

Capítulo I

Hablaremos acerca de la poética en sí misma y de sus especies, del significado de cada una de éstas y de cómo deben componerse las fábulas para que la poesía sea bella; además, de cuántas y cuáles partes consta, e igualmente acerca de las otras cosas que son del mismo tema. Empezaremos, conforme a lo natural, primeramente por las cosas que son primeras. 1447^a 10

La epopeya, pues, y la poesía de la tragedia, como la comedia y la poesía de los ditirambos, y en gran parte el arte de la flauta y el de la cítara,¹ coinciden en que son imitaciones, pero difieren entre sí de tres maneras, ya sea por los medios de imitación, ya por lo que se imita, ya en cuanto imitan de diferente modo y no del mismo.

Pues así como algunos imitan muchas cosas tanto por medio de colores como por medio de dibujos (representándolas unos por arte, otros por costumbre) y otros por medio de la voz, del 20

¹ *El ditirambo* era una composición coral en honor de Dioniso; la *αὐλητική* y la *κιθαριστική* (arte de la flauta y arte de la cítara) eran formas de poesía lírica, ya coral, ya monódica, que se cantaban con acompañamiento de flauta o de cítara. La cítara, el instrumento tradicional de los griegos, era, en un principio, propia del culto de Apolo; la flauta (*αὐλός*), en cambio, pertenecía a Dioniso y tenía, como éste, origen oriental.

mismo modo, en las artes mencionadas, todas hacen la imitación mediante el ritmo, la palabra y la música; con todas estas cosas separadamente o con todas ellas juntas. Así, por ejemplo, con la música y el ritmo sólo imitan el arte de la flauta y el arte de la cítara, o algún otro que sea de esta clase, como por ejemplo el arte de la siringa. Con el ritmo solamente y sin música imita el arte de las danzas, puesto que también los danzarines imitan, mediante ritmos creados por ellos, caracteres, pasiones y acciones.

En cambio, hay otro arte que sólo usa de las palabras desnudas o de los metros, ya sea mezclando éstos, ya con un solo género de metro. Este arte es hasta ahora innominado, pues no podríamos llamar de la misma manera los mimos de Sofrón y Xenarco² que los discursos socráticos, o la imitación hecha por medio de trímetros yámbicos o por el verso elegíaco, o por otros medios semejantes. Pero los hombres, relacionando la creación poética con el metro, llamaron a unos poetas elegíacos, a otros poetas épicos, de-

² El *mimo* era la representación de escenas tomadas generalmente de la vida diaria de las clases humildes; argumento y lenguaje solían ser de una grosería que no se toleraba en los géneros literarios más elevados. Parecido al sainete o más bien a la farsa de nuestros días, no era precisamente obra dramática, ni siquiera necesariamente diálogo, pues a veces actuaba y hablaba una sola persona con uno o varios compañeros mudos. El hallazgo de un papiro con los mimos de Herondas proporcionó un conocimiento exacto de este género en la época helenística. Primitivamente debe de haberse tratado de improvisaciones populares; a mediados del siglo V introdujeron el mimo en la literatura los dos poetas sicilianos citados por Aristóteles, quienes conservaron su carácter popular mediante el uso de la prosa dialectal.

nominándolos comúnmente no de acuerdo con la imitación, sino según el metro empleado.

Pues también cuando exponen un tema de medicina o de física en verso, suelen llamarlos poetas y, sin embargo, Homero y Empédocles no tienen nada en común fuera del metro. Así, pues, sería conveniente llamar poeta a aquél y filósofo de la naturaleza antes que poeta a éste. Y 20 de la misma manera, si alguno hiciese una imitación mezclando todos los metros, como Queremón³ hizo el *Centauro* —que es una rapsodia compuesta de toda clase de metros—, debería ser llamado poeta.

He ahí, pues, lo que debe decirse acerca de tales cuestiones. Hay algunas artes que usan de todo lo mencionado, es decir, del ritmo, la melodía y el metro, como la poesía de los ditirambos, la de los nomos,⁴ la tragedia y la comedia. Sin embargo, difieren entre sí estas artes en que unas usan de todo lo mencionado conjuntamente, mientras que otras, en cambio, aisladamente. Digo, pues, que éstas son las diferencias entre las artes según los medios de imitación.

³ Queremón fue un poeta trágico del siglo IV.

⁴ El *nomos* era un canto monódico con acompañamiento musical (cítara o flauta). A este género pertenece *Los persas* de Timoteo (siglo IV).

Capítulo II

Pero puesto que los imitadores imitan a los que actúan, y es necesario que éstos sean dignos o malos (pues los caracteres casi siempre corresponden a tales especies, ya que todos ellos se diferencian de acuerdo al vicio o la virtud), imitan o a personas mejores de las que hay entre nosotros, o peores, o iguales; de la misma manera que los pintores, pues Polignoto pintaba personas mejores, Pausón peores, y Dionisio⁵ iguales. Es evidente que cada una de las imitaciones mencionadas tendrá tales diferencias y será una u otra, según imite uno u otro objeto de esa manera. 1448^a

También en la danza, en el arte de la flauta y en el de la cítara pueden darse estas desigualdades, así como en los discursos y en los versos no acompañados de música; por ejemplo, Homero imita a personas mejores, Cleofón a 10

⁵ Polignoto, el primer pintor famoso de Grecia, trabajó más o menos de 475 a 445. Sus temas fueron mitológicos (Destrucción de Ilión, Descenso de Ulises al reino de Plutón, etc.) e históricos (Batalla de Maratón). Pausón, en cambio, fue un pintor del siglo IV, de quien habla Aristóteles también en la *Política*, donde recomienda que se prohíba a los jóvenes mirar sus cuadros; parece haber sido caricaturista. Dionisio fue contemporáneo de Polignoto.

iguales y Hegemón de Taso –quien es el primero que hizo parodias– y Nicócares⁶ –quien hizo la *Delíada*– imitan a los peores; del mismo modo en los ditirambos y en los nomos podría imitarse así, como Timoteo⁷ y Filóxeno⁸ a los Cíclopes.

Por esta misma diferencia se distingue también la tragedia de la comedia; ésta quiere imitar a personas peores que las de ahora, aquélla en cambio a mejores.

⁶ Cleofón fue un poeta trágico del siglo IV. Hegemón de Tasos, lo mismo que muchos autores que se citan en esta obra, nos es conocido sólo por este pasaje. Nicócares fue un poeta cómico del siglo V, contemporáneo de Aristófanes.

⁷ Timoteo, músico y poeta de Mileto, autor de *Los persas* (véase: nota 4); murió en 357.

⁸ Filóxeno de Citera, escribió ditirambos (435-380).

Capítulo III

Hay todavía una tercera diferencia que consiste en el modo de imitar cada una de estas cosas. Pues se puede imitar con los mismos medios y a los mismos objetos, o bien narrándolos 20 (ya sea como por boca de otra persona, según lo hace Homero, ya como por sí mismo, sin cambiar de persona), o bien haciendo obrar y actuar a todos los imitados.

De esas tres maneras se diferencia la imitación, como dijimos al principio, es decir, en los medios, los objetos y el modo. Por esto Sófocles es, en un sentido, un imitador de la misma clase que Homero, pues ambos imitan a personas dignas, pero, en otro sentido, es igual a Aristófanes, pues ambos imitan a personas que actúan y obran.

De aquí, pues, que algunos digan que estos poemas se llaman dramas, porque son imitación de los que actúan.⁹ Por esto también los dorios reclaman para sí el invento de la tragedia y la comedia (la comedia se la atribuyen los de Mégara; los de aquí la conside- 30

⁹ La palabra griega δράμα (*dráma*) deriva del verbo δράν (*drán*), que significa “actuar”.

ran como originada bajo su democracia; pero también se la atribuyen los de Sicilia, pues de Sicilia era el poeta Epicarmo, muy anterior a Quiónides y a Magnes;¹⁰ la tragedia es reclamada asimismo por algunos de los que viven en el Peloponeso), y ellos aducen en su favor los nombres empleados. Dicen que ellos llaman a los pueblos de los alrededores κῶμαι (*kômai*), mientras que los atenienses los llaman δῆμοι (*dêmoi*), y que los comediantes (*komoidoi*) reciben su nombre no de κωμάζειν (*komázein*, “ir en la procesión báquica”), sino del hecho de que, despreciados, vagaban fuera del centro de la ciudad por los pueblos suburbanos (κῶμαι, *kômai*). Además dicen que ellos llaman al hacer δρᾶν (*drân*), mientras que los atenienses, πράττειν (*práttein*).

Baste, pues, con lo dicho, acerca del número y la naturaleza de las diferencias que hay entre las imitaciones.

¹⁰ Epicarmo (550-460) vivió en Siracusa. Quiónides, primer poeta cómico que se presentó en el certamen dionisiaco en Atenas (486). Magnes, otro poeta de comedias ateniense quien obtuvo el triunfo en 472.

Capítulo IV

Parece que la poesía tiene su origen en dos causas, y ambas naturales. En efecto, el imitar es connatural para los hombres desde la infancia (y en esto difieren de los otros seres vivientes, pues el hombre es el más capaz de imitar y obtiene los primeros conocimientos por imitación), y la otra causa es el hecho de que todos gozan con la imitación.

Testimonio de esto es lo que sucede en la práctica, pues las cosas que vemos en el original con desagrado, nos causan gozo cuando las miramos en las imágenes más fieles posibles, como sucede por ejemplo con las figuras de los animales más repugnantes y de animales muertos. 10

Hay otra razón en que el aprender no sólo es muy agradable para los filósofos sino también para los otros hombres, aunque éstos tengan sólo una pequeña parte en dicha tarea. Pues por esto se gozan en ver las imágenes, porque sucede que mirándolas aprenden y razonan sobre lo que es cada cosa, como por ejemplo de que esto es aquello, y, aun cuando uno no haya visto antes el objeto representado, la obra de arte producirá placer, no en cuanto es

imitación, pero sí por la ejecución, por el color o por alguna otra razón de esta especie.

20 Desde el momento, pues, que imitar es connatural a nosotros, así como también la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son especies de ritmos), aquellos que en un principio eran aventajados en estas cosas progresaron en ellas y engendraron de sus improvisaciones la poesía.

La poesía se dividió según los caracteres personales de los poetas, pues los más serios imitaban las acciones hermosas y las de hombres elevados; en cambio los más vulgares imitaban las acciones de los viles, componiendo al principio invectivas así como los otros hacían himnos y encomios.

No podemos citar un poema de aquel género de ninguno de los predecesores de Homero, pero es probable que haya habido muchos. Empero nos es posible citar a partir de Homero, así
30 por ejemplo, el *Margites*¹¹ de éste, y otros por el estilo. Para estas cosas surgió también el metro yámbico como algo que era conveniente, por lo cual se llama yambo también ahora a esa poesía, ya que en dicho metro se zahieren unos a otros. Y así de entre los antiguos unos se hicieron autores de versos heroicos y otros de yambos.

Mas así como, en las cosas elevadas, Home-

¹¹ El *Margites* es una epopeya cómica que hasta el siglo IV solía atribuirse a Homero. El poema, que es anterior a Arquíloco, trata del hijo tonto de unos ricachos, pero no se conoce el argumento en sus detalles. El metro yámbico (U-U-) fue primitivamente el verso de la invectiva, por lo cual ésta solía llamarse yambo por antonomasia.

ro fue el poeta por antonomasia (pues es el único que compuso las imitaciones no solamente bien, sino también de un modo dramático), así también fue el primero que mostró los esbozos de la comedia, creando en forma dramática no la invectiva sino lo ridículo, pues así como la *Iliada* y la *Odisea* tienen analogía con la tragedia, así también el *Margites* tiene analogía con la comedia. 1449^a

Cuando iban apareciendo la tragedia y la comedia, los que se dedicaban a uno u otro género de poesía según su naturaleza particular, se hicieron unos poetas de comedias, en lugar de poetas yámbicos, otros poetas de tragedia, en lugar de poetas épicos, por ser estas formas de poesía de mayor grandeza y excelencia que el yambo y la epopeya. Ahora bien, el hecho de considerar si la tragedia ha llegado ya a su perfección, en sí misma y respecto a la representación, es otro asunto.

Habiendo sido en un principio improvisaciones tanto la tragedia como la comedia (la una de los que ejecutaban el ditirambo; la otra de los que ejecutaban los coros fálicos, que aún permanecen como costumbre en muchas ciudades), poco a poco crecieron desarrollándose según lo que les correspondía, hasta que, luego de muchas transformaciones, el desarrollo de la tragedia se detuvo cuando ésta adquirió su naturaleza propia. 10

Esquilo elevó primeramente de uno a dos el número de los actores, disminuyó las partes del coro y dio el papel principal al diálogo. Sófocles

agregó la escenografía y aumentó a tres los actores. Luego la tragedia se dignificó en cuanto a la
20 grandeza, abandonándose las fábulas pequeñas y el lenguaje risible que hasta entonces tenía por haberse derivado del coro de los sátiros.¹² Se comenzó a usar el metro yámbico, en lugar del trímetro trocaico propio de la poesía de sátiros y de bailes. Con el advenimiento del diálogo, la naturaleza misma encontró el metro correspondiente, pues el yambo es el metro más apropiado para el diálogo. Una prueba de ello es el que nos

¹² La interpretación de este pasaje en que Aristóteles habla del origen de la tragedia continúa siendo tema de violentas discusiones eruditas. Unos sostienen que el autor disponía todavía de documentos históricos que lo autorizaron para hacer esta afirmación; otros, en cambio, la consideran mera construcción racionalista, no sólo no fundada en fuente alguna, sino hasta completamente equivocada.

Estos últimos pretenden también que hay contradicción entre ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον y ἐκ σατυρικοῦ μεταβάλλειν; a ellos quizás se puede aplicar lo que Aristóteles dice en el capítulo XXV de esta obra con respecto a los que critican las cosas contradictorias de los poetas.

En efecto, las palabras *ditirambo* y *satyrícon* no deben entenderse en el sentido estricto de su género literario determinado. Aristóteles quiso decir sencillamente que el teatro griego trae su origen del canto coral dedicado al culto de Dioniso: la tragedia, del ditirambo, es decir, el himno que correspondía al momento en que se llevaba la víctima al altar, y la comedia, de τὰ φαλλικά, es decir, el canto que se entonaba en las procesiones con el φαλλός (*phallós*).

El coro dionisiaco podía designarse muy bien con el nombre de *satyrícon*, desde que sus integrantes estaban disfrazados de sátiros, los acompañantes del dios. Aristóteles no se refiere, pues, al *satyrícon* que constituye en el siglo V la cuarta pieza de la tetralogía —lo cual se deduce también de la falta del artículo en el texto griego— sino que dice que la tragedia se transformó de algo relacionado con los sátiros en cosa seria y digna.

Nos consta, por otra parte, que Aristóteles realizara o hiciera realizar estudios previos y recopilación de documentos relativos a la historia del teatro, por lo cual no hay razón ninguna para poner en duda lo que él afirma en forma categórica.

digamos mutuamente en el habla muchísimos yambos, pero pocos hexámetros y sólo cuando nos salimos del tono de la conversación.

Además se fijó el número de los episodios. Demos por explicado lo referente al arreglo de todas las demás cosas, pues quizá sería mucho trabajo discurrir sobre cada una de ellas en particular.

La comedia es –como dijimos– imitación de los peores, pero no ciertamente de toda la maldad, sino de lo risible, lo cual es una especie de lo feo. Pues lo risible es un defecto y desfiguración sin dolor ni perjuicio, así como la máscara cómica es algo feo y contorsionado sin dolor.

Las transformaciones de la tragedia y sus autores no nos son desconocidos, en cambio los principios de la comedia nos están ocultos, pues no había entonces certámenes para ella. El coro de comediantes ha sido otorgado tarde por el arconte; pues hasta entonces estaba constituido por voluntarios.¹³ Los poetas cómicos, de quienes se

¹³ La representación de los dramas que se efectuaba en forma de certámenes dos veces por año, en las llamadas grandes dionisias y en las leneas, fue un acto de culto oficial organizado por el estado. Los poetas que querían intervenir en el certamen presentaban sus obras al arconte, y éste, en el caso de aceptación, *daba el coro*, es decir, ponía a disposición del poeta uno de los coros que costeaban la distintas tribus, para que ensayara y representara su obra. En esta forma oficial se representaban primitivamente sólo las tragedias; la comedia, en cambio, fue admitida por primera vez en 486 (véase: nota 10) o, como, algunos creen, en 465. Como el estado llevaba registros de las representaciones oficiales –las llamadas didascalias–, Aristóteles pudo conocer a través de ellas los comienzos de la tragedia, pero la documentación respecto de la comedia no llegó naturalmente más allá de la fecha indicada.

habla arriba, pertenecen a una época en que la comedia ya tenía rasgos definidos.

Pero quién creó las máscaras, los prólogos, la cantidad de actores y todo lo demás es algo que se ignora. El componer la fábula fue cosa de Epicarmo y Formis;¹⁴ ello vino en un principio de Sicilia, mas, entre los de Atenas, fue Crates¹⁵ quien, luego de abandonar la forma yámbica, empezó a componer en general diálogos y fábulas.

La epopeya coincide con la tragedia —excepto sólo en el metro largo— en que ambas son imitación de personas dignas. Sin embargo la tragedia difiere de la epopeya en que ésta posee metro uniforme y es narración. Además se distinguen en cuanto a la extensión, pues la una trata en lo posible de estar bajo un solo período solar o excederlo en poco; la epopeya en cambio es ilimitada en cuanto al tiempo. En un principio, sin embargo, eran en esto iguales las tragedias y las epopeyas.

En cuanto a las partes de que se componen, unas les son comunes, otras, en cambio, son peculiares de la tragedia; por esto cualquiera que sepa discernir entre una buena y mala tragedia sabrá hacerlo también respecto de la epopeya, pues lo que hay en la epopeya corresponde a la tragedia, pero no todo lo que corresponde a ésta se encuentra en la epopeya.

¹⁴ Formis de Siracusa, poeta del siglo v.

¹⁵ Crates, poeta cómico del siglo v.

Capítulo VI

Acerca de la imitación en hexámetros y de la comedia hablaremos después. Ahora refirámonos a la tragedia, deduciendo de lo que ya se ha dicho la definición de su esencia. Es, pues, la tragedia una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada, con lenguaje que deleita por su suavidad, usándose en las diferentes partes de ella separadamente de una de las distintas maneras de hacer suave el lenguaje; imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente, logrando por medio de la piedad y el terror la expurgación de tales pasiones. Llamo *lenguaje que deleita por su suavidad* al que tiene ritmo, armonía y música; y digo *usándose separadamente de una de las distintas maneras* el hacer algunas cosas por metro solamente y 30 otras en cambio por medio de la música.

Pero puesto que es por personajes en acción como se realiza la imitación, forzosamente una primera parte de la tragedia será el ordenamiento del espectáculo; luego la composición musical y el lenguaje, pues con estas cosas se hace la imitación. Llamo lenguaje a la composición misma de los versos, y entiendo por composición musical lo que por ella todos entienden.

Pero la tragedia es imitación de acción, y como ésta consiste en que actúen personas que necesariamente han de ser de alguna índole determinada por el carácter y el pensamiento (pues 1450^a en razón de esto decimos que las acciones tienen alguna calidad), por naturaleza hay dos causas de acciones, a saber: el pensamiento y el carácter, y según estas acciones todos son felices o infelices.¹⁶ La imitación de la acción es la fábula, pues llamo fábula en este sentido a la composición misma de las acciones. Entiendo, en cambio, por carácter aquello conforme a lo cual decimos que los personajes son de una determinada calidad, y por pensamiento, todas las cosas en las cuales ellos manifiestan al hablar alguna cosa o revelan alguna opinión.

Necesariamente, pues, son seis los elementos de toda tragedia que la hacen tal: la fábula, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo 10 y la composición musical. De ellos, dos elementos constituyen los medios de la imitación, uno el modo de la imitación y tres el objeto de la imitación. De tales elementos han usado, por decirlo así, todos los poetas, pues todas las tragedias por igual tienen espectáculo, caracteres, fábula, lenguaje, música y pensamiento.

¹⁶ Las palabras griegas πράττειν y πρᾶξις significan tanto *obrar o actuar y acción*, como *encontrarse en un estado y estado*; así εὖπράττω puede traducirse por *obro bien y estoy bien*. Esta particularidad del idioma griego, que fue de tanta importancia para la doctrina moral de Platón y Aristóteles, no es fácil de reproducir en la traducción. Por eso creemos necesario señalar aquí que Aristóteles al definir la tragedia como μιμησις πράξεων, 20 entiende no sólo: imitación de acciones sino también: imitación de estados.

El más importante de estos elementos es la composición de las acciones, pues la tragedia es imitación no de hombres sino de acción, vida, felicidad e infelicidad, pues la felicidad y la infelicidad están en la acción y el fin es una acción, no una cualidad. Los hombres tienen cualidades por sus caracteres; pero según sus acciones son felices o al contrario. Los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como accesorio, a causa de las acciones. Así, las acciones y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todas las cosas. 20

Además, sin acción no puede haber tragedia, pero puede haberla sin caracteres. En efecto, las tragedias de la mayoría de los poetas modernos carecen de caracteres. En general, se encuentran muchos poetas en ese caso; así como también entre los pintores está por ejemplo el caso de Zeuxis¹⁷ con respecto de Polignoto, pues Polignoto es un buen pintor de caracteres, mientras la pintura de Zeuxis no tiene ningún carácter.

Además, si uno pusiere en forma continua discursos que expresen caracteres y que estén bien hechos, tanto respecto del lenguaje como respecto del pensamiento, no hará lo que es propio de la obra de la tragedia; mucho mejor logrará su fin una tragedia que usare de estas cosas más escasamente, pero que tuviere fábula y composición de acción. Además de esto, las partes principales de la fábula, con las cua- 30

¹⁷ Zeuxis de Heraclea, pintor del siglo V a IV.

les la tragedia transporta los ánimos, son las peripecias y el reconocimiento

Una prueba de lo precedente la tenemos en el hecho de que, quienes se estrenan en la poesía, aciertan a ser exactos en el lenguaje y los caracteres antes que en la composición de las acciones, de la misma manera que casi todos los antiguos poetas.

La fábula es el principio y como el alma de la tragedia; en segundo lugar se encuentran
1450^b los caracteres. Parecido es el caso de la pintura, pues si alguien pintara con los más bellos colores confusamente, no agradaría de igual modo que el que con el solo dibujo y sin color logra una imagen clara. La tragedia es imitación de acción y por lo tanto, principalmente, de los que actúan.

Lo tercero es el pensamiento, o sea el saber decir lo que está implicado en la acción y lo que corresponde, lo cual, en los discursos de la vida pública, es propio de la política y la retórica, y los antiguos creaban personajes que hablaban políticamente como los modernos crean personajes que hablan retóricamente.

El carácter es aquello que manifiesta la libre decisión respecto de cuáles cosas, en circunstancias ambiguas, uno elige o rehuye (por eso no
10 hay carácter en los discursos donde el que habla no tiene nada ante qué decidirse). Hay pensamiento, donde se señala que algo es o no es, o en general se enuncia algo.

Lo cuarto es el lenguaje de los discursos; entiendo por el lenguaje —como ya fue di-

cho— la exteriorización por la palabra, lo cual vale tanto para la prosa como para el verso.

De entre los elementos restantes la composición musical es el más importante de los medios deleitables. El espectáculo, aunque transporta los ánimos, es muy poco artístico y menos propio de la poesía; la fuerza de la tragedia, en efecto, se da también sin representación y sin actores. Además, el arte de quien hace el aparato es, respecto de los efectos visuales, más importante que el arte del poeta.

Capítulo VII

Determinadas, pues, estas cosas, hablemos ahora acerca de cómo debe ser la composición de las acciones, puesto que esto es lo primero y más importante de la tragedia.

Quedó establecido por nosotros que la tragedia es imitación de una acción acabada y entera, que tiene amplitud adecuada, ya que puede existir algo que sea entero sin poseerla. Entero es lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que de por sí no sigue necesariamente a otra cosa, pero después de lo cual hay o se produce naturalmente algo; es fin, por el contrario, lo que de por sí sigue naturalmente a otra cosa, de manera necesaria o por regla general, y a lo cual no sigue ninguna otra cosa; medio es lo que viene después de algo y es seguido por otra cosa. 30

Quienes componen bien las fábulas, no deben comenzarlas ni terminarlas al azar, sino que deben atenerse a los conceptos indicados. Además, en el animal hermoso y en toda cosa hermosa que consta de partes, no sólo deben estar éstas ordenadas, sino que debe también existir la medida correspondiente, pues la belleza consiste en la medida y en el or-

den;¹⁸ por ello no resultaría hermoso un animal demasiado pequeño (pues se pierde la visión del objeto cuando éste se acerca a lo ínfimo), ni tampoco demasiado grande (porque no podría así haber visión del mismo, ya que la unidad y totalidad escaparían a la mirada del observador, como sucedería en el caso de un animal de mil estadios). De la misma manera, pues, como en los cuerpos de animales debe haber alguna medida (y tal que sea perceptible con la vista), así también en las fábulas debe haber extensión tal que pueda ser retenida por la memoria.

El límite de la extensión, con respecto a los concursos o con relación a la facultad de percepción del espectador, no es cosa que corresponda propiamente al arte, pues si fuere necesario que entraren a competir en el concurso cien tragedias, su extensión se determinaría con la clepsidra,¹⁹ como dicen que alguna vez se hizo. Pero la determinación de la extensión conforme a la propia naturaleza de la cosa es ésta: en lo que respecta a la medida, será más bella la fábula que tenga tal extensión que resulte bien inteligible en su conjunto, y, para establecer esto mismo de un modo más general, diga-

¹⁸ Véase: *Metafísica* M 1078 a 36: *Las especies principales de lo bello son el orden, la simetría y lo determinado*, donde esto último corresponde al μέγεθος de nuestro pasaje. Puede verse también: *Política* VII, 1326 a 33: *Lo bello suele producirse en la cantidad y el tamaño*.

¹⁹ La clepsidra, es decir, el reloj de agua, se usó en los tribunales atenienses para medir el tiempo que tenía el abogado de cada parte para pronunciar su alegato.

mos que, en cuanto a la medida, la fábula debe ser de tal extensión que permita que, según la verosimilitud o la necesidad de los acontecimientos que se suceden, tenga lugar la transformación de la desgracia en felicidad o de la felicidad en desgracia.

Capítulo VIII

La fábula no es una, como creen algunos, cuando trata de un solo personaje, puesto que a un solo personaje suceden muchas e infinitas cosas, entre las cuales hay algunas que no constituyen ninguna unidad. De la misma manera hay muchas acciones de un solo personaje, de las cuales no resulta ninguna acción única; por 20 eso parecen equivocarse todos los poetas que han hecho una *Heracleida*, una *Teseida* u otros poemas de este género, creyendo que, por ser Hércules uno, resulta ser una también la fábula.

Así como Homero se distingue en otras cosas, parece también haber visto bien esto, ya sea por arte o por naturaleza; en efecto, al componer la *Odisea*, no expresó todas las cosas que sucedieron a Ulises —como por ejemplo, que había sido herido en el Parnaso y fingido la locura cuando el llamado a las armas hecho a los griegos con motivo de la guerra de Troya, pues ninguna de estas dos cosas era necesaria o verosímil que sucediera habiendo tenido lugar la otra—, sino que compuso la *Odisea* alrededor de una acción que llamaríamos una, e idénticamente también la *Ilíada*.

Así como en las otras imitaciones la imitación 30 es una cuando lo es de una sola cosa, así

también la fábula, que es imitación de acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo; asimismo las partes de las acciones deben estar compuestas en tal manera que, quitada alguna de ellas, el todo se diferencie y conmueva, pues la cosa cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto no es parte del todo.

Capítulo IX

De lo dicho se deduce también que no es obra de poeta relatar hechos que sucedieron, sino lo que puede suceder, esto es, lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad.

El historiador y el poeta no difieren entre sí porque el uno hable en prosa y el otro en verso, puesto que podrían ponerse en verso las obras de Heródoto y no serían por esto menos historia de lo que son, sino que difieren en el hecho de que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder. Por lo cual la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía refiere más bien lo universal, la historia en cambio lo particular. Lo universal consiste en que, a determinado tipo de hombre, corresponde decir u obrar determinada clase de cosas según lo verosímil o lo necesario. A ello aspira la poesía, aunque imponga nombres personales. Lo particular, en cambio, consiste en decir, por ejemplo, lo que obró Alcibíades y qué cosas padeció. 1451b 10

Con respecto a la comedia es esto evidente desde el principio, pues aquí los poetas, después de haber compuesto la fábula de acuerdo con lo verosímil, atribuyen a los personajes cual-

quier nombre. Ellos no hacen poesía acerca de lo particular como los poetas yámbicos.

La tragedia, en cambio, se atiene a los nombres tradicionales. La razón proviene de que lo posible es convincente. Las cosas que no sucedieron no las consideramos aún posibles, en cambio es evidente que las cosas que sucedieron son posibles, pues no habrían sucedido si fueran imposibles.

Sin embargo, también en algunas tragedias hay uno o dos de los nombres conocidos mientras los otros son fingidos. En algunas no hay ni uno conocido, como sucede en *El Anteo* de Agatón,²⁰ donde son fingidos el argumento y los nombres; pero no por ello deleita menos.

De ahí, pues, que no sea menester atenerse en manera absoluta a las fábulas tradicionales sobre las que tratan las tragedias. Asimismo es ridículo buscar esto, pues tales sucesos son conocidos de pocos y sin embargo deleitan a todos.

Se deduce de lo dicho, pues, que el poeta debe ser creador de fábulas antes que de versos, por cuanto es poeta de acuerdo con la imitación e imita acciones, y aun cuando por accidente haga poesía acerca de hechos sucedidos, no es por ello menos poeta, pues nada impide que algunos de estos sucesos sean según lo verosímil y posible; por tal motivo, pues, puede ser poeta de tales sucesos.

²⁰ Agatón, poeta trágico, conocido por el *Banquete* de Platón. Sus obras atrajeron el interés de los contemporáneos por sus innovaciones revolucionarias en materia de estilo y argumento.

Entre las fábulas y acciones simples las menos buenas son las episódicas. Llamo fábula episódica a aquella en donde los episodios no se suceden unos a otros según la verosimilitud o la necesidad. Tales tragedias son hechas por los malos poetas debido a su misma incompetencia; en cambio, son hechas por los buenos poetas en atención a los actores, pues, con motivo de los certámenes, prolongan la fábula más allá de lo posible y se ven obligados entonces a quebrar la continuidad de los sucesos.

1452^a

Pero la imitación no lo es solamente de una acción completa, sino también de cosas temibles y dignas de conmiseración, las cuales tienen lugar, en general y preferentemente, cuando los hechos se suceden en contra de lo que se espera, aunque derivándose el uno del otro (pues mejor se dará así lo asombroso que si se produjeran los hechos automáticamente y por casualidad, ya que hasta entre las cosas casuales parecen ser las más asombrosas las que aparentemente guardan relación con las anteriores; así, por ejemplo, el caso de la estatua de Mitis²¹ en Argos, que mató al culpable de la muerte de Mitis, cayéndole encima cuando la miraba, pues estos hechos parecen estar relacionados entre sí). Por esto tales fábulas serán necesariamente las más hermosas.

²¹ Según la tradición, la estatua de Mitis o Bitis, quien había sido muerto durante un motín en Argos, cayó sobre el asesino, mientras éste la miraba, y lo mató.

Capítulo X

Entre las fábulas, unas son simples y otras complejas, pues también son así las acciones de que las fábulas son imitación. Llamo acción simple aquella que es una y coherente de acuerdo con nuestra definición, y en cuyo transcurso se efectúa el desarrollo de los acontecimientos sin peripecia ni reconocimiento. Compleja, en cambio, es aquella en la cual se realiza el desarrollo con reconocimiento o peripecia, o con ambas cosas a la vez.

Estas cosas deben derivar de la misma composición de la fábula, de modo que resulten de lo que ha sucedido antes, por necesidad o conforme a la verosimilitud. Pues hay una gran diferencia en que tales cosas sucedan por tal cosa o después de tal cosa. 20

Capítulo XI

La peripecia es el cambio en suerte contraria producida en quienes actúan, como ya se ha dicho, y esto, como también dijimos, de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad. Así, en el *Edipo*, el mensajero que llega para alegrar a Edipo y librarlo del miedo relativo a su madre, al revelarle quién era, produjo un efecto contrario; así también en el *Linceo*,²² donde éste es llevado para ser muerto, mientras Dánao lo sigue para matarlo, pero de los acontecimientos resulta que este último muere y aquél es salvado.

El reconocimiento es, como su nombre lo indica, el cambio de ignorancia en conocimiento, para provecho o para daño, de los que están 30

²² El *Linceo* es obra de Teodectes de Faselis, poeta trágico y orador, discípulo de Platón e Isócrates; escribió también sobre teoría del arte, pero ninguna de sus obras se conserva. El argumento, tomado del mito de las danaidas, debe de haber sido éste: Dánao, padre de las cincuenta danaidas, huye con ellas de Egipto a Argos, porque no quiere que sus hijas se casen con los cincuenta hijos de su hermano Egipto. Pero éste los persigue y obliga a las danaidas al casamiento. Durante la noche, las niñas, instigadas por Dánao, dan muerte a sus maridos, con excepción de Hipermestra que perdona a Linceo. Acusada por su padre de haberle desobedecido, es defendida por la misma diosa Venus. Ésta fue la fábula de la última tragedia de la trilogía de Esquilo. En la de Teodectes parece que Dánao mismo encontró la muerte cuando intentaba matar a Linceo.

destinados a la felicidad o la desgracia. El más hermoso reconocimiento es aquel que se produce cuando al mismo tiempo hay peripecia, como sucede, por ejemplo, en el *Edipo*.

Hay también otras clases de reconocimiento, porque se pueden reconocer las cosas inanimadas y los sucesos casuales que se producen en la forma que queda explicada, y además se puede llegar a saber si alguien hizo algo o no.

1452^b Pero el reconocimiento más propio de la fábula y de la acción es el que hemos indicado, pues tal reconocimiento y tal peripecia producen conmiseración o temor, es decir que constituyen aquellas acciones de las cuales queda entendido que es imitación la tragedia, y de ellas resultará también que unos sean felices y otros desgraciados.

Puesto que el reconocimiento es reconocimiento de personas, puede suceder que solamente una persona reconozca a la otra, porque la identidad de aquélla es evidente, pero en otros casos es necesario que uno y otro se reconozcan mutuamente. Así *Ifigenia* fue reconocida por *Orestes* cuando quería enviar la epístola, pero ella, a su vez, debía reconocer a él.²³

10 La peripecia y el reconocimiento son dos de los elementos de la fábula con que se produce piedad y terror; el tercero es lo patético. En cuanto a estos elementos, se ha hablado ya so-

²³ En la *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, *Ifigenia* reconoce a *Orestes*, cuando entrega a *Pilades* la carta que éste debe llevar a *Argos*; en ella pide a su hermano *Orestes* que venga a liberarla.

bre la peripecia y el reconocimiento; lo patético es una acción destructora y dolorosa, como por ejemplo las muertes expuestas en la escena, los dolores, heridas y todo lo de esta clase.

Capítulo XII

Acerca de los elementos que deben integrar la tragedia como partes esenciales, hemos hablado anteriormente. Mas las distintas partes en que se divide la tragedia según la cantidad son éstas: prólogo, episodio, éxodo y coro; éste, a su vez, se divide en párodo y estásimo.²⁴ Tales partes son comunes a todas las tragedias; en cambio, las arias²⁵ y los *kommoi*²⁶ son propios de algunas solamente.

El prólogo es una parte entera de la tragedia, anterior al párodo del coro; el episodio es una parte entera de la tragedia, que está entre cantos enteros del coro; el éxodo es una parte entera de la tragedia después del cual no hay canto del coro; el párodo del coro es el primer discurso entero del coro; el estásimo es canto

²⁴ La tragedia ática se componía de las siguientes partes: prólogo, que da la exposición en forma de monólogo o diálogo; entrada del coro en la orquesta, llamada párodo; 1º episodio; 1º canto del coro en la orquesta, llamado estásimo; 2º episodio; 2º estásimo; 3º episodio; 3º estásimo; 4º episodio; 4º estásimo, y éxodo, que termina con la salida del coro.

²⁵ Ἀπὸ τῆς σκηνῆς, lo que traducimos como *arias*, son las monodias cantadas por un actor sin intervención del coro.

²⁶ Κομμός es un canto de lamentación, intercalado en los episodios, en donde uno o más actores alternan con el coro. El nombre deriva del verbo κόπτειν (golpear el pecho), lo cual era señal de luto.

del coro sin anapesto ni troqueo; el *kommós* es una lamentación común del coro y el actor.

Acerca de los elementos que deben integrar la tragedia como partes esenciales, hablamos anteriormente; mas las distintas partes en que se divide la tragedia según la cantidad, son las que acabamos de enumerar.

Capítulo XIII

A continuación de lo que se ha dicho conviene hablar de las cosas que deben procurar quienes componen las fábulas, y también de las que deben evitar, así como de la manera de lograr que la tragedia cumpla con su cometido específico. 30

Puesto que es menester que la composición de la tragedia más hermosa no sea simple, sino compleja e imitadora de acciones temibles y dignas de conmiseración (pues esto es propio de semejante imitación), es evidente, en primer lugar, que no deben aparecer varones virtuosos que pasen de la felicidad a la desgracia, pues esto no es temible ni digno de conmiseración, sino repugnante; ni tampoco malvados que pasen de la desgracia a la felicidad, pues esto es lo menos trágico de todo, ya que no posee nada de lo debido, pues no es *filantrópico* ni digno de conmiseración ni temible; ni debe tampoco aparecer el muy malo pasando de la felicidad a la desgracia, puesto que una composición semejante tendría lo *filantrópico*, pero no poseería conmiseración ni temor, pues la primera se refiere al que es desgraciado sin merecerlo y este último al que es igual a nosotros; la conmi- 1453^a

seración es respecto del que no merece ser desgraciado; el temor respecto del igual; de modo, pues, que el acontecimiento no sería así digno de conmiseración ni suscitaría temor.

Queda, pues, el caso de quien se encuentra en el medio de ambas situaciones. Tal es el que no descuella en virtud ni en justicia, ni tampoco cae en la desgracia por maldad o perversión, sino por alguna falla, siendo uno de los que se encuentran con suma gloria y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones famosos de semejantes linajes.

Es necesario que la fábula bien hecha sea simple²⁷ más bien que doble, como algunos dicen, y que el cambio no sea de desgracia en felicidad, sino, por el contrario, de felicidad en desgracia, y no por perversión, sino por un gran error, ya sea de un varón como el que hemos mencionado, ya de uno mejor, preferentemente a uno peor.

Los hechos confirman lo que acabamos de decir. En efecto, en un principio los poetas hacían las fábulas tomándolas al azar de la tradición mitológica; ahora, en cambio, se componen las tragedias más hermosas alrededor de un pequeño número de familias, como por ejemplo acerca de Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro,

²⁷ *Simple* no se opone aquí a *complejo* como arriba, sino que es lo contrario de *doble*. Allí se llamó simple a la tragedia que no tiene peripecia; aquí, en cambio, significa simple la tragedia cuyo argumento comprende la transformación de una sola suerte humana, mientras que la doble trata de dos suertes diferentes, como es el caso de la *Odisea*. Aristóteles usa, en ambos casos, el mismo adjetivo ἀπλός.

Tiestes, Télefo y todos los demás a quienes tocó padecer o realizar cosas enormes.

He ahí, pues, cómo debe estar compuesta la tragedia más hermosa desde el punto de vista artístico.

Por esto se equivocan también quienes critican a Eurípides por proceder así y porque muchas de sus tragedias terminan en desgracia. Sin embargo, es en esto acertado, como se ha dicho. Un índice notorio lo tenemos en el hecho de que, en la escena y en los certámenes, tales tragedias, cuando están bien representadas, se manifiestan como las más trágicas, y Eurípides, aun cuando no dispone bien las demás cosas, es indudablemente el más trágico de los poetas. 30

En segundo lugar se encuentra la tragedia que algunos sitúan en el primero, a saber, la que tiene composición doble, como la *Odisea*, y termina de una manera contraria para los buenos y para los malos. Parece que se asigna a ésta el primer lugar debido a la flojedad del público, pues los poetas siguen a los espectadores, haciendo su arte conforme a los deseos de ellos. No es éste, sin embargo, el deleite que debe procurar la tragedia, sino que es más bien el propio de la comedia, pues aquí los que son muy enemigos en la fábula, como Orestes y Egisto, salen al fin hechos amigos y nadie es muerto por nadie.

El temor y la misericordia pueden producirse 1453b
por efectos del espectáculo, como también prove-
nir de la misma composición de las acciones, lo
cual es sin duda preferible y propio de un mejor
poeta. La fábula debe estar compuesta de tal mo-
do que quien escucha el relato de las acciones
que se producen, aun sin verlas, se estremezca y
sienta conmiseración por lo que sucede; esto po-
siblemente habrá de experimentarlo quien escu-
che la fábula de Edipo. En cambio lograr tal efec-
to sólo mediante el espectáculo es menos artístico
y significa subordinar todo a la escenificación.

Quienes pretenden suscitar con el espectácu-
lo no lo temible, sino sólo lo portentoso, nada 10
tienen que ver con la tragedia, porque no debe
procurarse alcanzar con la tragedia cualquier es-
pecie de deleite, sino solamente aquél que le es
propio, y puesto que el poeta debe procurar el
placer que suscitan el temor y la conmiseración
por medio de la imitación, es evidente que esto
debe lograrse en las acciones.

Veamos cuáles son los sucesos que parecen
terribles y dignos de conmiseración. Necesari-
amente semejantes acciones tienen lugar en-
tre amigos, entre enemigos o entre quienes no

son ni lo uno ni lo otro. Cuando el enemigo acomete al enemigo, no hace ni se propone hacer nada digno de conmiseración, salvo lo que significa el hecho en sí. Lo mismo sucederá cuando se tratare de quienes no son amigos ni enemigos; empero, cuando los padecimientos son producidos entre quienes son amigos, como por ejemplo si un hermano mata a su hermano o se propone matarlo, o hace otra cosa por el estilo, o si es el hijo quien hace lo mismo respecto del padre, o la madre respecto del hijo, o el hijo respecto de la madre, entonces se trata realmente de acontecimientos que deben buscarse como temas.

Ahora bien, no deben deshacerse las fábulas tradicionales; digo, por ejemplo, que Clitemnestra debe ser muerta por Orestes, y Erifila por Alceón. El poeta debe buscar entre las fábulas tradicionales y hacer un bello uso de las mismas.

Debemos explicar con más claridad qué es lo que entendemos por hacer un bello uso de tales fábulas. Es posible que la acción se produzca al modo como la componían los antiguos poetas, es decir, haciendo obrar al personaje con plena conciencia y a sabiendas de lo que realiza, así como Eurípides hizo que Medea matara a sus hijos; es posible también que los personajes realicen el hecho terrible, pero ignorándolo, y más tarde reconozcan los lazos de amistad natural, como el Edipo de Sófocles. En este caso ciertamente el suceso tiene lugar fuera del drama, pero puede acontecer también dentro de la misma tragedia, lo que es el caso

de Alcmeón en el drama de Astidama
de Telégono en el *Ulises herido*.²⁹

Además de éstas hay una tercera posibilidad, a saber, que quien se propone hacer por ignorancia alguna de las cosas irreparables, se dé cuenta antes de llevarla a cabo. Fuera de tales posibilidades no cabe otra, pues es necesario que se obre o no, ya a sabiendas, ya ignorando lo que se hace.

Entre estas posibilidades, la menos buena es aquella donde el personaje se propone obrar a sabiendas y no lo hace; esto es más bien repugnante y no trágico, ya que carece de patetismo. Es por ello que ningún poeta crea una situación semejante, salvo contados casos, como por ejemplo, en la *Antígona*, cuando Hemón quiere matar a Creón. En segundo lugar viene aquella en que el personaje obra a sabiendas, pero es preferible que proceda ignorando y después de haber actuado se dé cuenta. En tal caso no cabe repugnancia alguna y el reconocimiento conmueve hondamente. 1454^a

Sin embargo, el mejor es el cuarto y último caso. Me refiero, por ejemplo, al del *Cresfon-*

²⁸ Astidamante, poeta trágico del siglo IV, descendiente de la hermana de Esquilo. El argumento de la obra perdida fue probablemente el matricidio de Alcmeón, quien, cumpliendo la última voluntad de su padre Anfiarao, muerto por su esposa Erifila, mata a ésta.

²⁹ Alusión a la perdida tragedia de Sófocles: *Ulises herido por el aguijón de raya* o *El lavatorio de los pies* (Ὀδυσσεύς ἀκανθοπλήξ ο Νίπτρα), en la cual Telégono, hijo de Ulises y Circe, llegaba a Ítaca y daba muerte a su padre con un aguijón de raya, poco después que éste había regresado a su patria y luego de que había sido reconocido por la vieja sirvienta mientras le lavaba los pies.

tes,³⁰ donde Mérope se propone matar a su hijo, pero no lo mata, sino que lo reconoce, y al de la *Ifigenia*, donde la hermana reconoce al hermano, y al de *Hele*,³¹ donde el hijo reconoce a la madre que se proponía entregar.

Por ello, como antes fue dicho, las tragedias
10 no tratan acerca de muchas estirpes, pues los poetas, al buscar sus temas, no encontraron esta forma de composición por arte, sino por azar; están, pues, obligados a recurrir a aquellas familias que tuvieron semejantes padecimientos.

Se ha hablado, pues, suficientemente sobre la composición de las acciones y acerca de cómo deben ser las fábulas.

³⁰ Tragedia perdida de Eurípides, en la cual Mérope se disponía a matar a su hijo Cresfontes cuando éste volvió a casa.

³¹ *Ελλη, tragedia perdida de poeta desconocido.

Capítulo XV

En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas que deben procurarse. Una y la primera es que sean buenos. Habrá carácter cuando, según se dijo, el discurso o la acción pongan de manifiesto alguna decisión de la voluntad, cualquiera que sea. Si tal decisión es buena, el carácter también lo será. Esto es posible en cualquier género de personajes, pues también una mujer y un esclavo 20 pueden ser buenos, aunque quizá sea la mujer un ser inferior, y el esclavo completamente malo.

La segunda es la conformidad; así, puede haber un carácter varonil, pero no sería adecuado a una mujer poseer un carácter varonil y resuelto.

La tercera es la semejanza, porque eso es distinto de hacer el carácter bueno y adecuado, según se ha dicho.

La cuarta es la uniformidad, porque aun cuando en el objeto de la imitación haya desigualdad, y suponga un carácter así, sin embargo debe ser uniformemente desigual.

Es un ejemplo de innecesaria maldad de carácter el de Menelao en el *Orestes*,³² y de un carácter inconveniente e inadecuado, tanto el

³² El Menelao del *Orestes* de Eurípides. La crítica antigua consideró a este personaje como prototipo de un carácter perverso.

que expresa la lamentación de Ulises en la *Escila*,³³ como el discurso de Melanipa,³⁴ y de un carácter no uniforme la *Ifigenia en Áulide*, pues en nada se parece la Ifigenia suplicante a la Ifigenia que aparece posteriormente.

Es necesario buscar en los caracteres, como en la composición de las acciones, siempre lo necesario o lo verosímil, de modo que sea necesario o verosímil que quien posee tal carácter diga tales cosas u obre de tal manera, y que sea necesario o verosímil que tal cosa aparezca después de tal otra.

Es evidente también que los desenlaces de las fábulas deben resultar de la fábula misma y no por un recurso extraño, como en la *Medea* y en aquello de la partida en la *Ilíada*;³⁵ sólo debe usarse del recurso extraño para las cosas que están fuera del drama, ya sean las que han sucedido antes y que el hombre no puede saber, ya las que habrán de suceder después, las cuales necesitan de predicción y anuncio, porque sólo a los dioses concedemos el ver todas las cosas. Nada debe ser fuera de la razón en las acciones, salvo cuando se tratare de algo que no está dentro de la tragedia, como sucede, por ejemplo, en el *Edipo* de Sófocles.³⁶

³³ *Escila*, tragedia perdida de poeta desconocido.

³⁴ *Melanipa la sabia*, tragedia perdida de Eurípides.

³⁵ En la *Medea* de Eurípides ésta huye en un carro que le dio su abuelo, el dios Sol. En el canto II de la *Ilíada* el embarco de los griegos es impedido por la intervención de Atenea.

³⁶ Aristóteles se refiere al hecho de que Edipo ignora el modo como murió Layo (véase: capítulo XXIV). Parece, en efecto,

Pero como la tragedia es imitación de los que son mejores que nosotros, debe imitarse a los buenos retratistas, pues ellos, a pesar de reproducir la forma particular de su original y buscar el parecido, lo pintan más hermoso. Así también el poeta, cuando imita a los iracundos, a los flojos y a quienes, por tener otras cosas por el estilo, son en sus caracteres gente de esta clase, debe hacerlos notables; un ejemplo de buen diseño de la dureza de carácter es el Aquiles que presentan Agatón y Homero. 10

Estas cosas, pues, deben cuidarse, como también las que ve y oye el espectador; pues, además de los elementos sensitivos que entran forzosamente en el arte del poeta, hay accidentes sensibles en que es posible errar a menudo. Sobre todo esto se ha hablado ya suficientemente en los libros publicados.³⁷

extraño que Edipo no haya averiguado nada respecto de la muerte de su predecesor, pero esta circunstancia no forma parte de la fábula.

³⁷ Obras editadas o exotéricas llama Aristóteles a sus libros escritos en estilo más literario y destinados a la divulgación, en oposición a las esotéricas que debían servir sólo para el uso interno de la escuela. A estas últimas pertenecen tanto este tratado como todas las otras obras que se conservan. Aquellas otras, que Cicerón todavía leyó, se conocen sólo en forma fragmentaria, así que no podemos saber a cuál de sus tratados publicados se refiere Aristóteles. Los catálogos antiguos enumeran siete títulos referentes al arte poético.

Capítulo XVI

Ya se ha hablado antes acerca de lo que es el reconocimiento. En cuanto a las especies de reconocimiento, tenemos en primer lugar aquella que es menos artística y suele usarse más por incapacidad de encontrar otra mejor; se trata del reconocimiento por las señales. De tales signos o señales, unos son connaturales, como *la lanza que llevan los hijos de la tierra*³⁸ o las estrellas en el *Tiestes* de Cárcino;³⁹ otros, en cambio, son adquiridos, y de entre ellos unos están en el cuerpo, como las cicatrices, otros son exteriores, como los collares o como es el caso de la tina en la *Tiro*.⁴⁰ 20

Puede usarse de estos signos de manera más o menos buena; así Ulises fue reconocido por la cicatriz de una manera por la nodriza y de otra por los porquerizos. Porque son poco artísticos los reconocimientos en que el personaje usa de las señales para probar su identidad, y los de especie semejante; en cambio, los que están rela-

³⁸ No se conoce la obra de la cual está tomado este verso. Los espartas tebanos que nacieron de los dientes del dragón sembrados por Cadmo tuvieron sobre su cuerpo una lanza como distintivo de su origen.

³⁹ Cárcino, poeta trágico del siglo v.

⁴⁰ *Tiro*, tragedia perdida de Sófocles.

cionados con la peripecia son mejores; tal es por ejemplo el caso de Ulises en las *Niptra*.⁴¹

En segundo lugar se encuentra la especie de reconocimientos fabricados por el mismo poeta, y que por eso no son muy artísticos, como por ejemplo la manera en que Orestes, en la *Ifigenia*,⁴² se hace reconocer como Orestes. Ifigenia es reconocida por la carta, mientras el poeta hace decir a Orestes lo que él quiere, pero no lo que surgiría de la fábula misma. Este caso, pues, se aproxima al defecto mencionado, puesto que habría sido posible hallar una forma más conveniente, y lo mismo puede decirse respecto de *la voz de la lanzadera* en el *Tereo* de Sófocles.⁴³

La tercera especie de reconocimiento es mediante el recuerdo, cuando al ver algo uno cae en cuenta de cierta cosa, como en los *Ciprios* de Diceógenes,⁴⁴ en que el personaje al ver el cuadro llora, y en el *Apólogo de Alcino*,⁴⁵ donde Ulises, al

⁴¹ En el canto XIX de la *Odisea*, intitulado *Niptra*, es decir, "lavatorio", la vieja sirvienta, al lavar los pies de Ulises, lo reconoce por la cicatriz de herida que en su juventud le hizo un jabalí; en el canto XXI, en cambio, Ulises mismo descubre su identidad a los dos fieles pastores y les enseña como prueba la misma cicatriz. Esta forma de reconocimiento parece a Aristóteles menos artística que aquélla.

⁴² En la *Ifigenia en Táuride*, Orestes reconoce a su hermana por la carta que ella le quería enviar por intermedio de Pílates, pero ella reconoce a Orestes por las pruebas que éste le da y que son invención del poeta.

⁴³ *Tereo*, tragedia perdida de Sófocles. Tereo, rey de Tracia, casa con la ateniense Procna y lleva a vivir con ellos a la hermana de ésta, Filomela. El rey se enamora de su cuñada y, después de forzarla, le corta la lengua, para que ella no pueda denunciarlo. Pero ella teje en un peplo la narración de todo lo que le sucedió, y se lo manda a su hermana.

⁴⁴ Tragedia perdida de Diceógenes.

escuchar al citarista, recuerda y llora, por lo cual es reconocido.

La cuarta especie de reconocimiento es la que se produce mediante un silogismo, como en el caso de las *Coéforas*;⁴⁶ allí el razonamiento es el siguiente: ha llegado alguien que se me parece, pero nadie se me parece sino Orestes, luego éste es el que ha llegado. Otro ejemplo de un reconocimiento de esta clase se encuentra en la *Ifigenia* de Poliido el sofista,⁴⁷ donde es verosímil que Orestes deduzca que, habiendo sido sacrificada su hermana, sea a su vez él sacrificado. También en el *Tideo* de Teodectes;⁴⁸ allí Tideo dice que habiendo salido a buscar a su hijo perdido, él mismo encuentra la muerte. Igualmente en los *Finidas*,⁴⁹ pues, cuando las hijas de Fineo vieron el lugar, coligieron que era su destino morir allí, puesto que allí habían sido expuestas. 10

Existe también un reconocimiento ficticio, cuando se sugiere al público un paralogismo, como sucede en el *Ulises, el mensajero falaz*,⁵⁰ donde éste dice que reconocerá un arco que en realidad no había visto, por lo que se produce el falso silogismo de que por la identificación del arco el personaje se dará a conocer.

⁴⁵ Llamábase 'Απόλογοι 'Αλκίονου (*Narraciones en casa de Alcino*) cuatro cantos de la *Odisea* (XI-XII). La escena a que se refiere Aristóteles se narra al fin del canto VIII y al comienzo del IX.

⁴⁶ *Las Coéforas* de Esquilo.

⁴⁷ Poliido, poeta trágico posterior a Eurípides.

⁴⁸ Teodectes, véase: nota 22.

⁴⁹ *Finidas*, tragedia perdida de autor desconocido.

⁵⁰ 'Οδυσσεὺς ὁ ψευδάγγελος, tragedia perdida de autor desconocido. En este pasaje, el texto es inseguro.

La mejor especie de reconocimiento es aquella que resulta en forma verosímil de las mismas acciones y causa una fuerte conmoción, como
20 en el *Edipo rey* de Sófocles y en la *Ifigenia*, pues aquí es verosímil que ella quiera entregar alguna carta. Los reconocimientos de esta especie son los únicos que no tienen cosas artificiosas traídas por el poeta, como señas o collares. En segundo lugar se encuentran los reconocimientos por silogismo.

Capítulo XVII

Es menester que se compongan las fábulas y se elabore el lenguaje de las mismas como si se las tuviera delante de los ojos; así, al verlas con la mayor claridad, como si se estuviera junto a las acciones que se producen, se hallará lo que es conveniente y en manera alguna se ocultará lo que es disconforme. Es prueba de ello lo que se le reprochaba a Cárcino;⁵¹ pues su Anfiraao sale del santuario, lo cual habría pasado inadvertido para el lector si no hubiese visto la tragedia representada en el teatro, pero en el escenario este drama fracasó, porque el público no toleraba tal cosa.

Al componer la fábula, el poeta debe asumir también, en cuanto sea posible, las actitudes de sus personajes, pues por razón de la misma naturaleza mueven más los ánimos aquellos que están apasionados, y con mayor realismo agita el que está agitado, y enoja el que está enojado. El arte de la poesía es, pues, propio de los que se encuentran exaltados o de los ingeniosos; éstos son aptos para imaginar; aquéllos propensos al éxtasis poético. 30

⁵¹ Cárcino, véase: nota 39.

1455^b Quien componga los argumentos, aun cuando se tratare de los asuntos ya conocidos, debe figurarse la idea general y luego desarrollarla y agregarle los detalles.

La idea general, dado por ejemplo el caso de la *Ifigenia*, puede presentarse de la siguiente manera: una joven conducida al sacrificio fue quitada de la vista de sus sacrificadores sin que éstos lo advirtiesen; llevada luego a un país donde es costumbre sacrificar los extranjeros a la diosa, se la encarga de este sacerdocio. Un tiempo después el hermano de la sacerdotisa llega a ese país. (El hecho de que el dios le haya mandado por alguna causa ir hacia allí está fuera de la idea general, y el motivo por el que va está fuera de la fábula.) Habiendo llegado, pues, y habiendo sido apresado, antes del sacrificio hay reconocimiento (ya sea como lo hace Eurípides, ya como Poliido, quien, de modo verosímil, hace decir a Orestes: ¡no sólo mi hermana sino yo también habré de ser sacrificado!, y de allí vino la salvación).

Después de esto, una vez colocados los nombres, se han de hacer los episodios, que deben ser apropiados al asunto, como es la locura de Orestes por la que éste fue apresado y luego su salvación por la purificación.⁵²

⁵² En la *Ifigenia en Táuride*, Orestes y Pílates son prendidos cuando aquél, en un ataque de locura, irrumpe en los baños que cree ejércitos enemigos. Esta locura con que lo persiguen las Furias en castigo del matricidio es, pues, la causa de su desgracia. Pero este mismo matricidio es también causa de su salvación, porque Ifigenia lo libera explicando al rey que Orestes, manchado con este crimen, no puede ser víctima agra-

En los dramas los episodios son concisos, mientras que en la epopeya son ellos los que prestan a la obra una mayor extensión. En efecto, en la *Odisea* el argumento es breve: alguien está afuera muchos años, perseguido por Poseidón, y queda solo; además, los asuntos de su casa se encuentran de tal modo perturbados que su riqueza es malgastada por los pretendientes y su hijo es perseguido; llega por fin, 20 maltrecho; algunos lo reconocen; ataca y arruina a sus enemigos, mientras él queda salvo.

Esto es lo propio del asunto; lo demás son episodios.

dable a la diosa, y obtiene el permiso de llevarlo al mar para purificarlo.

Capítulo XVIII

Toda tragedia se compone de nudo y desenlace. El nudo está constituido frecuentemente por hechos exteriores a los representados y por una parte de los hechos que entran en la misma representación. El resto, en cambio, es el desenlace. Llamo nudo a lo que va desde el principio hasta aquella última parte desde la cual se produce el cambio de felicidad en desgracia o de desgracia en felicidad. El desenlace es lo que va desde el principio del cambio hasta el fin de la tragedia. Así, por ejemplo, en el *Linceo* de Teodectes el nudo lo constituyen los hechos realizados anteriormente y el rapto del niño y además...,⁵³ en cambio el desenlace alcanza desde la inculpación de la muerte hasta el fin. 30

Hay cuatro especies de tragedia, pues otras tantas son también las partes que hemos enumerado: la tragedia compleja, cuyo contenido consiste enteramente en la peripecia y el reconocimiento; la simple; la patética, como por ejemplo aquellas cuyo personaje principal es Ayante o Ixión; la de caracteres, como por ejemplo son las *Ftiótides* y el *Peleo*, y aquéllas donde se encuentra 1456^a

⁵³ Texto mutilado.

lo portentoso, como las *Fórcides*, el *Prometeo* y todo lo que sucede en el Hades.⁵⁴

Conviene en gran manera hacer lo posible por poseer todas estas especies, mas si no se puede, se procurará tener la mayor parte de ellas y las mejores, máxime si se considera cómo calumnian ahora a los poetas. En efecto, como hay buenos poetas en cada una de las especies referidas, se pretende que uno solo supere a todos los que han sobresalido en cada una de ellas.

Es justo que se llame a una tragedia distinta o igual a otra, no por razón de la fábula, sino según tengan o no el mismo nudo y desenlace. Hay muchos que elaboran bien el nudo y
10 mal el desenlace, pero conviene que ambas cosas sean siempre lo mejor posible.

Es necesario recordar lo que se ha dicho muchas veces, y no hacer de la tragedia una composición épica. Llamo composición épica la que tiene muchas fábulas, como si alguien dramatizara, por ejemplo, todo el argumento de la *Ilíada*. Allí, en efecto, debido a la misma extensión, las partes reciben la amplitud que les corresponde; en los dramas, en cambio, esto no será posible. Prueba de ello es que cuantos dramatizaron toda la historia de la destrucción de Troya y no una parte de ella, como Eurípides, o también toda la leyenda de Níobe, y no una parte de ella, como Esquilo, fracasaron o perdieron los certámenes, pues el mismo Agatón perdió por eso.

⁵⁴ Texto dudoso.

Pero con las peripecias y las acciones simples⁵⁵ los poetas consiguen admirablemente lo que desean, es decir, lo trágico y lo *filantrópico*. 20 Tal es el caso, por ejemplo, cuando es engañado quien es sabio pero malo, como Sísifo, y cuando es vencido el que es fuerte pero injusto. Esto es verosímil de acuerdo con lo dicho por Agatón,⁵⁶ según el cual es verosímil que sucedan muchas cosas contra la verosimilitud.

El coro debe considerarse como uno de los actores; debe ser parte del todo e intervenir en la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles. Para muchos poetas, las partes cantadas, por estar desvinculadas de la fábula, podrían pertenecer a cualquier tragedia; por ello se canta canciones intercaladas, habiendo sido Agatón quien dio comienzo a esto. Y ciertamente 30 ¿qué diferencia hay entre cantar *canciones intercaladas* y llevar una parte o un acto entero de un lugar a otro?

⁵⁵ Respecto del significado de *simple*, véase: nota 27.

⁵⁶ Véase: *Retórica* II, 24, 1402 a 10, donde se cita este verso de Agatón: *Quizás se puede decir que es verosímil el mismo hecho de que a los mortales les suceden muchas cosas no verosímiles.*

Capítulo XIX

Respecto de otras partes de la tragedia ya hemos dicho bastante; ahora hablemos de la elocución y el pensamiento.

Las cosas referentes al pensamiento están tratadas en los libros sobre la retórica, pues son más propias de aquella disciplina.⁵⁷ Pertenecen al pensamiento todas aquellas cosas que deben ser producidas por el discurso. Sus partes son la demostración, la refutación, el producir las pasiones –como la piedad, el temor, la ira y otras por el estilo– y establecer la grandeza y pequeñez de las cosas. 1456b

Pero es evidente que estas mismas cosas pertenecientes al pensamiento deben tenerse en cuenta también en la composición de las acciones, cuando hay que crear cosas que susciten piedad o cosas temibles, o grandes o verosímiles. Hay sin embargo una gran diferencia en que tales cosas se expresen por medio de las acciones, o que sean establecidas mediante el discurso por el orador; porque en el drama deben aparecer sin que se las enseñe, mientras que en el discurso deben establecerse por el orador y surgir en el

⁵⁷ Véase: *Retórica* II, 26.

transcurso de la exposición. Pues ¿cuál sería la función del orador, si también sin discurso se manifestasen?

De entre las cosas relativas a la elocución, algo que puede considerarse es lo referente a las formas de la elocución; éstas deben ser conocidas por el arte del diálogo y por aquel al cual éste está subordinado. Así, por ejemplo, le corresponde saber qué es una orden, qué un ruego, qué una narración, qué una amenaza, qué una pregunta, qué una respuesta y otras cosas por el estilo.

En efecto, no puede dirigirse al arte poético ningún reproche digno de consideración porque se conozcan o no las cosas mencionadas. Pues ¿cómo puede admitirse la censura que dirige Protágoras⁵⁸ a Homero porque, al decir éste: “¡Canta, oh diosa, la cólera!”, observa aquél que el poeta, creyendo orar, ordena, puesto que mandar hacer o no hacer algo es una orden? Dejemos, pues, de lado esta cuestión por ser objeto de otra disciplina y no de la poética.

⁵⁸ De Protágoras dice Diógenes Laercio (Protágoras, frg. A 1 Diels): *Fue el primero que distinguió el discurso en ruego, pregunta, respuesta y orden*. Véase también: frg. A 29.

Las partes de toda elocución son las si- 20
guientes: la letra, la sílaba, la conjunción, el
nombre, el verbo, el artículo, el caso y la ora-
ción.

La letra es un sonido indivisible, aunque no
todo sonido indivisible puede llamarse letra, si-
no sólo aquél que, por naturaleza, forma parte
de un sonido compuesto, ya que también los
sonidos de los animales son indivisibles, aun-
que a ninguno de ellos llamo letra.

Las letras se dividen en vocal, semivocal y
consonante. Vocal es la que tiene sonido audible
sin que la lengua toque los dientes; semivocal la
que tiene sonido audible mediante este contacto,
como por ejemplo la σ (*s*) y la ρ (*r*); consonante
es aquella que, produciéndose mediante el cho-
que de los dientes con la lengua, no tiene ningún
sonido por sí misma, pero se hace audible en
unión con las letras que tienen algún sonido; de
esta clase son la γ (*g*) y la δ (*d*). 30

Estas letras difieren en las formas que adop-
ta la boca, o en los lugares donde se producen,
como también en la aspiración o en la falta de
aspiración, o según sean largas o breves; ade-
más difieren según sea el tono agudo, grave o

intermedio. Pero corresponde a la métrica considerar todas estas cosas en particular.

La sílaba es un sonido no significativo, compuesto de una consonante y de una letra que tenga sonido (vocal o semivocal), pues el sonido $\gamma\rho$ (*gr*) sin la α (*a*) es una sílaba, y lo es también con la α , como por ejemplo $\gamma\rho\alpha$ (*gra*). Pero considerar la diferencia de estas cosas es asimismo propio de la métrica.

La conjunción es una voz no significativa, que no impide ni produce la composición de una voz significativa integrada por varios sonidos (que puede ir tanto al final como al comienzo o en el medio), la cual no conviene que sea puesta de un modo independiente en el principio del discurso, como por ejemplo $\mu\acute{\epsilon}\nu$, $\acute{\eta}\tau\omicron\iota$, $\delta\acute{\epsilon}$ (*mén, étoi, dé*); o bien es una voz desprovista de significado que, por su propia naturaleza, produce una sola voz significativa de varias voces también significativas.

El artículo⁵⁹ es una voz no significativa que indica el comienzo o el fin de la oración, o una separación de la oración, como por ejemplo $\acute{\alpha}\mu\phi\acute{\iota}$, $\pi\epsilon\rho\acute{\iota}$ (*amphí, perí*), etc. (o una voz no significativa que no impide ni produce una voz significativa compuesta de varias voces, y que por naturaleza se sitúa en los extremos o en el medio de la oración).⁶⁰

⁵⁹ $\acute{\alpha}\rho\theta\rho\nu$ ("miembro, articulación") significa en los gramáticos "artículo"; pero los ejemplos que siguen aquí son preposiciones, por lo cual es probable que el texto de este pasaje esté mutilado.

⁶⁰ Posiblemente repetición de la definición de la conjunción.

El nombre es una voz compuesta, sin determinación de tiempo, ninguna de cuyas partes es significativa de por sí, ya que en los nombres compuestos de dos o más raíces no damos a cada una de esas partes su sentido particular; así, por ejemplo, en el nombre Teodoro, la voz δῶρον (*dôron*, “don, regalo”) no es significativa.

El verbo es una voz compuesta, significativa, con determinación de tiempo, ninguna de cuyas partes –tal como en los nombres– posee significado de por sí. Las voces *hombre* y *blanco* no hacen referencia al tiempo, pero *camina* o *ha caminado* indican, además de su significación propia, en un caso el tiempo presente y en el otro el tiempo pasado.

El caso puede referirse al nombre o al verbo. Significa las relaciones de pertenencia, daño o provecho y otras semejantes; asimismo indica el singular o el plural, como por ejemplo *hombres* u *hombre*; o el modo de expresarse en la conversación, según se trate, por ejemplo, de una interrogación o de una orden; así *¿camino?* o *¡camina tú!* son casos del verbo según esta clasificación. 20

La oración es una voz compuesta significativa, algunas de cuyas partes tienen significado por sí mismas. No toda oración se compone de verbos y nombres, sino que puede haber –como por ejemplo en la definición del hombre– oración sin verbo; siempre, sin embargo, habrá alguna parte significativa; así, en la oración: *Cleón camina*, *Cleón* significa algo. La oración puede ser una por dos distintas razones: o bien por significar

una sola cosa, o bien por designar varias cosas en un conjunto. Así, la *Iliada* es una por el conjunto; la definición del hombre, en cambio, lo es por significar una sola cosa.

El nombre puede ser simple o doble. Llamo simple al que no se compone de partes significativas, por ejemplo: γῆ (*gê*, “tierra”). En cuanto al nombre doble, puede estar compuesto o bien de voces significativas y no significativas (aunque el hecho de que sean significativas o no significativas en sí mismas no quiere decir que lo sean en cuanto partes del nombre) o bien de sólo voces significativas. Puede haber también nombres triples, cuádruples y múltiples, como muchos nombres de los megaleotas, por ejemplo Ἑρμοκαϊκόξανθος (*Hermokaikóxanthos*).

Además, todo nombre es corriente, o dialectal, o metafórico, o de ornato, o formado por el autor, o alargado, o apocopado, o transformado. 1457b

Llamo nombre corriente al que usamos cada uno de nosotros; dialectal, en cambio, es el que usan los hombres de otras comarcas; de modo, pues, que un mismo nombre puede ser dialectal y corriente, pero no para los mismos hombres; así la palabra σίγνον (*sígnon*, “dardo”) es corriente para los chipriotas y dialectal para nosotros.

La metáfora es la trasposición de un nombre a una cosa distinta de la que tal nombre signifi-

ca. Esa trasposición puede hacerse del género a la especie, de la especie al género, de la especie a la especie, o por una relación de analogía. Es del género a la especie cuando se dice, por ejemplo, *mi navío está parado*,⁶¹ puesto que estar *anclado* es una especie del estar *parado*; es de la especie al género cuando se dice, por ejemplo, *ciertamente Ulises realizó mil cosas nobles*,⁶² pues *mil* es mucho y es por lo tanto en lugar de *muchas* que aquí se le usa; es de la especie a la especie cuando se dice por ejemplo χαλκῷ ἀπὸ ψυχῆν ἀρύσας (sacándole con el bronce la vida), o ταμῶν ἀπειρέι χαλκῷ (truncar agua de cinco fuentes con el bronce indestructible),⁶³ pues aquí se dice ταμεῖν (truncar) por ἀρύσαι (sacar agua) y ἀρύσαι por ταμεῖν, pero ambas cosas son especies de ἀφελεῖν (quitar).

Hay relación analógica cuando el segundo término es al primero como el cuarto al tercero; se empleará entonces el cuarto en lugar del segundo, y el segundo en lugar del cuarto. Algunas veces también se agrega el nombre relacionado con el que se ha sustituido al realizarse la metáfora. Así, por ejemplo, si considero que la copa es a Dioniso como el escudo es a Ares, llamaré a la copa escudo de Dioniso, y al escudo, copa de Ares; del mismo modo, si la vejez es a la vida como la tarde es al día, lla-

⁶¹ *Odisea* I, 186 (= XXIV, 308).

⁶² *Ilíada* II, 272.

⁶³ Empédocles frg. B 138 Diels y frg. B 143: κρημάτων ἄπο πάντε ταμόντ' ἀπειρέι χαλκῷ (sacando agua de cinco fuentes con bronce indestructible).

maré a la tarde vejez del día o, como Empédocles,⁶⁴ a la vejez tarde de la vida u ocaso de la vida. En algunos casos no hay nombre que pueda corresponder en la relación analógica; pero se procederá, sin embargo, de un modo semejante; así, por ejemplo, a la acción de esparcir el grano se le llama sembrar, pero a la de esparcir el sol sus rayos no corresponde ningún verbo especial; sin embargo, hay una relación de semejanza entre la acción de esparcir rayos respecto del sol y la acción de sembrar respecto del grano, de ahí pues que se haya dicho *sembrando el rayo de origen divino*.⁶⁵ También se puede usar de esta clase de 30 metáforas de otra manera; así, cuando se niega algo propio de una cosa cuyo nombre se usa para designar a otra; por ejemplo, si al escudo en lugar de llamarle *copa de Ares* le llamásemos *copa sin vino*.

Nombre formado por el autor es el que, sin haber sido usado absolutamente por otros, el poeta establece por sí mismo; tales parecen ser, por ejemplo, ἔρηνυγας con el significado de κέρατα (cuernos) y ἀρητήρ con el significado de ἱερεύς (sacerdote).

El nombre es alargado, si se coloca una vocal más larga que la correspondiente o si se intercala una sílaba. Es apocopado, si se quita algo del nombre. Ejemplos de alargados son: πόληος en lugar de πόλεως y Πηληιάδεω en 1458^a

⁶⁴ Empédocles frg. B 152.

⁶⁵ De origen desconocido.

lugar de Πηλείδου; ejemplos de apocopados son: κρῖ, δῶ y ὄψ en el verso de Empédocles: μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ.⁶⁶

Nombre modificado es aquel donde una parte del nombre corriente permanece, mientras la otra es creada por el poeta; así, por ejemplo, δεξιτερὸν en lugar de δεξιόν en el verso: δεξιτερὸν κατὰ μαζόν.⁶⁷

Considerados en sí mismos los nombres pueden ser masculinos, femeninos o intermedios (neutros). Masculinos son los que terminan en ν, ρ, σ (*n, r, s*), o en consonante compuesta donde intervenga la σ (*s*), como son la ψ (*ps*) y la ξ (*x*). Femeninos son aquellos que terminan en las vocales siempre largas, como por ejemplo son los terminados en η (*e* larga) y en ω (*o* larga) o en las vocales alargadas como la α (*a*) larga. De este modo, pues, resulta que es igual el número de letras en que terminan los nombres masculinos y los femeninos, pues la ψ y la ξ no son diversas de la σ. Ningún nombre termina en consonante ni en vocal breve. En ι (*i*) terminan tres solamente: μέλι, κόμμι, πέπερι; en υ (*y*) terminan cinco: πῶυ, νᾶπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ. Los nombres intermedios terminan en estas mismas letras, o en ν o σ.

⁶⁶ Empédocles fig. B 88.

⁶⁷ *Ilíada* V, 393.

Capítulo XXI

La virtud de la elocución consiste en ser clara sin ser prosaica. La más clara es la que se compone de nombres de uso corriente, pero entonces resulta prosaica; tenemos ejemplo de ello en la poesía de Cleofón y en la de Esténelo.⁶⁸ En cambio, la elocución es digna y se aparta de lo vulgar cuando se sirve de términos extraños. Llamo término extraño a la palabra dialectal, a la metáfora, al alargamiento y a todo lo que no sea de uso corriente. Pero cuando un poeta se sirve exclusivamente de esta forma de lenguaje, el resultado será un enigma o un barbarismo; enigma, si se sirve sólo de metáforas; barbarismo, si sólo usa palabras dialectales. Una forma de enigma consiste en unir, por la persona que habla, términos inconciliables. En efecto, de acuerdo con la significación de los nombres, no sería posible realizar tal unión; sin embargo, en razón de la metáfora, puede hacerse. Así en este ejemplo: *vi a un hombre que con fuego pegaba bronce sobre un hombre*,⁶⁹ y otros por el estilo. En cuanto al barba- 20 30

⁶⁸ Cleofón véase: nota 6; Esténelo, poeta trágico.

⁶⁹ De origen desconocido.

rismo, se produce por la acumulación de palabras dialectales.

1458^b Conviene, pues, que en la elocución estén bien atemperados estos elementos; así, la palabra dialectal, la metáfora, el ornamento y las otras formas mencionadas, harán que la elocución no sea vulgar ni pedestre; la palabra de uso corriente, por otra parte, producirá la claridad.

En no menor parte contribuyen a la claridad de la elocución y a la no vulgaridad los alargamientos, los apócopies y las modificaciones de los nombres; porque el hecho de apartarse de lo corriente y acostumbrado hará que la elocución no sea vulgar, y, por otra parte, como estas modificaciones conservan algo del uso común, la elocución poseerá claridad. Así pues se equivocan quienes censuran este modo de lenguaje y se burlan del poeta, como lo hizo Euclides el antiguo, quien decía que era fácil hacer poesía cuando se permitía alargar las palabras según el deseo de cada uno. El mismo Euclides compuso, como ejemplo, estos versos satíricos en prosa: Ἐπιχάρην
εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα ἢ οὐκ ἄν γ'
10 ἔραμενος τὸν ἐκείνου ἑλλέβορον.

El uso ostensible de esta licencia resulta ridículo, ya que la medida debe regir todas las partes de la elocución. También quien usare indebidamente de metáforas, formas dialectales o de otras especies semejantes, caerá en lo ridículo.

Pero la ventaja del uso adecuado de este modo de expresión puede comprobarse en la epopeya, si se introducen nombres corrientes

en el verso. Si se sustituye por nombres corrientes las metáforas y los nombres dialectales, se verá cómo nosotros decimos la verdad. Así, por ejemplo, habiendo compuesto Esquilo y Eurípides⁷⁰ el mismo trímetro yámbico, puso éste un nombre dialectal en lugar de uno corriente; de ahí que, de ambos versos, se nos muestre uno hermoso y sin belleza el otro. Dice Esquilo en su *Filoctetes*:

φαγέδαινα ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδός,

pero Eurípides puso en lugar de ἐσθίει (palabra corriente), θοινᾶται (palabra dialectal).⁷¹ Asimismo, en los dos versos siguientes: νῦν δέ μ' ἔων ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικής,⁷² y: δίφρον τ' αἰκέλιον καταθείς ὀλίγην τε τράπεζαν,⁷³ si pusiésemos palabras corrientes, tendríamos: νῦν δέ μ' ἔων μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής, y: δίφρον μοχθηρὸν καταθείς μικράν τε τράπεζαν. Lo mismo sucedería, si dijésemos, en vez de ἡόνες βοόωσιν,⁷⁴ ἡόνες κράζουσιν.

Arífrades, por su parte, se burlaba de los poetas trágicos porque éstos se servían de expresiones que nadie usaba en la conversación.

⁷⁰ Tragedias perdidas de Esquilo y Eurípides.

⁷¹ Los ejemplos se transcriben en el texto original porque son intraducibles. Si quisiéramos aplicar al castellano lo que quiere decir Aristóteles, podríamos decir que en poesía queda mejor una palabra anticuada que una de uso corriente.

⁷² *Odisea* IX, 515.

⁷³ *Odisea* XX, 259.

⁷⁴ *Ilíada* XVII, 265.

Decían por ejemplo δωμάτων ἄπο ἐν lugar de ἀπὸ δωμάτων, y σέθεν, y ἐγὼ δέ νιν, y 1459^a Ἀχιλλέως περί en lugar de περί Ἀχιλλέως, y otras cosas semejantes. Pero todas estas expresiones, al no ser del uso corriente, elevan la elocución por encima de lo vulgar, lo cual ignoraba Arífrades.

Es muy importante usar debidamente de cada uno de los referidos modos de expresión, de los nombres dobles y los nombres dialectales; empero, lo más importante es usar de las metáforas. En efecto, esto solo no puede tomarse de otro, y es señal de talento; pues el hacer bien las metáforas es contemplar lo semejante.

Los nombres dobles corresponden principalmente a los ditirambos; los nombres dialectales a los versos heroicos, y las metáforas a los 10 yámbicos. En los versos épicos pueden usarse todas las expresiones mencionadas; en los yambos, sin embargo, por imitar ellos en lo posible la conversación, son adecuados aquellos nombres que uno usaría también en la prosa; tal son el nombre corriente, la metáfora y el nombre adornado.

Acerca, pues, de la tragedia y de la imitación por la acción, séanos suficiente con lo dicho.

Capítulo XXIII

Respecto de la imitación narrativa y en verso, es evidente que las fábulas deben estar compuestas en forma dramática, como en las tragedias, y alrededor de una acción entera y perfecta, de tal manera que ésta tenga principio, medio y fin, para que sea un todo, como un ser vivo, y produzca el placer que le es propio. Conviene que las composiciones no se parezcan a los relatos históricos, en los cuales se pone de manifiesto necesariamente, no una sola acción, sino un solo período de tiempo, es decir, lo que sucedió en tal tiempo a una o más personas, aunque no haya entre esos acontecimientos más que una relación fortuita. Pues así como en el mismo año sucedieron la batalla naval de Salamina y la batalla de los cartagineses en Sicilia,⁷⁵ sin que ambas estuvieran dirigidas a un mismo fin, así también, en la sucesión de los tiempos, alguna vez una cosa se produce después de otra sin que tengan una finalidad común. Sin embargo, la mayoría de los poetas olvida eso.

Como dijimos, también en este sentido se manifiesta Homero más inspirado que los de-

⁷⁵ En el año 480 antes de Cristo.

más, pues no intentó hacer un poema con todo el asunto de la guerra de Troya, aunque ella tenía principio y fin, porque hubiera resultado la fábula demasiado extensa y no perfectamente abarcable con la vista, o, en caso de reducirla a una medida adecuada, hubiera resultado confusa, dada la multitud de los acontecimientos en juego. Tomó, pues, sólo una parte de la guerra y se sirvió de muchos episodios, como por ejemplo del *catálogo de las naves* y de otros episodios con los cuales adereza el poema.

1459^b Pero los otros poetas realizan su obra sobre un solo personaje, un solo tiempo o una sola acción, compuesta de muchas partes, como, por ejemplo, el autor de la *Cipriada* y la *Pequeña Ilíada*.⁷⁶ En efecto, pueden hacerse de la *Ilíada* y la *Odisea* una tragedia o dos, pero de la *Cipriada* muchas, y de la *Pequeña Ilíada* más de ocho, como el *Certamen de las armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *Ulises mendigo*, *Las lacedemonias*, *La destrucción de Ilión*, *La partida*, *Sinón* y *Las troyanas*.

⁷⁶ De entre las epopeyas del llamado ciclo épico, la *Cipriada* y la *Pequeña Ilíada* tratan los acontecimientos de la guerra troyana que no se narran en la *Ilíada*. La *Cipriada* contaba los sucesos anteriores; la *Pequeña Ilíada*, en cambio, empezaba con la disputa por las armas de Aquiles y continuaba con los temas que Aristóteles enumera aquí.

Capítulo XXIV

Conviene, además, que la epopeya tenga las mismas especies que la tragedia; debe ser, pues, o simple o compleja, de caracteres o patética. Las partes también son las mismas, pues excepto la composición musical y el espectáculo, se necesita de las peripecias, el reconocimiento y las pasiones. Asimismo conviene que estén bien los pensamientos y el lenguaje. De todo ello ha usado Homero por primera vez y de un modo satisfactorio, porque ha compuesto cada uno de los poemas de manera de hacer de la *Iliada* un poema simple y patético, y de la *Odisea* un poema complejo, puesto que es en su totalidad de reconocimiento y de caracteres. Además, ha superado a todos en el lenguaje y el pensamiento. 10

Empero, la epopeya difiere de la tragedia en la extensión de la composición y en el metro. Respecto de la extensión, es conveniente el límite que hemos indicado, pues debe abarcarse con un golpe de vista el principio y el fin. Pero esto será así, si las composiciones son más breves que las antiguas y equivalen en extensión al conjunto de las tragedias que se exhiben en una sola representación. 20

La epopeya tiene, con respecto a la extensión, muchas posibilidades propias, pues mientras en la tragedia no pueden imitarse diversas partes de la acción que suceden simultáneamente, sino sólo lo que ha de aparecer en el escenario representado por los actores, en la epopeya, en cambio, por ser ella narración, pueden presentarse muchas partes de la acción que tienen lugar simultáneamente, las cuales, siempre que sean propias del argumento, aumentan la amplitud del poema. De este modo, pues, dicha ventaja contribuye a prestar grandiosidad a la obra, y sirve también para transportar al oyente y dar variedad al argumento con episodios desiguales, 30 pues lo igual —que pronto cansa— hace fracasar las tragedias.

El metro heroico ha resultado conveniente por experiencia. Así, si alguien empleare en imitación narrativa otro distinto, o muchos metros, produciría algo inapropiado, porque el heroico es el más pausado y más grave de los metros; de ahí que sea el más apropiado para las expresiones dialectales y las metáforas, pues también en este punto la imitación narrativa sobrepasa a las otras.

El trímetro yámbico y el tetrámetro trocaico expresan movimiento; el uno es adecuado para 1460^a la danza; el otro para la acción. Resultaría algo muy raro si se los mezclara, como hizo Quere-món. Por eso nadie ha hecho una composición larga en otro metro que en el heroico, pues —como dijimos— la naturaleza misma induce a elegir el metro conveniente.

Homero es digno de alabanza en muchas cosas, y de un modo principal en que él solo, entre los poetas, no ignora lo que debe hacer. Conviene en efecto que el poeta hable lo menos de sí mismo, porque en estas cosas no es imitador. Los otros, en cambio, se manifiestan a sí mismos durante todo el poema; imitan pocas cosas y pocas veces. Homero, por el contrario, después de un pequeño proemio, introduce en seguida a un hombre, a una mujer o algún otro carácter; nunca lo que carece de carácter, sino lo que tiene carácter. 10

Conviene hacer uso en la tragedia de lo maravilloso, pero en la epopeya es posible llegar aun hasta lo ilógico, de lo cual resulta generalmente lo maravilloso, ya que en la epopeya no se ve al personaje que actúa. Así, todo lo de la persecución de Héctor⁷⁷ parecería ridículo en el escenario, pues veríamos a unos estar quietos y sin perseguir, y a Aquiles haciendo signos con la cabeza para que no persiguieran. En la epopeya, sin embargo, esto no es notorio. Ahora bien, lo maravilloso es agradable, como prueba el hecho de que los que narran buscan agradar mediante la exageración.

Homero ha enseñado también a los otros a producir equívocos adecuadamente. Se trata aquí del paralogismo. En efecto, desde el momento en que, siendo una cosa, otra existe, o produciéndose un acontecimiento, otro se produce, los hombres creen que, si lo posterior exis- 20

⁷⁷ *Iliada* XXII, 186 y sigs. Véase en particular: v. 205.

te, lo anterior también, lo cual es una equivocación. Por ello, si lo primero es falso, pero se produce otra cosa que debería producirse en el caso de que lo primero fuese verdadero, se lo presupone; porque nuestro espíritu, sabiendo que lo último es verdadero, deduce falsamente que lo primero también lo es. Un ejemplo de esto lo tenemos en las *Niptra*.⁷⁸

Deben preferirse las cosas imposibles, pero verosímiles, a las cosas posibles, pero no convincentes. Además, los diálogos no deben componerse de partes fuera de razón, sino que en lo posible no debe haber nada fuera de razón, a no ser que ello se encuentre al margen de la fábula, como sucede, por ejemplo, en el caso de Edipo, el cual ignora la manera como murió Layo;⁷⁹ pero nunca deben hallarse en el drama mismo, como es en la *Electra* el caso de los que anuncian lo que sucedió en Delfos,⁸⁰ o en *Los misios*⁸¹ el mudo que viene de Tegea a Misia. Sería ridículo decir que sin esto la fábula se destruiría, pues desde un principio conviene abstenerse de com-

⁷⁸ *Odisea* XIX, 164-260. Ulises, que no quiere revelar todavía su verdadera identidad, dice a su esposa una mentira refiriendo que él había visto a Ulises en la isla de Creta. Para probar la verdad de esta historia, Ulises da a Penélope sus propias señas personales que naturalmente son ciertas, por lo cual Penélope deduce que sin duda el relato es verídico.

⁷⁹ Véase: nota 36.

⁸⁰ En la *Electra* de Sófocles, el *pedagogo* finge ser un mensajero llegado de Delfos para anunciar a Clitemnestra que Orestes ha muerto en los juegos píticos. El escoliasta ya anotó que esto y la descripción del certamen constituyen un evidente anacronismo, puesto que los juegos píticos en esta forma comenzaron en el siglo VI.

⁸¹ *Los misios*, tragedia perdida de Esquilo.

poner tales fábulas. Pero cuando es incluido lo que está fuera de razón, y aparece, sin embargo, más razonable la fábula, debe admitirse entonces lo absurdo. Así, las cosas fuera de razón que suceden en el desembarco de la *Odisea*⁸² no serían evidentemente soportables si las hubiese compuesto un mal poeta, pero aquí el poeta las disimula con otras cosas buenas y logra hacer agradable lo absurdo. 1460b

Respecto de la dicción debe ésta ser muy bien cuidada en las partes que carecen de acción, caracteres o pensamientos, pero, por otra parte, la dicción muy brillante oculta los caracteres y los pensamientos.

⁸² *Odisea* XIII, 116-121. Los feacios que llevaron a Ulises a Ítaca lo desembarcan mientras duerme.

Capítulo XXV

Por las consideraciones de este capítulo se hará evidente lo que respecta a los problemas y soluciones, su número y naturaleza.

Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que el pintor o cualquier otro realizador de imágenes, es necesario que imite siempre de una de las tres maneras siguientes: o bien como son o eran las cosas, o bien como dicen o parece que son, o bien como deben ser. Estas tres maneras se expresan por la elocución, que comprende las voces dialectales, las metáforas y muchas posibilidades del lenguaje, todo lo cual permitimos a los poetas. 10

Además, no es del mismo carácter la rectitud en la política que en la poética, ni en las otras artes que en la poética. En la poética se puede errar de dos maneras: una contra el arte en sí, otra por accidente. En efecto, si uno elige bien el tema y yerra en la imitación por incapacidad, se trataría de una falta que afecta al arte mismo;⁸³ pero si la elección estuviera mal hecha y se hubiera intentado imitar un caballo que al mismo tiempo ade-

⁸³ Texto mutilado; en la traducción adoptamos la reconstrucción de Vahlen.

lantara las dos patas derechas, u otra cosa que
constituyera una falta contra un arte particular,
20 como por ejemplo contra la medicina u otra
cualquiera, o si se hubiera creado cosas imposi-
bles, cualesquiera que ellas fuesen, no se hubiera
entonces pecado contra el arte poético en cuan-
to tal. De modo, pues, que es menester solucio-
nar las críticas que contienen los problemas, exa-
minando las cosas desde estos puntos de vista.

En primer término, si se hace figurar en el
arte cosas que son imposibles, se comete sin
duda una falta, pero ello es admisible si de ese
modo se logra el fin del arte (fin del que ya se
ha hablado), si con ello, pues, se consigue que
una u otra parte de la obra de arte sea más ad-
mirable. Un ejemplo es lo de la persecución de
Héctor. Pero si puede conseguirse más o menos
el fin sin apartarse de lo que el arte correspon-
diente enseña respecto del objeto, no sería lícito
hacerlo, pues, si es posible, no conviene en
modo alguno cometer faltas.

Además, hay que ver a cuál de las dos clases
pertenece el error, si a la que va contra el arte
30 mismo o a la que es accidental. En efecto, menos
importante es ignorar que una cierva no tiene
cuernos,⁸⁴ que el haber descrito sin hacer imita-
ción. Por otra parte, si se objetare que algo no es
verdadero, se puede responder que se lo describe
así como conviene que sea; así, por ejemplo, Só-
focles afirmaba que él hacía las personas como
debían ser, mientras que Eurípides las hacía co-

⁸⁴ Pindaro, *Olímp.* III, 52 y sig.

mo eran. Pero si alguna cosa no fuera ni como es ni tampoco como conviene que sea, puede decirse que es así según la opinión corriente, lo cual es el caso de las cosas referentes a los dioses; porque es posible que lo que de ellas se diga, no sea ni mejor de lo que son, ni tampoco conforme a la verdad, sino como dice Jenófanes;⁸⁵ pero, sin embargo, así se dice que son.

Otras cosas no están descritas de un modo mejor, sino como han sido antes; así aquello de las armas:⁸⁶ *sus lanzas estaban erguidas rectamente, plantadas sobre el regatón*; pues así era costumbre entonces, como aún hoy lo es entre los ilirios. 1461^a

Para considerar si alguno ha dicho u obrado algo bien o mal, no debe solamente mirarse lo que se ha dicho u obrado, y si ello es bueno o malo, sino también quién habla u obra, a quién se dirige, cuándo y cómo, con qué finalidad, y si es para conseguir un bien mayor o para evitar un mayor mal.

Hay otras cosas que deben explicarse por el lenguaje, como por ejemplo por la expresión dialectal: *Apolo atacó, en primer lugar, a los οὐρῆας*;⁸⁷ pues quizá, no se refiera a los mulos, sino a los centinelas. También aquello referente a Dolón: *quien era ciertamente feo en cuanto al εἶδος*,⁸⁸ donde no se trata de un cuerpo desproporcionado, sino de un rostro feo, pues los cre-

⁸⁵ Jenófanes, frg. B 34 Diels.

⁸⁶ *Ilíada* X, 152-153.

⁸⁷ *Ilíada* I, 50.

⁸⁸ *Ilíada* X, 316.

tenses llaman εὐειδές a lo que nosotros llamamos εὐπρόσωπον. Asimismo, cuando se dice:⁸⁹ *mezcla el vino ζωρότερον*, no se significa el vino *no mezclado*, grato a los bebedores, sino el servirlo *más rápidamente*.

Otras cosas están dichas metafóricamente, por ejemplo:⁹⁰ *Todos los dioses y hombres durmieron toda la noche*, y también dice:⁹¹ *Ciertamente, cuando miraba hacia la llanura troyana y el sonido de las flautas y de las siringas*. Aquí se ha dicho metafóricamente *todos* en lugar de *mu-*
20 *chos*, pues *todo* es una especie de *mucho*. Asimismo, que *ella sola no es partícipe*⁹² se dice metafóricamente, porque se llama único a lo que es lo más conocido entre las cosas de la misma especie.

Otros casos se explican por la prosodia, como Hipias de Tasos⁹³ solucionaba aquello de δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι y τὸ μὲν οὐ καταπίθεται ὄμβρω. Otras cosas pueden explicarse por medio de la distinción, como por ejemplo en este pasaje de Empédocles:⁹⁴ αἴψα

⁸⁹ *Iliada* IX, 203.

⁹⁰ *Iliada* II, 1. Los códices de la *Iliada* dicen: *Los otros, dioses y hombres*, etc., lo mismo que el texto de la *Poética*. Pero el contexto hace probable que Aristóteles haya leído πάντες (todos) en lugar de ἄλλοι (otros).

⁹¹ *Iliada* X, II.

⁹² *Iliada* XVIII, 489.

⁹³ Este Hipias posiblemente sea el sofista, véase: Diels, frg. B 20. El primer verso no se encuentra en nuestro texto de la *Iliada*; pero τὸ μὲν οὐ καταπίθεται ὄμβρω está tomado de XXIII, 328. La corrección ο, mejor dicho, interpretación de Hipias consiste en leer οὐ en lugar de οὔ, es decir, el adverbio de negación en lugar del adverbio relativo de lugar *donde*.

⁹⁴ Empédocles frg. B 35.

δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ'
εἶναι ζωρά τε πρὶν κέρητο.

Otras se explican por anfibología, como παρώχηκεν δὲ πλέω νύξ,⁹⁵ pues la palabra πλείω tiene dos sentidos. Otras según el uso del lenguaje; así, se da el nombre de vino a cualquier bebida mezclada, de donde se dice⁹⁶ que Ganimedes sirve vino a Zeus, aunque los 30
dioses no beban vino; se da también el nombre de broncistas a los que trabajan el hierro, de donde se dice:⁹⁷ *una greba de estaño recién forjado*. Pero esto también podría ser por metáfora.

Cuando un nombre parece significar algo contradictorio, conviene considerar cuántos sentidos puede tener en la expresión; por ejemplo en *Aquí se detuvo la lanza de bronce*,⁹⁸ conviene examinar de cuántas maneras puede haberse detenido en ese lugar, o de cuál de ellas uno lo entenderá de primera intención. Haciéndolo así, procedemos contrariamente a aquellos 1461b
de quienes dice Glaucón⁹⁹ que presuponen sin razón ciertas cosas y atribuyéndolas al poeta sacan sus conclusiones, y, cuando algo no concuerda con su interpretación, critican al autor, como si éste hubiese dicho lo que ellos creen. Esto sucedió con respecto a Icarío,¹⁰⁰ pues cre-

⁹⁵ *Iliada* X, 251.

⁹⁶ *Iliada* XX, 234.

⁹⁷ *Iliada* XXI, 592.

⁹⁸ *Iliada* XX, 272.

⁹⁹ Este Glaucón quizás sea el mismo que el que se menciona en el *Ion* de Platón, 530 d.

¹⁰⁰ Icarío, padre de Penélope; *Odisea* I, 329.

yendo que era espartano, les pareció sorprendente que Telémaco no lo hubiera encontrado cuando fue a Esparta. Pero quizás sea cierto lo que dicen acerca de esto los cefalonios, quienes afirman que Ulises tomó mujer entre ellos, y que ese personaje se llama Icadio y no Icario. El problema existe verosímilmente debido a un equívoco.

Conviene, en general, justificar lo imposible en razón de la poesía, o de lo mejor, o de la opinión común. Con respecto a la poesía es preferible algo imposible, pero creíble, que algo posible, pero no creíble. Quizá sea imposible que haya personas como las que pintó Zeuxis, pero éstas son sin duda mejores, y es conveniente que sea mejor el paradigma. Respecto de las cosas fuera de razón, deben éstas justificarse como relativas a la opinión común, y de tal manera a veces no hay falta de lógica, ya que es verosímil que suceda algo contrario a la verosimilitud.

En cuanto a las cosas contradictorias, conviene considerarlas tal como han sido dichas, así como al hacer las refutaciones en los discursos se examina si se trata del mismo objeto, de la misma relación y del mismo modo, de suerte que debe verse con respecto a qué cosas habla el poeta y qué es lo que entiende una persona discreta. Por otra parte, es justificada la crítica que se hace por el empleo de la maldad o de lo que es fuera de razón, cuando esto se hace sin motivo, así como Eurípides recurre a lo que está fuera de razón en el per-

sonaje de Egeo,¹⁰¹ y a la maldad en el Mene-
lao del *Orestes*.¹⁰²

Las críticas se dividen entonces en cinco
clases, según se presenten las cosas como im-
posibles, o como fuera de razón, o como dañi-
nas, o como contradictorias, o como contrarias
a lo que algún arte enseña como correcto. Las
soluciones, que son doce, deben deducirse de
acuerdo con los modos indicados.

¹⁰¹ Aristóteles se refiere a la aparición de Egeo en la *Medea*
de Eurípides.

¹⁰² Véase: nota 32.

Puede haber duda sobre si es mejor la imitación épica o la imitación trágica. En efecto, si la imitación menos vulgar es la mejor –y tal es la que se dirige al mejor público–, es muy evidente que aquella que imita todas las cosas es la vulgar. En efecto, algunos hacen mucho movimiento, convencidos de que el público no entiende si no se agrega la mímica; así los malos tañedores de flauta andan rodando cuando quieren imitar un disco, y cuando representan la *Escila* llevan tras sí al corifeo. De la tragedia que tiene este defecto, puede decirse lo mismo que los antiguos actores pensaban de los que les seguían, pues Minisco¹⁰³ llamaba excelente simio a Calípides, y una fama semejante había con respecto a Píndaro. 30

El arte trágico es, pues, al arte épico como los buenos actores a los inferiores. Se dice, en efecto, que la epopeya se dirige a un público culto, que no necesita de aparato externo, mientras que la tragedia se dirige a un público inferior. Si el arte vulgar es inferior, es evidente que puede con- 1462^a

¹⁰³ De Minisco dice la *Vida* de Esquilo que fue el actor preferido de este poeta.

siderarse, según esto, la tragedia como inferior a la epopeya.

Sin embargo, esta acusación no afecta tanto al arte del poeta como al arte del actor, puesto que puede acompañar su recitación con gestos superfluos también el rapsoda, como es el caso de Sosítrato, y lo mismo el cantante, como es el caso de Mnasíteo de Opunte. Por otra parte, no debe condenarse toda gesticulación, puesto que tampoco se condena la coreografía, sino solamente la de los malos actores, así como se
10 que censuraba antes a Calípides y ahora a otros porque imitan mujeres vulgares.

Del mismo modo que la epopeya, también la tragedia logra su fin sin necesidad de la gesticulación, puesto que la lectura basta para mostrar su calidad. Por esto, si ella es mejor con respecto a otras cosas, no es menester que tenga aquel defecto.

Tiene también la tragedia todo aquello que posee la epopeya, ya que puede emplear el metro y además, en no pequeña medida, la música y la escenografía, cosas que evidentemente producen deleite. Además, resulta clara tanto en la lectura como en la representación.

Es también una ventaja de la tragedia lograr el fin de la imitación en una extensión menor,
1462^b pues lo conciso deleita más que lo que dura mucho tiempo. Consideremos lo que resultaría si uno pusiese el *Edipo* de Sófocles en tantos hexámetros como los que tiene la *Ilíada*. Por otra parte, la imitación épica posee menos unidad, como lo demuestra el hecho de que puede ha-

cerse con sólo una imitación épica varias tragedias. Por lo tanto, cuando el poeta épico refiere una sola fábula, el poema queda o excesivamente corto, si lo hace en forma concisa, o totalmente diluido, si le da su adecuada extensión; pero cuando refiere más que una, ya no es una la imitación.¹⁰⁴ Hablo del poema épico que tiene varias acciones, como por ejemplo la *Iliada*, así como también la *Odisea*; ambos poemas tiene muchas partes, cada una de las cuales posee su grandeza y medida propias. Sin embargo, tales epopeyas están compuestas de tal manera 10 que en lo posible imiten una sola acción.

Si la tragedia descuella en todo esto y además en lo que es la obra específica del arte (pues éste no ha de producir un deleite cualquiera, sino el que hemos indicado), es evidente que es superior y logra su finalidad mejor que la epopeya.

Hemos hablado, pues, bastante acerca de la tragedia y la epopeya consideradas en sí mismas; de sus especies y sus partes; del número de éstas y sus diferencias; de las causas que las hacen buenas o deficientes, y de las críticas que pueden hacerse y sus respuestas adecuadas.

FIN

¹⁰⁴ Texto mutilado; en la traducción seguimos la reconstrucción de Vahlen.