombre poético el que, sin haber sido empleado jamás en cierto sentido por otros, le pone tal sentido el poeta; y parece ser el caso de algunos nombres, como llamar a los cuernos "*retoños*", *ερνυγες* y al sacerdote "*suplicante*", *ἀρητήρ*.¹⁸¹

NOMBRES ALARGADOS Y ABREVIADOS. NOMBRES ALTERADOS

Hay nombres alargados y abreviados; *alargados*, cuando se los usa con un sonido más largo que el propio o con intercalamiento de una sílaba; *abreviados*, cuando se les ha quitado algo. Por ejemplo: *πόλεως* está alargado en *πόληος*, *πηλεδου* en *πηληιάδεω*. Casos de abreviación: *κρι*, *δῶ*,¹⁸² *ὄψ* en *μία γίνεται ἀμφοτέρων οψ*.¹⁸³

Un nombre está alterado cuando del nombre usual se conserva una parte y se inventa otra por ejemplo: *δεξιτερόν κατά μαζόν*¹⁸⁴ en vez de *δεξιόν*.

GÉNERO DE LOS NOMBRES

En sí mismos los nombres son unos masculinos, otros femeninos, otros intermedios.¹⁸⁵ Son masculinos todos los que terminan en N, P (yΣ) o por letras compuestas de Σ que son dos: la Ψ y la Ξ; femeninos, los que terminan en vocales siempre largas, así los terminados en H y Ω o, de los alargables, los terminados en A. De manera que, en total, sucede ser en número igual los nombres masculinos y los femeninos, porque ψ y Ξ son lo mismo que la Σ. Por otra parte ningún nombre termina en muda ni en breve.¹⁸⁶ En I no terminan sino tres nombres: *μέλι*, *κομμι*, *πέπερι* y en Y cinco. Los nombres intermedios terminan en una de estas letras o en N y Σ.

CLARIDAD Y ALTEZA DE LA DICCIÓN

La virtud propia de la *dicción* consiste en que sea clara sin ser baja. Según esto la dicción sería superlativamente clara si se compusiera de los nombres ordinarios, mas entonces fuera baja. Casos ejemplares son la poesía de Cleofón y la de Esténelos.¹⁸⁷ Mas resultará majestuosa y alejada de lo vulgar si se sirve de nombres extraños al uso. Y llamo *extraños al uso* los nombres peregrinos, la metáfora, el alargamiento y todo lo que contra el uso dominante vaya. Mas si se compusiera con todos ellos resultara o enigma o barbarismo; *enigma*, si se compone la dicción de metáforas; *barbarismo*, si de palabras peregrinas. Que, en efecto, la esencia del enigma consiste en que se diga lo que una cosa es en sí misma mediante una combinación verbalmente imposible. Combinación imposible de hacer cuando se usan otros nombres; posible, sirviéndose de metáforas. Por ejemplo: "*vi un varón que con fuego apegaba bronce sobre otro varón*",¹⁸⁸ y otros enigmas por el estilo. El barbarismo proviene de palabras peregrinas. Hay, pues, que mezclar de cierta manera todo esto porque los nombres peregrinos, la metáfora, la palabra

Los nombres dobles convienen sobre todo a los ditirambos, los peregrinos a los versos heroicos, las metáforas a los iámbicos. En los versos heroicos se puede usar de todo lo dicho mas a los iámbicos, por imitar sobre todo el lenguaje corriente, irán bien de suyo aquellas palabras que se usaran en la conversación, es decir: los nombres ordinarios, metáforas y adornos. Acerca de la tragedia, pues, y de la imitación mediante la acción baste con lo dicho.

UNIDAD DE ACCIÓN EN LA EPOPEYA

En cuanto a la imitación narrativa y en métrica es evidentemente preciso, como en las tragedias, componer las tramas o argumentos dramáticamente y alrededor de una acción unitaria, íntegra y completa, con principio, medio y final, para que, siendo a semejanza de un viviente,¹⁹⁴ un todo, produzca su peculiar deleite. Y no han de asemejarse las composiciones a narraciones históricas, en las que se ha de poner de manifiesto no una acción sino un periodo de tiempo, es decir: todo lo que en tal lapso pasó a uno o a muchos hombres, aunque cada cosa en particular tenga con otra pura relación casual. Porque así como la batalla naval de Salamina y la batalla de los cartagineses en Sicilia acontecieron en la misma época,¹⁹⁵ sin converger las dos a un mismo fin, de parecida manera a lo largo de tiempo a veces acontece una cosa tras otra sin finalidad alguna común a ellas. Y casi todos los poetas hacen esto.

UNIDAD DE ACCIÓN EN HOMERO

Y por esta razón, como ya quedó dicho,¹⁹⁶ Homero puede parecer divino en comparación con los demás poetas, puesto que no se propuso poner en poema la guerra íntegra de Troya, aunque tiene principio y fin; que tal argumento hubiera sido o demasiado extenso y para la mirada difícilmente abarcable en conjunto o, en caso de darle conveniente medida, complejo en demasía por la variedad de sucesos. Tomo, pues, una sola parte. y trató casi todos los demás sucesos como episodios, así el *Catálogo de las Naves* y otros, y que distribuye a lo largo del poema.¹⁹⁷

PRÁCTICA DE LOS OTROS POETAS

Los demás poetas, por contraposición, componen sus poemas sobre una sola persona o sobre un tiempo o sobre una acción compleja, como el poeta de los *Cantos ciprios*, o el de la *Pequeña Iliada*.¹⁹⁸ por esto, así como de la *Iliada* y *Odisea* sólo puede hacerse, de cada una, una o dos tragedias, se pueden hacer con los *Cantos ciprios* muchas; y más de ocho¹⁹⁹ con la *Pequeña Iliada*, por ejemplo: *Juicio de Armas*, *Filoctetes*, *Neoptolemo*, *Eurípilos*, *Ulises mendigo*, *las Lacedemonias*, *Saqueo de Troya*, *Partida*, *Sinón* y *las Troyanas*.²⁰⁰

ESPECIES Y PARTES DE LA EPOPEYA

Además: la epopeya ha de tener las mismas especies que la tragedia; porque ha de ser o *simple* o *intrincada*, o *ética* o *patética*. Las partes también han de ser las mismas, a excepción del canto y espectáculo, porque ha de haber peripecias. reconocimientos y padecimientos, además de bellos discursos en bello lenguaje; de todas las cuales cosas se

sirve Homero antes que nadie y mejor que ninguno. Porque, en efecto, compuso cada uno de esos dos poemas de tal suerte que fuera la *Iliada* poema simple y patético, y la *Odisea* intrincado que toda ella es reconocimiento ²⁰¹ y ético. Añádase a esto el que a todos los poetas excede en lenguaje y en pensamientos.

AMPLITUD Y MÉTRICA DE LA EPOPEYA

Se diferencian, por otra parte, tragedia y epopeya en cuanto a extensión de la trama y por la métrica. En cuanto a la extensión es conveniente límite el dicho: ²⁰² que con una mirada se la pueda abarcar de principio a fin. Y tal sucedería si los argumentos fueran más cortos que en las epopeyas antiguas y equivalieran al número de tragedias que se dan en una sola audición. La epopeya, sin embargo, posee algo peculiar que le permite aumentar la extensión: porque mientras en la tragedia no es posible imitar de vez muchas partes de la acción, sino tan sólo lo que en el escenario esté siendo ejecutado por los actores, en la epopeya, al contrario, por ser narración hay modo de poner en poema muchas partes de vez, que, si son apropiadas, acrecerán la magnitud del poema, con ventaja para la magnificencia, distracción de los oyentes y variedad en desiguales episodios, que la presta saciedad de lo uniforme hace fracasar las tragedias. ²⁰⁸ En cuanto a la métrica la experiencia ha demostrado que el exámetro va bien a la epopeya. Porque, en realidad, si para hacer una imitación narrativa se empleara otra métrica o varias, se echaría de ver la incongruencia: porque el exámetro heroico es, entre todos los metros, el más reposado y amplio, y por esta causa recibe mejor en sí nombres peregrinos y metáforas, que por esta misma razón la imitación narrativa supera a las demás imitaciones. Por el contrario: el verso iámbico y el tetrametro trocaico son movidos, y acomodados el uno a la danza, el otro a la acción. ²⁰⁴ Todavía sería más absurdo mezclar muchos, como lo hizo Xeremón. ²⁰⁵ Por lo cual también, nadie compuso jamás largo argumento en otra clase de metro sino en el heroico, que, como habremos dicho, ²⁰⁶ la misma naturaleza nos enseñó a elegir la métrica conveniente.

HOMERO Y SU INTERVENCIÓN EN LAS OBRAS

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. ²⁰⁷ Pues bien: los demás poetas se esfuerzan por hacerse ver a sí mismos a través de todo el poema, e imitan poco y pocas veces, mientras que Homero, tras breve proemio, introduce inmediatamente o varón o mujer u otro carácter, jamás a nadie sin carácter, todos con él.

LO MARAVILLOSO

Por otra parte, en las tragedias hay que emplear lo admirable, pero en la epopeya, por no ver con vista de ojos a los actores reales, es posible, y aun mucho mejor, servirse de lo inexplicable, pues de lo inexplicable sobre todo suele engendrarse lo admirable. ²⁰⁸ Y así

la persecución de Héctor resultara ridícula de tener lugar en el escenario —pues los griegos están parados y no persiguen y Aquiles les hace señas de que se queden así...—; ²⁰⁹ mas en la epopeya no pasan desapercibidas tales cosas. Ahora bien: lo admirable resulta placentero; y sirva de indicio el que todos, al referir sucesos, añaden algo para hacerse agradables.

AÑAGAZAS SABIAS

Homero, más que nadie, enseñó a los demás poetas a decir *como se debe decir* lo falso, ²¹⁰ a saber: en forma de falacia. Porque creen los hombres que, cuando por ser esto se produce estotro, o por suceder esto sucede estotro, si se da el consecuente tendrá también que darse el antecedente. Y esto es precisamente lo falso. Es menester, pues, añadir que, si el antecedente es falso, habrá de darse otro o habrá antecedido necesariamente otro, en caso de que se dé o suceda tal consecuente. ²¹¹ Pero de saber que el consecuente es verdadero concluye falazmente nuestra alma ²¹² que también el antecedente lo es. Ejemplo de esto, lo del *Baño*. ²¹⁸

LA VEROSIMILITUD

Es preferible imposibilidad verosímil a posibilidad increíble; ²¹⁴ y no se han de componer argumentos o tramas con partes inexplicables o inexplicadas; que no tengan, por el contrario, ninguna inexplicable o inexplicada; a no ser que caiga fuera de la trama, como Edipo, que no sabe de qué manera murió Laio, mas no en el drama mismo, como en Electra las noticias de los juegos píticos, y en los Misios el personaje que llega de Tegea en Misia ²¹⁵ y no dice palabra. Es ridículo, pues, decir que, de quitarse tales cosas, se destruiría la trama, ya que, por una parte, no se han de componer semejantes tramas: mas, si se las hace, resultará admirable hasta lo inexplicable mismo si se lo presenta razonablemente, porque las cosas inexplicables que en la *Odisea* pasan al atracar, es claro que no se las soportara caso de haber caído en manos de un mal poeta; empero, aquí encubre el poeta tales absurdos bajo el deleite de otras cualidades suyas.

DICCIÓN O ELOCUCIÓN

En cuanto a la dicción: es preciso trabajarla cuidadosamente en las partes sin acción, sin caracteres ni pensamientos; aunque también léxico deslumbrante encubre caracteres y pensamientos.

PROBLEMAS DE CRÍTICA

Acerca de los proyectos de tramas y desenlaces, número y calidad de sus especies llegarán a claridad los que los consideren de la siguiente manera:

PRINCIPIOS

Supuesto que el poeta es imitador lo mismo que el pintor y cualquier otro imaginero, de tres cosas ha de imitar una:

1. 1. las cosas tal como fueron y son
2. 2. las cosas tal como parece o se dicen ser
3. 3. tal como debieran ser.²¹⁷

Por otra parte, las expresas mediante dición en que entran palabras peregrinas, metáforas y otras alteraciones del lenguaje, permitidas a los poetas.²¹⁸ Añádase que no se aplica la misma regla a política y a poética, ni a las demás artes y a la poética. Que en poética caben dos clases de faltas: unas propias, otras accidentales. Porque si el poeta se propuso correctamente reproducir imitativamente algo, y por impotencia no lo imitó correctamente, falta es de técnica poética; pero si su plan no fue correcto —por ejemplo: un caballo adelantando de vez sus dos patas diestras—,²¹⁹ o su falta es relativa una ciencia especial —medicina u otra cualquiera—, o mete en el poema cualquier cosa imposible, tal falta no lo es en propiedad de la poética. Por consiguiente: es preciso resolver, desde estos puntos de vista, los reproches provenientes de los proyectos de tramas.

INVEROSIMILITUDES PERMITIDAS; ERRORES, INEXACTITUDES

Y primero los reproches que van contra el arte misma. A impropiedad dentro del poema, falta en el poema. Pero falta excusable, si da en la finalidad del arte —cuál sea ella quedó ya dicho, si por tal medio resulta esa parte u otra más impresionante. Y sirva de modelo la persecución de Héctor.²²⁰ Con todo, si tal finalidad pudiera conseguirse mejor o al menos igual siguiendo en tales casos la verdad del arte, no fuera excusable tal falta, que, si es posible, en nada se debe faltar. Es preciso, además de esto, considerar a qué clase pertenece la falta: si al arte mismo o a otra cosa accidental al arte. Que es falta menor el no haber sabido que la cierva no tiene cuernos que el haberla pintado de manera irreconocible.²²¹ Además: si se reprocha la falta de verdad, tal vez pudiera responderse como lo hizo Sófocles al decir que él representaba los hombres cual debían ser y Eurípides cuales son²²² y, aparte de estas dos respuestas, cabe la de *así se cuenta*— por ejemplo: las historias de los dioses; que tal vez fuera mejor no contarlas, y a lo mejor no son verdad, y lo es lo que de ellas dice Jenófanes;²²³ pero *"así se cuenta"*. En otros casos, tal vez, no se dice cómo fuera mejor, sino *"así fueron las cosas"*, — por ejemplo: acerca de las armas, el que *"sus lanzas estaban con las conteras en alto"*,²²⁴ que así se acostumbraba entonces, como ahora entre los Ilirios.

PRINCIPIO GENERAL

En cuanto a si tal palabra o acción fueron o no bellamente dichas o hechas, hay que considerarlo atendiendo no tan sólo a si es esforzado y bueno o apocado y malo lo dicho o lo hecho, sino quién lo dice o hace, a quién, cuándo, cómo, para qué; si, por ejemplo, para obtener un mayor bien o para evitar un mal mayor.

DIVERSOS TIPOS DE SOLUCIÓN

En cuanto a la dicción, otras son las dificultades a resolver, por ejemplo: en el uso de palabras peregrinas, como ούρηας μὲν πρῶτον,²²⁵ que tal vez no se refiera a los *mulos* sino a los *centinelas*. Y cuando habla de Dolón, ὅς ρήτοι εἶδος μὲν ἔην κακόν,²²⁶ no se refiere a cuerpo contrahecho, sino a rostro feo, porque los cretenses entienden por "*belleza de aspecto*" la del rostro. Y parecidamente cuando dice: ζωρότερον δέ κέραιε²²⁷ no se trata de servir el vino "*puro*", como para bebedores, sino de servirlo "*deprisa*". Otras cosas se dicen metafóricamente, por ejemplo: "*todos, dioses y hombres, durmieron toda la noche*", pues, simultáneamente dice el poeta, que "*cuando fijaba sus ojos en la planicie de Troya, maravillabase de oír voces de flautas y siringas*".²²⁸ Y es que se puso aquí "*todos*" en vez de "*muchos*", por metáfora, porque *todos* es una cierta manera de *muchos*, Y parecidamente aquello de "*sólo ella no se acuesta*" ha de entenderse metafóricamente, porque lo más distinguido está *solo*. Cosas hay que se explican por la entonación: así explicaba Hippias de Taso aquello: δίδομεν δέ οἱ εὐχος ἀρέσθαι y τό μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρω ;²²⁹ otras, por diéresis o pausa, por ejemplo, en Empédocles: αἴψα δέ θνήτ ἐφύοντο? τά πρὶν μάθον ἀθάνατ εἶναι, ζωρά δέ πρὶν κήκητο. "al punto se hallan naciendo mortales, cosas que a ser inmortales primero aprendieran; y se hallan mezcladas las que antes puras se estaban".²³⁰ Otras, por amfibolía o ambigüedad: como παρώχηκεν δέ πλέω νυξ,²⁸¹ donde πλέω tiene doble sentido. Otras se explican por usos del lenguaje; así a toda bebida preparada se llamaba "*vino*", pudiéndose decir que Ganimedes "*escanciaba vino*" a Júpiter, aunque los dioses no beban vino; 232 y se da el nombre de "*trabajadores en bronce*" a los que trabajan en hierro, habiéndose podido decir por esto: "*grebas de estaño recién labrado*",²⁸³ lo que se pudiera explicar también por metáfora. Cuando una palabra presenta, a primera vista, sentido contradictorio, hay que considerar cuántas significaciones puede tener en tal pasaje; por ejemplo, "aquí se detuvo la bronceína lanza",²³⁴ de cuántas maneras era posible eso de *atascarse*. Y así se comprenden las cosas mucho mejor que con el procedimiento contrario, propuesto por Glaucón²³⁵; que algunos, inconsideradamente, prejuzgan las cosas, y, partiendo de tales consideraciones, razonan y reprenden al poeta como si hubiera dicho lo que contraría a sus opiniones. Así pasó respecto de Icarío. Se creyó que era lacedemonio; parecía, pues, absurdo que Telémaco, al llegar a Lacedemonia, no se hubiera encontrado con él. Pero las cosas tal vez sean como lo dicen los cefalonios: que entre ellos se casó Ulises y que Icarío no se llama así sino Icadio.²³⁶ Pero tal vez la dificultad provenga aquí de un error.

LO IMPOSIBLE

En general: lo imposible ha de considerarse o en relación a la poesía, a lo mejor o a la opinión corriente. En relación a la poesía: es de preferir imposible creíble a posible increíble. Tal vez sea imposible el que haya hombres tales como Zeuxis los pintó pero los pintó mejores, que es preciso que el modelo supere lo real.²³⁷ La opinión común también puede justificar lo irracional: aparte de que no siempre lo irracional lo es en verdad, que es verosímil pasen cosas contra lo verosímil mismo.

CONTRADICCIONES, INVEROSIMILITUDES, FEALDADES INJUSTIFICADAS

En cuanto a las contradicciones en términos hay que examinarlas según las *Refutaciones*²³⁸ de argumentos: si el poeta se refiere a lo mismo, desde el mismo punto de vista y de la misma manera, y habrá que resolverlas considerando qué es lo que expresamente dice, y qué es lo que sensatamente se le puede atribuir. Son correctos los reproches por absurdo y maldad, cuando no haya necesidad alguna de echar mano al absurdo como en el pasaje de Eurípides en el Egeo—,²³⁹ o de la maldad — como Menelao en el *Orestes*.

RESUMEN

Los capítulos de crítica se reducen, pues, a cinco especies: o porque las cosas son imposibles, o por absurdas, o por dañosas o por contrarias entre sí o por ir contra la rectitud artística. En cuanto a los desenlaces, han de ser estudiados según los capítulos ya dichos, que son doce.

PRETENDIDA SUPERIORIDAD DE LA EPOPEYA SOBRE LA TRAGEDIA

Acerca de si la imitación épica es mejor que la trágica, pudiérase tal vez discutir. Si la menos vulgar es la mejor, y la menos vulgar es siempre la que a mejores espectadores se dirija, evidentemente será más vulgar la que se dé a imitar todo, cual si los espectadores no llegaran a entender, si el poeta no añade cosas por cuenta propia y no se agitan de veras los actores, semejantes a los malos flautistas que giran cuando tienen que representar el *Disco*, y arrastran al corifeo cuando ejecutan *Escila*.²⁴⁰ y así, habría que pensar de la tragedia lo que la antigua escuela de actores pensaba de sus sucesores: que Mynisco llamaba a Calípedes *mono* por sus exageraciones, y lo mismo se decía de Píndarus.²⁴¹ Se han, pues, éstos a aquellos como el arte trágica entera a la epopeya. Y dícese que ésta se dirige a espectadores distinguidos que no necesitan de figuras gesticulatorias, mientras que la tragedia es para villanos. Si, pues, la tragedia es vulgar, será, evidentemente, de inferior calidad.

SUPERIORIDAD REAL DE LA TRAGEDIA SOBRE LA EPOPEYA

Primeramente: este reproche no va contra el arte poético sino contra el arte del actor, porque hasta un rapsoda, como Sosítrato, y un cantor, cual Mnasiteo de Oponte.²⁴² pueden excederse en gestos. Añádase que no toda gesticulación es de condenar, ni toda danza, sino las de los malos actores: que por esto se reprendía a Calípedes, y se reprende ahora a otros: el que imitan a mujeres libres. Además: aun sin gesticulación produce la tragedia su peculiar efecto, lo mismo que la epopeya: porque la simple lectura descubre su calidad. Si en otros puntos se aventaja, pues, la epopeya, en éste al menos no se aventaja necesariamente, por otra parte: la tragedia tiene todo cuanto la epopeya — porque hasta de su métrica puede servirse—;²⁴³ y además, lo que no es poco, la música y el espectáculo, origen de los más límpidos placeres; añádase el que tan clara resulta leída como representada. Además: consigue el fin de la imitación con menor extensión. Ahora bien: resulta más agradable lo condensado que lo difuso en largo tiempo; pongo por caso:

si se pusiera el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como tiene la *Iliada*, Además: la imitación épica es inferior en unidad —indicio: de cualquier epopeya se sacan muchas tragedias—, de tal modo que si los poetas épicos ponen un solo argumento resulta la trama tan breve como cola de ratón, o si se ajusta a las convenientes medidas parecerá aguachinada. Y me refiero al caso de una epopeya compuesta de muchas acciones, que por esto tienen *Iliada* y *Odisea* muchas partes, cada una con su correspondiente extensión; a pesar de lo cual estos poemas están compuestos con la mayor perfección posible y en lo que cabe son imitaciones de una sola acción.

CONCLUSIÓN

Si, pues, la tragedia es superior en todos estos puntos, y además lo es en cuanto obra de arte —porque tragedia y épica no han de contentarse con producir un placer cualquiera, sino el dicho—, es claro que será superior la tragedia si consigue su fin mejor que la epopeya. Así, pues, respecto de tragedia y epopeya, en sí mismas, en sus especies y partes, cuántas sean y en qué se diferencien, por qué causas, si las hay, resulten buenas y bellas, y acerca de las críticas y sus respuestas, baste con lo dicho.²⁴⁴

NOTAS

1. "*Da la casualidad*", τυγχάνουσιν, porque Aristóteles no demuestra, tal vez no es demostrable, que toda obra de arte tenga que producirse necesariamente por imitación (μίμησις. Por de pronto no lo es la belleza natural, acerca de la cual, sin embargo, no hallamos idea ninguna en esta obra. Y tampoco es evidente que las obras de arte tengan que surgir por el procedimiento de *reproducción imitativa*, entendido a la manera aristotélica. (Cf. *Introducción filosófica*, III, 4.)
2. *Reproducción por imitación*, μίμησις. Para la justificación de esta traducción véase en la *Introducción filosófica* el III, 4. Ordinariamente se traduce esta palabra por la simple de *imitación*,
3. Según la *Retórica*, III, 1, la voz es lo que el hombre posee de más apropiado para la imitación; y a su vez la palabra es, según el libro "*Sobre Interpretación*", περί Ἑρμηνείας, cap. IV, lugar en que pueden aparecerse, sin hacer lo que son, todas las ideas de todas las cosas.
4. El griego dice ἀρμονία, armonía; pero ha de entenderse por *melodía* en sentido moderno de la palabra, es decir: tema musical tratado por un solo instrumento, no por un complejo de ellos, según las leyes de la armonía. Por esto en algunas traducciones se pone simplemente melodía, Cf. Platón, *República*, 398 D.
5. "*mediante figuras rítmicas*" τῶν σχηματιζομένων ρυθμῶν o ritmos con figura, pues pueden darse ritmos simplemente tocados, sin figura externa alguna ejecutada con pies, o con el cuerpo entero, como en el baile.
6. *En métrica*", μέτροις o en verso, según terminología moderna, pero he preferido conservar la denominación antigua, que no ofrece lugar a dudas acerca de su significado.
7. "*sin nombre peculiar*", ἀνόνημος, el texto de la *A* ponía ἐποποιία, o evidentemente falsificado: por esto Ueberweg rechazó esta palabra. Bernays propuso la corrección de ἀνόνημος, brillantemente confirmada cuando se descubrió la versión árabe, Cf. *Introducción técnica*, V, c.
8. 8. "*Producciones*", μίμους o *mimos*, como dejan otras traducciones. Estos mimos y los diálogos socráticos son reproducciones imitativas *en prosa*. Aristóteles hacía parecida comparación en su diálogo "*Sobre los Poetas*" (Rose, Frg. 72). Según Diógenes Laercio (III, 37). Aristóteles colocaba los diálogos platónicos entre la poesía y la prosa. (J. H.)
9. Aristóteles en el diálogo *Sobre los Poetas* (Rose, frgm. 70) atribuía a Empédocles rango de poeta. Empédocles floreció hacia el 445. Escribió sus poemas en hexámetros. El autor ha publicado la traducción de los principales, con comentarios, en la Colección: "*Textos clásicos de Filosofía*", Vol. I *Presocráticos* (Jenófanes, Parménides y Empédocles) (pp. 41-82; 159-206. México, 1943).

10. Xeremón fue trágico y rapsoda. El *Centauro* parece haber sido un experimento literario, clasificable o como drama o como épica. (HF.)
11. Poesía *nómica*. νόμος Tipo de melodía primitiva creado, al parecer, por Terpandro para la lira, como acompañamiento de los textos épicos.
12. Las dos palabras *esforzados* y *buenos* traducen el doble sentido de la única griega, σπονδαίος; lo mismo, viles y malos, la de φαυλος. Véase en la *Intr. fil.*, VII, b.
13. "*Caracteres éticos*", pues también la unitaria palabra ήθος incluye ambos aspectos. Para las relaciones entre *Ética* y *Poética* véase la *Intr. fil.*, VII. b.
14. A Polignoto se le llama más adelante 1450 a 27-, buen pintor de caracteres morales. En contraste con las obras de Polignoto los cuadros de Pauson, según lo que dice la *Política* 1340 a 36, no han de presentarse a los ojos de los jóvenes. Probablemente en *Acarnienses* de Aristófanes, -V. 854-, se trata de un Pauson caricaturista. Sobre Dionisio de Colofón, véase Eliano, *Var. Hist.*, IV, 3. (J. H.)
15. Cleofón es desconocido. Cf. 1458 a 20 y *Retórica*, 1408 a 10.
16. Heguemón escribió parodias de épica. Cf. Ateneo, 699 A.
17. Nicóxares es un autor desconocido, La *Deiliada*, sí en verdad es tal el título de esta obra, se oponía sin duda a la *Iliada*, por parodia, pues la *Iliada* es epopeya de valientes y esforzados, mientras que la *Deiliada* parece debía ser una epopeya de cobardes (δειλός). (J. H.)
18. El texto es dudoso, La corrección de Medici que introduce en el texto *Los Persas* de Timoteo es seductora a primera vista, pero el tema del *Cíclope* ha sido tratado por los dos grandes poetas líricos. La obra de Filoxeno era un ditirambo, la de Timoteo, según Wilamowitz, un *nomos*. (J.H.)
19. Así en la *Odisea* las palabras de Ulises en los cantos IX / XII. Mas parece que Aristóteles se refiere a los *discursos directos*, no narrativos, que dan a la obra homérica su carácter dramático. Cf. Platón, *República*, 393-4, En este lugar coloca Platón la poesía épica entre la dramática y la puramente narrativa. Cf. *Poética*, 1460 a 5 sqq. (J. H.)
20. "*cual actores y gerentes de todo*", πράπτοντας καί ενεργούτας ; Cf. 1449 b 26 δρώντων καί ού δι απαγγελίας Al final de esta frase donde la lógica pediría μιμούμενον en vez de τούς μιμούμενους (a saber: έστι μιμεισθαι, hay que imitar) Aristóteles ha juntado con la mimesis propia del poeta la mimesis realizada por el actor. Cf. Horacio, *Ars Poética* (Epístola ad Pisones). V. 100 sqq. (J. H.)
21. El tirano Tea genes fue derrocado hacia el año 600.
22. Los de Megara Hyblea.

23. Χιόνιδες comenzó, según Suidas, ocho años antes de las guerras médicas, por tanto en 488. Magneto, de quien habla Aristófanes, en *Equites*, 520 sqq., fue contemporáneo suyo. Epicarmo, que floreció en tiempos de los tiranos Gelón y Hierón de Siracusa (485—467) no puede serles muy anterior. (J. H.)
24. Se trata de los habitantes de Sición. V. Temistio, *Orat.*, 27.406 edic. Dindorf. Suidas, s. v. θεσπις Cf. Herodoto, V, 67.
25. κωμάζειν, *andar en báquicas jaranas*. Hoy suele admitirse que el κωμῶδης, comediante, es el que canta en el κωμος, banquete o fiesta dionisiaca. Cf. E. Boisacq, *Dict, etymol. S. V. κωμος*.
26. "y ambas naturales", αὐτὰ φυσικαί. Sobre la interpretación de esta frase véase la *Intr. fil.*, III, 2.2.
27. Cf. *Retórica*, I, 11.
28. "principio innato", κατὰ φύσιν.. *Intr. fil.*, VII b, 26.
29. "improvisaciones", αὐτο σχεδόν.V.. *Intr. fil.*, VII b, 26.
30. Composición burlesca que Aristóteles atribuye a Homero. La frase "y otros poemas de su especie" no significa sin más que los demás poemas burlescos hayan de ser atribuidos a Homero.
31. En el *Margites* se usa el iambo mezclado con el exámetro. Puesto que el iambo se emplea en *invectivas* parece fundado darle la etimología de *ιάπτειν*, arrojar, saeta.
32. "cosas oprobiosas". ψόγον, Cf. 1449 a 33 sqq.
33. Véase, con todo, el cap. 26 donde Aristóteles pone a la tragedia por encima de la épica. Hemos traducido por *grandeza y dignidad* los términos μείζων, έντιμότε, -por, porque, en efecto, en *extensión* y en *venerable* origen sucede lo que aquí dice Aristóteles, aunque en otros efectos, sobre todo en los artísticos, supere la tragedia a la epopeya, y la comedia a la iámbica.
34. "entonadores del ditirambo". Parece que el poeta instruía en persona al coto, y la frase έξάρχειν τόν διθύραμβον equivale a διδάσκειν(J. H.) Según H. F., antes de que comenzara el coro, o entre las pausas de los corales, el corifeo o guía de coro tenía que improvisar alguna narración apropiada o un tema que después se hubiera de desarrollar. Por esto se le llamaba ó έξάρχων, el *entonador*, el que da el tema, resultando así de alguna manera *primer actor*.
35. Otra tradición atribuía a Esquilo esta innovación.
36. "vocabulario cómico", γελίας. Una pieza satírica era un interludio ejecutado por actores vestidos de macho cabrío (τράγος) ; como los secuaces de Baco. De aquí que τραγωδία. tragedia, signifique *cantos macho cabrío*, Y como dice Horacio:

carmine qui tragico vitem certavit ob hircum (V. 220), cual si el premio o galardón de una tragedia hubiera sido un macho cabrío, y del premio hubiese venido el nombre al tipo de composición poética. No han quedado ejemplos de poesía estrictamente *satírica*, fuera de algunos ejemplos más o menos artificiales, como en el *Cíclope* de Eurípides y en los fragmentos de *Ἰχθυεῖται* Sófocles. No podemos estar seguros de que la teoría que aquí sustenta Aristóteles sea correcta. La evidencia parece estar contra ella. (H. F.) Cf. Horacio. *Ars poet.* V. 220 sqq. Un poco difícil parece que, dado el carácter jocoso, breve y el uso del verso trocaico en los poemas satíricos, hubiera podido salir de ellos por evolución natural -1449 a 10 sqq— la tragedia clásica.

37. En la *Retórica* se dice —1408 b 36— que el troqueo es *χορδακτιώτερος*.
38. Lo cual, dada la significación de *ιάμβος* que es saeta, invectiva, alfilerazo, da a entender que la comedia estuvo hecha en tono de ataque personal. Cf. 1459 b 37; *Retór.*, 1408 b 35; Cicerón, de *Oratore*, 189; *magnam partem enim ex jambis nostra constat oratio*, Horatio, *Ars poet.*, V. 81.
39. Máscaras. vestidos ...
40. *"sin dolor y sin grave prejuicio; άνώδυνον και φθαρτικόν* si la tragedia ha de producir un placer o alegría sin perjuicios, *χαράν άβλαβή* ,lo mismo cabe pedir de la comedia, pues todo ha de evadirse de un plan demasiado *real*. Cf. *Intr. fil.*, IV, c.
41. Seguimos aquí la indicación de Bywater y de HF, en vez de lo que da el texto de J. H., que habría de decir: un coro de comediantes, *κωμῳδών*. En el siglo V los autores dramáticos sometían sus obras al juicio del arconte encargado del festival en que deseaban fuesen representadas. El arconte seleccionaba el número conveniente, y daba al poeta un coro, esto es: un director que pagaba a los coristas.
42. Resulta de una lista de vencedores en las grandes Dionisiacas — Cf. CIA II 971 a— (Michael, *Recueil*, 879), en que figura el poeta Magneto, que estos concursos de comediantes, reconocidos oficialmente, son anteriores al 458. (J. H.)
43. Epicarmo y Formio, poetas cómicos sicilianos. Parece que no de ha perdido una parte de frase o que una nota explicativa se introdujo en el texto.
44. Crates triunfó por primera vez en 449. Solo se conservan fragmentos de sus comedias.
45. El exámetro.
46. Nótese la forma discreta, nada preceptiva, que da Aristóteles aquí a la famosa "unidad de tiempo".

47. 47. Cf. Cap. 23—24 para la epopeya. En cuanto a la comedia, véase la *Intr. Técn.*, I.
48. “deleitoso lenguaje”, ἡδυσμένω λόγῳ, y “cada peculiar deleite en su correspondiente parte”, ἐκάστω των εἰδων, a saber : ἡδυσμάτων, ἡδυσμα =salsa, sazonar. En la Retórica (III, 3) Aristóteles dice de Alcidas: οὐ γὰρ ἡδύσμιτι χρηται ἀλλ' ὡς ἐδέσματι.
49. Para la justificación de esta traducción véase la *Intr. fil.*, IV, 1.
50. *su efecto purificador*". Creo que el acusativo— sobreentendido para περαίνουσα, a tenor de las líneas anteriores en que con este mismo verso está explícito eskátharσis.
51. "espectáculo bello de ver", literalmente "vista", ὄψις, como cuando decimos en castellano que esto tiene buena vista
52. Véase este punto en la *Intr. fil.*, VI.
53. "Del carácter y de las ideas les viene a las acciones el ser tales o cuales" debe entenderse de una especificación o cualificación no propiamente ontológica, sino moral —pues del carácter les viene el ser buenas o malas, ilustres o plebeyas, dar una conducta o ser inconstantes...— ; y de las ideas (διάνοια) les viene además una calificación de orden tampoco estrictamente ontológico— que la especificación ontológica de las ideas procede del contenido u objeto sobre que versen: ideas geométricas, ideas aritméticas, ideas lógicas...—, sino calificaciones más o menos artificiales y artísticas, como ideas retóricas, que hablan a los afectos, ideas políticas, que hablan al animal político que es el hombre. Cf. 1450 b 5 sqq.
54. La frase "naturales causas de las acciones: ideas y carácter" πέφυκεν αίτια δύο των πράξεων, tampoco puede entenderse en rigor filosófico ni ontológico, ni psicológico, ni físico, porque las estrictamente causas naturales de las acciones son las potencias (δύναμις) o facultades y la forma sustancial, además de las causas eficientes, material y finales que sean precisas. Aquí *naturales* significa causas *propias* para una especificación o cualificación o artística o preartística.
55. Trama o argumento traduce la palabra μύθος Las razones para la adopción de esta traducción véanse en *Intr. fil.*, vi, 2.
56. Con calificación artística, no real, ni moral, ni personal,
57. "o de su modo de pensar sacan a luz en ellas", ἀποφαίνονται γνώμην. Póngase esto en relación con la función apofántica o elucidadota esencial a la palabra según Aristóteles, "Sobre Interpretación", cap. IV: 17^a: Cf. *Retórica*, II, cap. 21.

58. Véase Phys., 197 b 4 ή δέ εύδαιμνία πραξίς τις, εύπραξία γάρ ; la felicidad es una cierta manera de acción, porque es pasarla bien. Y Polir., 1325 a 32; Etic. Nic., 1098 a 16, b 21. El fin de que habla aquí Aristóteles es un fin *intrínseco*, como posesión de la felicidad; y conseguido como acto final (έντελέχεια) de una serie de acciones internas. Sólo que el acto final ya no se ordena eficientemente a producir otro, a la manera como hacia la producción de otro están ordenados los anteriores. El acto final es solamente acto (πραγμα) , y los anteriores son actos y acciones. Para esta distinción entre acto y acción, απ, πμαγγραξίς, véase *Intr. fil.*, VI, 1.
59. "Sólo mediante las acciones adquieren carácter" los actores, τά ήθη συμπεριλαμβάνουσιν διά τας πράξεις. "Mais ils recoivent leurs caracteres par surcroit et en raison de leurs actions" (J.H., p. 38) De las ideas y carácter les viene a las acciones ser tales o cuales, acaba de decir Aristóteles, — 1449 b, 38 sqq. Pero a su vez, y por un proceso que se llama en ontología de *causalidad mutua*, las acciones hacen que actor *adquiera* carácter, y sea *actor de carácter*: tal o cual, jocoso, triste, severo , . . Y son precisamente las *acciones* las que afirman tal carácter artístico o teatral del actor, y no simplemente las palabras expresadas en ideas, que uno no se hace actor dramático, cómico , por sólo leer tragedias y comedias, ni por escribirlas, sino por ejecutarlas. Sobre las modificaciones reales, secundariamente, que sufre en su vida real el actor, no es lugar éste para estudiarlas,
60. Parece que esta expresión de Aristóteles no debe entenderse con todo rigor (J.H.) , teniendo presente que acaba de decir que por las acciones se adquiere carácter. A no ser que se entienda de que sólo con acciones que tengan *unidad de estilo* se adquiere carácter, y no con las demás, hechas a la buena de Dios o al tún tún y a lo que saliere.
61. Cf. *Intr. fil.*, 1, 3.
62. Se piensa naturalmente en Eurípides, pero Aristóteles no ha podido referirse a él en lo de "los de ahora". El pasaje 1453 b 27-29 aducido por Bywater para asegurar lo contrario no parece probatorio. (J.H.)
63. "Estilo de decisión", προαίρεσις όποία. Προαίρεσις es un término técnico en las *Éticas* de Aristóteles para designar no tan sólo voluntad sino adopción reflexiva de un conjunto de medios ordenados a un fin. Y cuando el fin es *constante* produce un *estilo* de respuestas activas y pasivas que dan *carácter*; una segunda, artificial o artística naturaleza. Para ello es conveniente situar al agente en circunstancias que no traigan aparejado sin remedio el tipo de reacción.
64. "Sacar a luz algo universal", καθόλου άποφαίνονται. Faena de una proposición universal, ya que toda proposición es *apofántica* (*Sobre Interpretación*, IV, 17 a) y ha de saber sacar a luz ideas en palabras, siendo las ideas de suyo universales. Sólo después de descubrir una proposición universal podrá *demostrarse* una

- propiedad de un sujeto, ἀποδεικνύουσί τι, ya que toda demostración exige al menos una premisa universal.
65. "*Interpretación de ideas mediante palabras*", por esto Aristóteles tituló la obra que habla sobre las palabras —nombre, verbo, proposición y sus clases. . .—, "*Sobre Interpretación*" o hermenéutica.
 66. "*Tiempo imperceptible*", ἀναισθήτος χρόνος; parece como si Aristóteles se refiriera aquí a los que modernamente se llama *umbral inferior* de la sensación temporal. Un espectáculo que nada más se lo vea un instante, no hay tiempo para mirarlo y resulta confuso (συγχεται).
 67. Acerca de este *apriori* helénico véase *Intr. fil.*, VII. c b, 2.
 68. Acerca de estotro punto de norma psicológica general véase *Intr. fil.*, VII, b 24.
 69. “facultad de percepción de los espectadores”, dadas las condiciones del teatro, etc.
 70. Las palabras ποτέ καί άλλοτε no pueden entenderse más que el tiempo, no del lugar, y no permiten concluir al uso de la clepsidra en los tribunales. Una representación ordinaria en las grandes Dionisiacas comprendía tres tragedias y un drama satírico, y duraba de 8 a 10 horas. La costumbre, si no el reglamento de los certámenes, impuso ciertamente un límite a la duración de las representaciones. Cf. Suidas, s. v[[MHC1](#)]. Ἀρίσταρχος Τεγεάτης. ¿Se empleó alguna vez la clepsidra para medir el tiempo de duración de una tragedia? No es imposible, pero la hipótesis de cien tragedias que representar resulta ridícula —lo mismo que el animal de miles de estadios de que se acaba de hablar, y tal vez, podría uno preguntarse, si hay también aquí su punta de sátira, eco tal vez de alguna historia contada en público a propósito de la duración de los espectáculos. (J. H.)
 71. Acerca del significado de estos cambios véase la *Intr. Fil.*
 72. El que todas las acciones de un hombre no forman una acción o estilo requiera una como artificial o artística, moral o no, integran parte de su ser, una realidad de simple, bruto y brutal hecho.
 73. Entre los antiguos poetas épicos se citan como autores de Heraclidas a Cinetón de Lacedemonia, Pisandro de Rodas y Panyasis de Halicarnaso. El poeta lírico Baquilides celebró las hazañas de Teseo, inspirándose en una *Teseida*. (J. H.) Baquilides celebró las hazañas de Teseo, inspirándose en una *Teseida*. (J. H.)
 74. Ulises durante una partida de caza en el Parnaso, en compañía de su abuelo Autólico, fue mordido por un jabalí. La cicatriz de tal herida es la que permite a la vieja Euryclea reconocerle cuando le lava los pies (*Odís.*, XIX, 392 sqq) Este pasaje de la Odisea parece interpolado. No figuraba en el texto que leía

- Aristóteles. Con todo, Platón, *Rep.*, 1, 334 A, cita como de Homero algunas palabras de los versos 395-6. (J. H.)
75. En el momento en que los griegos se disponían a partir de Aulide, Ulises, para escapar de la guerra, había fingido estar loco, lo que fue descubierto por Palamedes.
76. Cf. final del cap. 17.
77. Para la traducción de este pasaje y su justificación véase la *Intr. fil.*, V, 1.1. Nótese la forma gramatical de optativo γένοιτο.
78. Cf. cap. 1.
79. Para la interpretación de este pasaje célebre véase la *Intr. fil.*, V, 1. Sobre lo universal y la poesía, *Ibíd.*, V, 1.4.
80. "imponer nombre a personas", ὀνόματα ἐπιτιθεμένη, como algo adventicio y accidental, véase *Intr. fil.*, VII, c. 3.
81. Recuérdese el predominio que tiene en Aristóteles lo universal sobre lo singular, correlativo a la preeminencia de la tragedia sobre la iámbica y la comedia. Cf. *Intr. fil.*, VII, c 3.
82. Se refiere al poeta Agatón mencionado en el *Banquete* de Platón. El título de esta tragedia no es seguro.
83. Cf. Platón, *Fedón*, 61 B.
84. No consta de si el texto tal como se nos ha conservado está o no correcto. Véase en las notas al texto griego las conjeturas de Vahlen. Para el sentido de estos dos extremos pasionales: tremebundo y miserando; véase la *Intr. fil.*, IV, c.
85. Plutarco refiere la misma historia *De sera num. vind.* 8, 553 d. A la palabra θεωρουντι, que significa tal vez que el asesino estaba mirando la estatua de Micio, corresponde el Plutarco θέας οὔσης, durante el espectáculo. (J. H.)
86. continua, συνεχής; término filosófico de ordinario, que tal vez habría que traducir aquí por *coherente*. Coherente según una trama o *serie* de acciones unidas por verosimilitud.
87. Para conjeturar por qué tiene que entrar en la tragedia esta inversión de la fortuna, véase la *Intr. fil.*, VII, c 2.
88. Cf. *Edipo Rey*, v. 924 sqq.
89. Tragedia de Teodecto de Fase lis, contemporáneo de Aristóteles. Cf. cap. 18, comienzo.

90. *Ifig. en Taúride*; v. 727 sqq. cf. cap. 16, 1454 b 31 y 1455 a 18.
91. El término πάθος lo traduce J.H. por "*événement pathétique*" y juega un papel bien restringido en la *Poética*. Cf. *Intr. fil.*, VII, b 28. Cf. *Retór.*, 1386 a 4 sqq; y Horacio, *Ars poética*. v. 185.
92. La definición y explicación que de cantidad da Aristóteles aquí ha de confrontarse con la que se halla en los *Metafisicos*, IV, 1020 a 7 sqq. Y en estos pasajes se funda la traducción dada aquí.
93. Cf. Aristóteles. *Problem.*, 918 b 26., y Suidas, s. v. Μονωδία
94. Los *estásima*, en las tragedias conservadas, comprenden versos anapésticos, pero tal vez no fuera así en las tragedias del siglo IV.
95. J. H., traduce el término φιλόνηρον por *sentiment d'humanité*, designando la simpatía natural que experimentamos por todo hombre que sufre, aunque lo hubiera merecido por su conducta. Cf. *Retór.*, II, 13, 1390 a 19. Más adelante — cap. 18, 1456 a 21—, tiene esta palabra un sentido algún tanto diferente.
96. Rematadamente perversos corresponde a μοχθηρός', que incluye mucho más que la simple maldad, κακός, Cf. *Etic. Nic.*, 1150 b. 29 sqq.
97. Véase la *Intr. fil.*, IV, 1 c.
98. Para esta exigencia helénica de término medio, véase *Intr. fil.*, V.
99. "*error*", ἀμάρτημα, y no falta moral o pecado. Júntese la significación de ἀμάρτημα, que es no dar en el blanco, con la accidentalidad de la individualidad y la accidentalidad de las cosas más graves que le pasan al individuo según la mentalidad aristotélica. Véase para este punto mas detalles en la *Intr. fil.*, VII, c 3.
100. *Simple* y *doble* se refieren aquí al desenlace. Véase el final del capítulo presente respecto del desenlace doble en el caso de la *Odisea*.
101. Para dar toda su fuerza a la palabra "*aconteció*", συμβέβηκε, véanse los comentarios en la *Intr. fil.*, VII, c 3.
102. Cf. final del cap. 17, resumen de la *Odisea*.
103. Aristóteles debe referirse probablemente a la intervención de personajes como las Furias, en *Euménide*, 1º: la *mujer-vaca* del *Prometeo encadenado* de Esquilo. *Horror por lo monstruoso* traduce la palabra τερατώδες (monstruoso).
104. Para este punto del *placer propio* de una obra de arte véase la *Intr. fil.* IV, 2.
105. Para la correcta interpretación de esta frase véase la *Intr. fil.*, IV, 1 c.

106. Este principio tan discutible, dice J.H., se explica por el papel esencial que Aristóteles atribuye a la piedad o compasión en la tragedia. Cf. *Retór.*, II, 8, 1386 a 10.
107. Alcmeón había matado a su madre por haber ésta denunciado el escondite de su marido Amfiaro.
108. Trágico del siglo IV, contemporáneo de Aristóteles; parece que compuso unas 240 tragedias y ganó 15 victorias. (Suidas.) No queda nada de su Alcmeón.
109. Telégonos, hijo de Ulises y de Circe, llegado a Itaca en busca de su padre, lo hirió sin conocerlo. La pieza de Sófocles referente a este asunto y a la que probablemente se refiere Aristóteles es la de *Ὀδυσσεύς Ἀκανθοπλήξ*.
110. Lógicamente habría un cuarto caso que Aristóteles condena en las líneas siguientes: A sabe quién es proyecta el crimen, pero no lo ejecuta. Mas no hay por qué modificar el texto. Las palabras *ἐτι δέ τρίτον* están confirmadas por la versión árabe, y en cuanto a *τούτων δέ χείριστον* es giro conocido en todas las lenguas. (J. H.)
111. Sófocles, *Antígona*, v. 1 232 sqq.
112. *Cresfonte*, tragedia perdida, de Eurípides.
113. *Ifigenia en Taúride*.
114. Nada se sabe de esta obra.
115. a 19.
116. Usamos aquí la palabra *mito* (μυθος) en vez de la trama argumento, pues las tramas de que se habla son las transmitidas por la tradición, casi todas ellas *míticas* en sentido clásico de esta palabra. Véase *Intr. fil.*, VI, 1.3.
117. Véase 1454 b 11-15.
118. Para el sentido peyorativo de *άνδρειος* (viril) aplicado a una mujer, véase Luciano, *contr.*, *indoct.*, 3: *εἰ καί πάνυ ἀναίσχυντος εἰ καί άνδρειος*. En la *Política*, 1277 b 20, dice Aristóteles que el valor en una mujer es completamente diferente del valor en el hombre. J. H. excluye del texto las palabras *η δεινήν* por no ofrecer sentido aceptable. No se puede dar a *δεινός* el significado de *terrible en palabras*", orador de temer Cf. *Apol.* de Platón, 1 7 B-, y ver en ello una alusión a *Melanipa la Sabia*, mencionada más adelante. (J. H.)
119. Semejante al tipo tradicional. Cf. Horacio. *Epis. a. Pis.* v. 123 sqq. *Intr. fil.*, VII b. 29.
120. Cf. Horacio, *Ibid.*

121. Aristóteles siente especial malquerencia por este carácter a causa de haberlo hecho Eurípides peor de lo que la trama exigía.
122. Ulises llora como mujer y Melanipa habla como hombre. Sobre *Escila*, Cf. 1461 b, 32. Se sabe hoy en día que esta obra contenía las "*lamentaciones de Ulises*" y era un ditirambo de Timoteo de Mileto. V. Th. Gomperz, *Hellenica*, Band 1, pp. 79 y 85. Y Wilamowitz — *Timotheos, die Perser* (Leipzig, 1903), p. 111.
123. El discurso de Melanipa es un pasaje de "*Melanipa la sabia*" de Eurípides. Nauck, fragm. 484. Cf. v. Arnim, p. 27, fr. 4, pasaje citado frecuentemente y que se encuentra también en Platón, *Banquete* 177 A. Melanipa habla como mujer sabia, en plan de filósofo naturalista.
124. *Medea*, v. 1317.
125. *Iliada*, II, v. 166 sqq. También Platón habla de este punto y en el mismo sentido en el *Crátylo*, 425 D.
126. "*sin explicación racional*", ἄλογον ; nótese que habla para *dentro* del drama mismo. Cf. *Intr. fil.*, V, 1.3.
127. V. cap. 24, 1460 a 29.
128. Tal vez esto explique lo que Aristóteles ha dicho poco ha de los *caracteres buenos* y que tanto embarazó a Corneille —*Premier discours sur le poeme dramatique*. O con Jules Lemaitre —*Corneille et la Poétique d'Aristote*—, decir que los personajes de la tragedia deben tener de la "*grandeur, de la race, de l'allure*". No se trataría, pues, de perfección moral. Aristóteles en muchos lugares —véase el *index Aristotelicus* de Bonitz, v. s. Ἐπιεικῆς—, opone a la plebe los ἐπιεικεῖς καὶ γνώριμοι.
129. Cap. 11, 1452 a 29.
130. Estos hijos de la Tierra son los Espartanos, hombres salidos de los dientes del dragón sembrados por Cadmo. El texto es de una pieza desconocida.
131. Se trata de las señales brillantes que, según se decía, eran de verse en las espaldas de los descendientes de Pélope.
132. *Tyro*, tragedia de Sófocles de la que no quedan sino fragmentos. Nauck, p. 272 sqq. Tyro había expuesto dos hijos gemelos que había tenido de Neptuno. La cestita en que los colocó hizo que se los pudiera reconocer. Cf. narración de Moisés en el *Antiguo Testamento*.
133. *Odisea*, XIX, 386, 475; XXI, 205-225.
134. *Odisea*, XIX, 391 sqq.

135. Sentido confirmado por 1455 b 9 y 1452 b 5. Mientras que Ifigenia es *reconocida* por la carta que, naturalmente, quiere confiar al extranjero venido de Argos en Taúride, Orestes, y aquí está el defecto, se *hace reconocer*—cf. *Αὐτός λέγει* de la frase siguiente—, de Ifigenia, como Ulises por los porquerizos. La distinción entre reconocimiento natural y artificial domina todo el capítulo. Orestes, en los v. 811-826 de *Ifigenia en Taúride*, habla de *της πίστεως ἔνεκα* ; y de pruebas, *τεκμήρια* .
136. Terco cortó la lengua a Filomela para impedir que revelara que la había violado, pero Filomela hizo conocer semejante atentado a su hermana Procné mediante la voz de la *lanzadera*, bordando unas letras sobre un cañamazo
137. Diceógenes, poeta trágico del siglo IV, de quien no nos quedan sino versos sueltos. El asunto de los *Ciprios* parece haber sido el de la vuelta de Teucer a Salamina después de la muerte de Telamón, Teucer, Que había sido expulsado por su padre, vuelve de incógnito. Llora, y así se traiciona, viendo un cuadro representando a Telamón. Cf. el pasaje célebre de la *Eneida*, I, 456 sqq. *Videt Iliacas ex ordine pugnas*. (J. H.) *Odisea*, VIII, 521 sqq.
138. *Coéforas*, v. 168 sqq.
139. En una obra sobre la teoría dramática, según opinión de Bywater: empero, las palabras *ως Πολύιδος ἐποίησεν* del cap. 17 hacen pensar más bien en una obra dramática, y Polyidos el sofista es sin duda idéntico a Polyidos autor de dítirambos, de quien nos habla Diódoro de Sicilia, XIV, 46, 6. (J. H.)
140. Obra desconocida.
141. 141. Obra desconocida.
142. Obra desconocida.
143. El MS. B nos restituye aquí dos líneas que habían desaparecido del texto por homeoteleuton y que confirma la versión árabe. La primera palabra *ἐν τένειν* justifica la lección *τό μὲν γάρ* de A que los editores combinaban por *ὁ μὲν γάρ* . El paralogismo de que aquí se trata es explicado en el cap. 24, 1460 a 20 sqq, y más detalladamente, en las *Refutaciones sofisticas* V, 167 b 1 sqq. He aquí un ejemplo tomado de este pasaje: la lluvia trae consigo la humedad en la tierra, pero de que la tierra esté húmeda no se puede concluir con certeza que haya llovido. Por tanto en este tipo de reconocimiento *συνθετή ἐκ παραλογισμοῦ* el poeta da por descontado que el oyente cometerá tal error lógico. Ulises a el único que podía tender el arco —hay que suponer que la frase *ἄλλον δέ μηδένα* se refería nada más a los que le rodeaban en aquellos momentos—, pero el que un extranjero que se presenta como mensajero pueda hacerlo, no permite concluir necesariamente que tenga que ser Ulises en persona. Considero las palabras *καί ἐί γε* . *ἑωράκοι* (s. e. *παραλογισμός ἂν ἦν*) como una adición que comenzó por figurar en el margen y que aun pudiera remontar a Aristóteles mismo. En ella hay

- otro paralogsimo: el personaje pretende ser Ulises, y dice que reconocerá su arco; y para quitar toda duda, hace una descripción de él, sin que nadie se lo enseñe. (J. H.)
144. *Ifig. Taur.* , 582 sqq.
145. Otra interpretación de este pasaje da J. H., "*ce qui choquait, semble-t-il, que ce héros sortait de la terre —le sanctuaire d'Amphiaraos était une grotte—; alors que d'ordinaire les dieux descendent sur la terre*".
146. "*gestos y actitud*" corresponde a la palabra σχήμα
147. Comentarios de esta frase célebre véanse en *Intr. fil.* , VII b, 31.
148. Objeto del viaje: llevarse la estatua de Diana a Atenas. *Ifig. Taur.*, 85-91: 976-8.
149. Cf. 1454 b 32. Cf. Nota 139.
150. *Ifig. Taur.*, 281 sqq. 1031 sqq.
151. Cf. *Intr. fil.*, VII c, 2.
152. 152. Parece que aquí está el texto irremediabilmente mutilado. (J.H)
153. Texto interpolado. Aristóteles ha distinguido seis partes en la Tragedia.
154. *Las mujeres de Ftía* era el título de una tragedia de Sófocles; *Peleo*, de una de Sófocles y de otra de Eurípides.
155. J. H., adopta la lección *τρατωδες* sin pretender reconstruir el texto total. Parece que había aquí, al igual que en el cap. 14. 1455 b 8, una condenación de los medios escénicos que no miran sino a inspirar terror. Las *Fórcidas* son monstruos descritos en el *Prometeo* de Esquilo, v. 794-798. Sobre ellas hizo un drama satírico.
156. *Prometeo encadenado*, de Esquilo. *Hades* o Dios de los Infiernos o de lo Invisible (ἄ, ἰδές) con la vista ordinaria.
157. Cf. cap. 5 y cap. 17.
158. Esta idea está expresada en dos versos que Aristóteles cita en la *Retórica*, 1402 a 10. Aristóteles, como buen griego, estaba convencido de que en el universo *real* rige un absoluto determinismo o Necesidad (Ἀνάγκη, Fatum) de que no escapan ni los Dioses. Por esto la verosimilitud, contra la que, por ser tal, pueden pasar verosímilmente muchas cosas, podía constituir objeto y recurso propio de la *Poética*: de la reproducción imitativa del mundo, que en sí es determinista.

159. "intermezzo", ἐμβόλιμα, o interludio.
160. Cf. *Retór.*, 1356 a 1 y 1378 a 20. Αύξειν καί μειουιν; *Retór.*, 1403 a 16. Cf. Isócrates 42 C.
161. Para la traducción que hemos dado, a pesar de que J.H., dice que el texto es oscuro, nos hemos inspirado en la función apofántica de la palabra. Cf. Aristóteles "Sobre Interpretación", cap. IV.
162. *Iliada*, v. 1.
163. Aquí dice nada más Aristóteles προσβολή, que es echar (βολή) hacia alguna parte (πρός) el aire. Si con J. H., se emplea la obra del mismo "de partib. anim". II, 16, 660 a 5 τὰ μὲν γάρ (γράμματα) της γλώττης εἰσι προσβολαί, τὰ δέ συμβολαί των χειλων se podrá traducir con J. H.: "sans qu'il y ait rapprochement de la langue ou des lèvres".
164. Entre los gramáticos griegos son semivocales las líquidas, la sigma y las dobles ζ, ξ, ψ. En el *Teeteto*, 203 B, Platón hace de la sigma vocal muda; no habiendo sino vocales y mudas. En el *Crátylo*, 424 C, y en el *Filebo*, 1 8 B, intercala entre vocales y mudas las "letras intermediarias" que no son φωνήεντα sin por eso llegar a ἀφθογγα. Aristóteles no aprovechó este punto. (J. H.)
165. Véanse estas mismas definiciones en *De audit.*, 804 b 8.
166. Los textos referentes a la conjunción y a la articulación parece que están irremediabilmente mutilados. Bywater supone que antes de ἄρθρον hay una laguna donde hubieran figurado como ejemplos las proposiciones ἀμφί, περί que se encuentran en la definición de articulación (artículo). Habría, pues, entre las conjunciones palabras que no rigen a otros, como μὲν, δὴ, τοί, δέ Cf. *Retór.*, lii, 5, 1407 a 20 sqq. - u otras que rigen, como nuestras proposiciones. (J. H.)
167. He traducido ἄρθρον por *Articulación*, pues artículo no se aplica, en su sentido actual, a lo que aquí dice Aristóteles. Cf. además la nota anterior.
168. Tal vez se trate, como dice Bywater, al principio de la frase, de conjunciones como εἰ, ἐπεὶ, ὅτε, ὥς; al medio, de partículas disyuntivas, de conjunciones finales o consecutivas. Pero todo esto es muy inseguro. (J. H.)
169. Cf. *Sobre Interpretación*. Cap. II, 16 a 19 sqq.
170. *Sobre Interpretación*, cap. III, 1 6 b 7 sqq. La raíz de ρημα es la nuestra de río; y significa lo fluyente; por esto tal vez sería mejor traducir por *fluxión*, porque el verbo es precisamente la parte de la oración que hace *fluir* las palabras a lo largo del tiempo y de los tipos de movimiento, de acción.

171. Frase, λόγος , oración. Parece que no se puede emplear aquí la palabra *proposición*, pues se incluyen aun conjuntos de palabras a los que no conviene el predicado de verdadero o falso. Cf. "*Sobre Interpretación*", cap. IV.
172. Cuando se define al hombre diciendo "*animal racional*" esta frase entra en el predicado, pero ella sola no contiene verbo alguno; y no llega a proposición, con valor de verdad o falsedad, hasta que se diga "*el hombre es animal racional*". La frase "*Cleón marcha*" parece ser ejemplo estereotipado para las gramáticas.
173. Aquí el texto francés, por razones entre patrióticas y científicas, —texto árabe—, pone Μασσαλιωτών, "*los de Marsella*". Recuérdese, dice a punto 3. H., que Aristóteles describió en sus Πολιτεῖαι la Constitución de Marsella. El nombre compuesto, Ἑρμοκαϊκόξανθος, parece formado de los nombres de tres ríos del Asia Menor, cuyo recuerdo era querido de los habitantes de Marsella, colonia de los Focios. Parece con todo que se trata de un epíteto de Júpiter, más que de un nombre de persona. v. *Philologus*, 1920, p. 257. (J. H.) La edición inglesa H. Fyfe escribe μεγαλιεωτώ y traduce, como nosotros, por "*nombre rimbombante*".
174. σίγνον, lanza. Hay otras formas de este nombre: σίγνοννα en Herodoto (V. 9), σιγνος en Hesequio... (J. H.)
175. Para todo este trazo acerca de la metáfora véase la *Intr. fil.*, VIII.
176. *Odisea*, 1, 185; XXIV, 308.
177. *Iliada*, II, 272.
178. Ejemplos considerados desde Vahlen como tomados de los καθαρμοί de Empédocles. Cf. Diels, Vorsokratiker, 3, frgm. 138, 143.
179. Para la inteligencia de este pasaje véase *Intr. fil.* VIII, 2, 2.4.
180. Cita desconocida.
181. ἀρητήρ se encuentra dos veces en la *Iliada*, I, 11; v, 78; ἐρνύγας (ἐρνυγας Herman) es desconocido; Cf. Hesiquio, ἐρνυτας; ἐρνη; βλαστή, κλάδοι. (J. H.) En cuanto a la metáfora "*copa de Marte*" se lee en los *Persas* de Timoteo de Mileto (frgm. 22 de la edición de Wilamowitz). Baco aparece a veces representado teniendo en la mano una Φιάλη como si fuera un pequeño escudo redondo. (J. H.)
182. κρί en vez de κριθη (cebada) y δω en lugar de δωμα (casa); όψ en vez de όψις vista, apariencia.
183. Texto de Empédocles, Diels, frgm. 88. Cf. Edición de *Presócracos* del autor, p. 77, II, 9.
184. *Iliada*, V, 393.

185. La distinción de los tres géneros de nombres viene ya desde Protágoras. *Retór.*, III, 1407 b 7. Aristófanes, en las *Nubes*, v, 658 sqq. Sobre los géneros. Cf. cap. 14 de *Refut. sofist.* (J. H.)
186. Aristóteles se refiere a vocales siempre breves, ο,ε.
187. Esta doctrina acerca de la selección de palabras se halla en la *Retór.*, 1404 b. Acerca de Cleofón v. nota 15.m. Un poeta trágico de nombre Esténelos es mencionado muchas veces por Aristófanes.
188. Lo aludido es una *ventosa*, en forma de copa de bronce, que, aplicada sobre la piel y calentada convenientemente, reduce la presión del aire encerrado, causando así una afluencia de sangre. Este enigma era célebre. Cf. *Retór.*, III 1405 a 37.
189. En el primer caso se trata de un mal exámetro (*He Visto a Epícares marchando a Maratón*). La intención satírica está condensada en βαδίζειν, que es verbo sólo usado en prosa, como si dijéramos en castellano "*marchando a pata*". Además βαδι no forma espondeo sino por un alargamiento arbitrario y desagradable de δι, El segundo verso está mutilado. Parece que Euclides el viejo era poeta satírico.
190. Cf. *Retór.*, , 1406 b 5 sqq.
191. *Odisea*. IX, 515 - XX, 259: *Iliada*, XVII, 265. Nótese que a Aristóteles no se le pasa por alto la belleza puramente verbal de los poemas de si viejo poeta s 5qq
192. Desconocido.
193. Para el valor ideológico de esta frase véase *Intr. fil.*, VIII; 2.4.
194. El *apriori* hylozoísta o animista encerrado en esta exigencia se hallará desarrollado en *Intr. fil.*, 1. 3.
195. Según Herodoto en el mismo día (VII, 166), del 480 a. C.
196. Cap. 8, 1451 a 23.
197. Para el sentido de διαλαμβάνειν, véase Demóstenes, 278. στήλαις διαλαμβάνειν τους όρους. La extensión natural a la epopeya permite sembrarla de episodios, para descanso del lector.
198. Cf. *Polít.*, 1280 b 13 En el ciclo épico los *Cantos ciprios* contaban, partiendo del juicio de Paris, los orígenes y comienzos de la guerra de Troya. En cuanto a la *Pequeña Iliada* véase en el mismo texto a continuación.
199. Aunque a continuación se enumeran diez. Lo cual parece indicar el origen verbal de la *Poética*.

200. Hubo un *Juicio de Armas* de Esquilo —f. *Ajax* de Sófocles—, un *Erípylo* de Sófocles—, 1912 se hallaron fragmentos muy mutilados de él. Cf. Diehí, *Supplementum Sophocleum*, Pp. 21-28—. Acerca del episodio de Ulises disfrazado de mendigo, v. *Odisea*, IV, 240 sqq. Sófocles compuso también una tragedia *Las Lacedemonias*, y otra *Sinón*. En fin el *Saqueo de Troya* es el título de una tragedia de Iodón. (J. H.)
201. Telémaco es reconocido por Néstor, Menelao. Helena: Ulises es reconocido por el Cíclope, por los Feacios, por Euriclea, por los porquerizos, por Telémaco, por los pretendientes, por Penélope, y en fin por su padre.
202. En el cap. 7.
203. *Retór.*, 1, 1371 a 25. En este párrafo se puede hallar una leve alusión a la unidad de lugar. Y es el único pasaje en toda la poética
204. Cf. 1449 a 2-28.
205. Aristóteles ha hablado de Xeremón en el cap. 1, 1447 b 21.
206. v. 1449 a 24.
207. Para este punto véase la *Intr. fil.*, VII, c 3.
208. Cf. *Intr. fil.*, V, 1.3.
209. *Iliada*, XXII, 205 sqq. Este ejemplo aparecerá también en el cap. 25.
210. Cf. *Intr. fil.*, v. 2.
211. Ya que no se puede seguir, según la lógica clásica, de un antecedente falso un consecuente verdadero. Si, pues el antecedente imaginado resulta falso habrá que buscar otro que sea verdadero a fin de que dé con el consecuente verdadero una implicación verdadera.
212. Nuestra alma (*ψυχή*) precisamente, y no el entendimiento (*νοῦς*) o el discurso racional (*διάνοια*). Cf. *Intr. fil.*, V, 1. 4. δ.
213. El nombre de *Νίπτρα* (Baño) se extendía comúnmente a todo el canto XIX de la *Odisea*. El pasaje aludido es aquel en que Penélope se deja engañar por Ulises— v. 165-248. Ulises se hace pasar por un cretense que ha recibido en su casa a Ulises. Penélope hace un falso razonamiento: de la verdad del consecuente - descripción del vestido y maneras, de Ulises—, concluye a la verdad del antecedente - que el extranjero es el cretense Etón.
214. Cf. *Intr. fil.*, V, 1.2.

215. El anacronismo cometido por Sófocles en su *Electra*, al suponer que había ya Juegos Píticos, fue señalado por el escoliasta en el v. 49, 682; pero no parece que este anacronismo constituya el *άλογον* al que Aristóteles alude en este pasaje. (J. H.) Se admite que se trata aquí de *Misios* de Esquilo. El personaje viene de Tegea es Télefo. Su silencio es materia de risa para los autores cómicos Amfis y Alexis, (J. H.)
216. *Odisea*, XIII. 11 6 sqq.
217. Cf. *Intr. fil.*, V, 1.1.
218. Cf. 1458 a 1-8.
219. Aristóteles explicó el tipo de marcha de los cuadrúpedos, en *De incessu animalium*, 14, 712 a 24.
220. Cf. cap. 24, 1460 a 14 sqq.
221. Cf. *Iliada*, XV, 271; Píndaro, *Ol*, III, 52 y escolio.
222. Se ignora de qué proviene este paralelismo hecho célebre por Aristóteles. (3. H.)
223. Cf. *Vorsokratiker*, Diels, frgm. 11, 12, 35 de Jenófanes. Véase en los *Presocráticos* del autor, Vol. I, PP. '3 4.
224. *Iliada*, X, 152. Los compañeros de Dio medes han plantado así sus lanzas durante la noche. Problema: "mala posición, pues pueden caerse fácilmente y causar alarma". Solución: "Homero no defiende tal posición, simplemente cuenta un hecho".
225. *Iliada*, I, 50. Problema: "¿por qué Apolo, que pretende castigar a los griegos comienza por hacerlo con los mulos?" Solución: "pudiera ser que *mulos* signifique aquí *centinelas*".
226. *Iliada*, X, 316. Problema: "¿cómo Dolón, si era deforme, podía correr velozmente, *ποδώκης*?" Solución: "*contrahecho* significa aquí *feo de cara*".
227. *Iliada*, IX. 202.
228. Aristóteles cita de memoria *Iliada*. X, 1-2: (Cf. II. 1-2), y X, 11-k3.
229. *Iliada*. XVIII, 489 (*Odisea*, V, 275). Problema: "¿cómo puede decir Homero que *únicamente* la Osa Mayor no se acuesta?". Estas dos soluciones de Hippias de Tasos se encuentran más largamente tratadas en *Refut. sof.*, 162 b 6. Δίδομεν δέ no procede del canto XX de la *Iliada*, v. 297, sino del comienzo del canto II. En el texto que debió conocer Aristóteles el verso 1 5 parece que era: Ἦρη γιτισσομένη, δίδομεν δε οί εὔχος ἀρέσθαι. Hippias de Taso sustituía en vez de δίδομεν el

- infinitivo imperativo διδομέναι, abreviado. Διδμεν. En este caso ya no es Júpiter quien se engaña, sino el sueño. Para la frase ού? καταπύθεται ό?μβοω (*Iliada* 327) nos dice Aristóteles que los críticos corregían el texto haciendo ού? oxítono: λέγοντερον τό ού?? όξύτερον . Los editores de la *Poética* admiten unánimemente, con el comentador Miguel de Efeso, que el texto no corregido era ού?. Véanse las notas críticas al texto griego. (3. H.)
230. Fragmento 35 de Empédocles. *Vorsokratiker*, Diels. En el segundo miembro cambia el sentido según con quién se junte πριν. Véase el Vol. I de los *Presocráticos* del autor, p. 61, 1, 22.
231. *Iliada*, X, 251-2. El escolio del Vénetos B nos ha conservado el problema y la solución, más pueril todavía que el problema mismo, que le daba Aristóteles, Problema: "si han pasado ya más de dos tercios de la noche, ¿cómo puede decir Homero que quedaba aún un tercio?" En la solución por άμφιβλία el πλέ afecta directamente a τω?ν δύο μοιράων: a los dos tercios: dos tercios *enteros*. Y es claro que quedaba todavía un tercio entero de la noche.
232. *Iliada*, XX, 234. Esta solución se encuentra, sin el nombre de su autor, en un escolio de Vénetos B (*Iliada*, XIX, 283), y en Pólux, 7, 106, (J. H.)
233. *Iliada*, XXI, 592. Los modernos como los antiguos han tratado de explicarse el empleo de un metal tan poco resistente como el estaño en la armadura homérica.
234. *Iliada*, XX, 292. τη? έ?έ?σχετο μείλινον έ?γχος . El escudo de Aquiles, a tenor de este pasaje de la *Iliada* (267-272), comprendía cinco placas de metal superpuestas: dos de bronce, los de estaño y una de oro. ¿Cómo la lanza de Eneas que atravesó dos, pudo detenerse en la placa de oro que debía ser la exterior? La *solución*, como puede verse según los escolios de los *Venetos* A, B, es la siguiente: no hay que entender έ?σχετο en sentido estricto; la lámina de oro ha contribuido a que se atascara la lanza. (J. H.)
235. Este Glaucón pudiera ser el mencionado por Platón en el *lón*, 530 D.
236. Cf. el escolio al XV. 16 de la *Odisea*. (3. H.)
237. τό παράδειγμα δει? υπερέχειν . Cf. *Intr. fil.*, V. El valor de poesía es superior al de la historia, es decir: a la ciencia o técnica de presentar las cosas exactamente, si fuera posible, como fueron. La poesía las presenta como *debieran ser*, y el *deber ser* es siempre superior al ser *de hecho*. El *deber ser* hace de paradigma o modelo.
238. *Refutaciones sofísticas* de Aristóteles.
239. Se trata del papel de Egeo en *Medea* (v. 663 sqq.) En el cap. 15 Aristóteles ha criticado el desenlace de *Medea* y el carácter de Menelao en el *Orestes*.

240. *Escila*: ditrambo de Timoteo de Mileto. Aristóteles se alude a él en el cap.15, 1454 a 9 El flautista agarra y arrastra al corifeo para imitar a Ulises arrastrado por Escila.
241. Mynnisco de Calcis era el protagonista en las últimas piezas de Esquilo. Se lo menciona en la *Vida de Esquilo*. Calípedes lo es en la *Vida de Sófocles*, Pindarus es desconocido. (J. H.)
242. Sosítrato y Mnasiteó son desconocidos. διαδει?ν significa aquí, como en Teócrito, 5, 22: cantar en un concurso. (J. H.)
243. Se encuentra en lugares sueltos en los trágicos grupos de exámetros. Así en *Filoctetes* (839-42) en las *Trachinianas* (1010-1014), en las *Troyanas* (595 sqq. (J. H.)
244. Para este final véase *Intr. técnica*, V, b.