

POÉTICA DE ARISTÓTELES.

Traducción de Valentín García Yebra, en *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe, Madrid, Gredos, 1974³

1. Objeto de la poética

[1447a] Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia de propia de cada una, y de cómo es preciso construir las [10] fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación, comenzando primero, como es natural, por las primeras.

Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámbica, y en su mayor parte la aulética y la [15] citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo.

Pues, así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre) [20], y otros mediante la voz, así también, entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados; por ejemplo, usan la armonía y ritmo la aulética y la [25] citarística, y las demás que puedan ser semejantes en cuanto a su potencia, como el arte de tocar la siringa; y el arte de los danzantes imita con el ritmo, sin armonía (éstos, en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones)

Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en [1447b] verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta hora. No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos [10] a los mimos de Sofrón y de Jenarco y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetro o en verso elegíaco u otros semejantes. Sólo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas [15] épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso.

En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de Física suelen llamarles así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro naturalista más que poeta. [20] Y, de modo semejante, si uno hiciera la imitación mezclando toda clase de versos, como hizo Queremón su *Centauro*, rapsodia compuesta de versos de todo tipo, también habría que llamarle poeta.

Así, pues, sobre lo que antecede valgan estas distinciones. [25] Pero hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, canto y verso, como la poesía de los ditirámbicos y la de los nomos, la tragedia y la comedia. Y se diferencian en que unas los usan todos al mismo tiempo, y otras, por partes.

Éstas son, pues, las diferencias que establezco entre las artes por los medios con que hacen la imitación.

2. Diferenciación de las artes por los objetos imitados.

[1448a] Mas, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, [5] o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores. Polignoto, en efecto, los pintaba mejores; Pausón, peores, y Dionisio, semejantes. Y es evidente que también cada una de las imitaciones dichas tendrá estas diferencias, y será diversa por imitar cosas diversas como se ha indicado.

Pues también en la danza y en la música de flauta y en la de la [10] cítara pueden producirse estas desemejanzas, así como en la prosa y en los versos solos; por ejemplo, Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la *Dilíada*, peores. Y lo mismo sucede con los ditirambos y con los nomos; pues uno podría [15] hacer la imitación del mismo modo que Timoteo y Filóxeno compusieron sus *Cíclopes*.

Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombres reales.

3. Diferenciación por el modo de imitar

Hay todavía una tercera diferencia, que es [20] el modo en que uno podría imitar cada una de estas cosas. En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro como hace Homero), ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes.

Éstas son, por consiguiente, las tres diferencias posibles en la [25] imitación, como dijimos al principio; los medios, los objetos y el modo de imitarlos. De suerte que en un sentido Sófocles sería en cuanto imitador lo mismo que Homero, pues ambos imitan personas esforzadas y en otro lo mismo que Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúan y obran.

De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, porque imitan personas que obran. Por eso también [30] reivindican la tragedia y la comedia los dorios (la comedia, los megarenses; los de aquí, pues según ellos nació durante su democracia, y los de Sicilia, pues de allí era el poeta Epicarmo, que fue muy anterior a Quiónides y Magnete; y la tragedia, [35] algunos de los del Peloponeso), convirtiendo los nombres en prueba. Esto, en efecto, dicen llamar *komai* a los suburbios, mientras que los atenienses los llaman *demoi*, pensando que los comediantes (*komodioi*) no han sido llamados así de *komázein*, sino de que andaban errantes por las *komai*, excluidos de la ciudad con deshonra. Y que, para decir "hacer", ellos emplean [1448b] *dran*, mientras que los atenienses dicen *práthein*.

Sobre cuántas y cuáles son las diferencias de la imitación, baste lo dicho

4. Origen y desarrollo de la poesía

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos [5] causas (y ambas naturales). El imitar es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede [10] en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, [15] aunque lo compartan escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante

[20] Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son parte de los ritmos, desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones.

Pero la poesía se dividió según los caracteres (*ἡθῆ*) particulares:[25] en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles (*τὰς καλὰς*) y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios. Ahora bien, de ninguno de los anteriores a Homero podemos citar un poema de esta clase, aunque es probable que hubiera muchos;[30] pero sí podemos a partir de Homero, por ejemplo su *Margites* y otros semejantes, en los cuales, por lo apropiado que es, apareció el verso yámbico –por eso todavía hoy se llama yámbico, porque es esta clase de versos se yambizaban mutuamente. Y, entre los antiguos, unos fueron poetas de versos heroicos, y otros, de yambos.

Y así como, en el género noble, Homero fue el poeta máximo [35] (pues él solo compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen imitaciones dramáticas), así también fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva, sin lo risible. El *Margites*, en efecto, tiene analogía [1449a] con las comedias como la *Ilíada* y la *Odisea* con las tragedias. Una vez aparecidas éstas, los que tendían a una o a otra según su propia naturaleza, unos, en vez de yambos pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas [5] épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser estas formas de más fuste y más apreciadas que aquéllas.

En cuanto a examinar si la tragedia ha alcanzado ya su pleno desarrollo, tanto si esto se juzga en sí mismo como en relación con el teatro, es otra cuestión.

[10] Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación –tanto ella como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades–, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y después de sufrir muchos cambios, [15] la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza.

En cuanto al número de actores, fue Esquilo el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo. (λόγος) Sófocles introdujo tres y la escenografía. Por otra parte, la amplitud, partiendo de las fábulas (μῦθος) [20] pequeñas y de una dicción burlesca, por evolucionar desde lo satírico, se dignificó tarde, y el metro se convirtió de tetrametro en yámbico. Al principio, en efecto, usaban el tetrametro porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza; pero, desarrollado el diálogo, la naturaleza misma halló el metro apropiado; pues el yámbico es el más apto de los metros para conversar. Y es prueba de esto que, al hablar unos con otros, decimos muchísimos yambos; pero hexámetros, pocas veces y saliéndonos del tono de la conversación.

Por lo demás, el número de los episodios y cómo dicen que fue embellecida cada una de las otras partes, démoslo por [30] tratado; pues sin duda sería gran trabajo exponer esto con detalle.

5. Desarrollo de la comedia. Semejanza y diferencias entre epopeya y tragedia.

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, [35] la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.

Pues bien, no ignoramos las transformaciones de la tragedia y quiénes las promovieron; pero la comedia, por no haber sido [1449b] tomada en serio al principio, pasó inadvertida. En efecto, sólo tardíamente proporcionó el arconte un coro de comediantes, que hasta entonces eran voluntarios. Y sólo desde que la comedia tenía ya ciertas formas se conserva el recuerdo de los llamados poetas cómicos.

Quien introdujo máscaras o prólogos o pluralidad de actores y [5] demás cosas semejantes, e desconoce; pero el componer fábulas, Epicarmo y Formis. Esto, al principio, vino de Sicilia; pero de los atenienses fue Crates el primero que, abandonando la forma yámbica, empezó a componer argumentos y fábulas (λόγους καὶ μύθους) de carácter general.

Ahora bien, la epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en [10] cuanto a ser imitación de hombres esforzados en verso y con argumento; pero se diferencia de ella por tener un verso uniforme y ser un relato (λόγος) . Y también por la extensión; pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en [15] el tiempo, y en esto se diferencia, aunque, al principio, lo mismo hacían eso en las tragedias que en los poemas épicos.

En cuanto a las partes constitutivas unas son comunes, y otras, propias de la tragedia. Por eso quien distingue entre una tragedia buena y otra mala, también distingue entre poemas épicos; pues los elementos de la epopeya se dan también en la [20] tragedia, pero los de ésta, no todos en la epopeya.

6. Definición de la tragedia. Explicación de sus elementos.

Del arte de imitar en hexámetros y de la comedia hablaremos después. Trataremos ahora de la tragedia, recogiendo la definición de su esencia de lo que hemos dicho.

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y [25] completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor llevan a cabo la purgación (καθάρσις) de tales afecciones. Entiendo por "lenguaje sazonado" el que tiene ritmo, armonía y canto, y por "con las especies [de aderezos] separadamente" (χωρίς) , el hecho [30] de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto.

Y puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo, y después, la melopeya y la elocución, pues con estos medios hacen la imitación. Llamo "elocución" [35] a la composición misma de los versos, y melopeya, a lo que tiene un sentido totalmente claro. Y, puesto que es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por el carácter y el pensamiento (por éstos, [1450a] en efecto, decimos también que las acciones son tales o cuales), dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos. Pero la imitación de la acción es la fábula (*μῦθος*), pues llamo aquí [5] fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer.

Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los [10] caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya. En efecto, los medios con que imitan son dos partes; el modo de imitar, una; las cosas que imitan, tres, y, fuera de éstas, ninguna. De estos elementos esenciales se sirven, por decirlo así, <todos>, pues toda tragedia tiene espectáculo, carácter, fábula, elocución, canto y pensamiento.

[15] El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según [20] las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal de todo.

Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin [25] caracteres, sí. En efecto, las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres, y en general con muchos poetas sucede lo mismo, como también entre los pintores le ocurrió a Zeuxis frente a Polignoto; éste, en efecto, es buen pintor de caracteres, mientras que la pintura de Zeuxis no tiene ningún carácter.

Por otra parte, aunque uno ponga en serie parlamentos [30] caracterizados y expresiones y pensamientos bien contruidos, no alcanzará la meta de la tragedia; se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga fábula y estructuración de hechos. Además, los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a la peripecias y a las agniciones.

[35] Otra prueba es que los principiantes en poesía llegan a dominar antes la elocución y los caracteres que la estructuración de los hechos, como también casi todos los poetas primitivos.

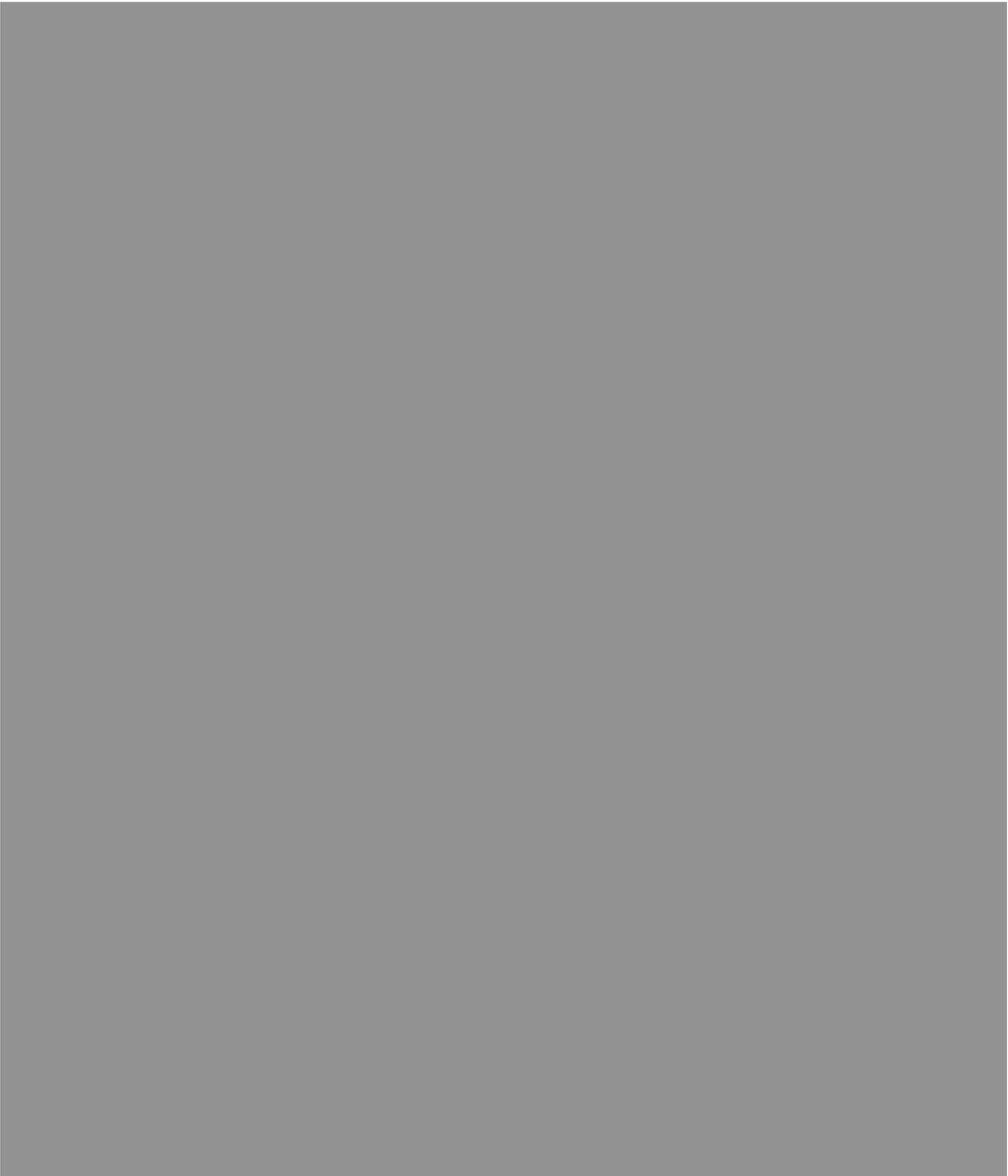
La fábula es, por consiguiente, el principio (*ἀρχή*) y como alma (*ψυχή*) de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. (Sucede [1450b] aproximadamente como en la pintura; pues si uno aplicase confusamente los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco). La tragedia es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan.

En tercer lugar, el pensamiento. Y éste consiste en saber decir [5] lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la política y de la retórica; los antiguos, en efecto, hacían hablar a sus personajes en tono político, y los de ahora, en lenguaje retórico.

Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o [10] evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla. Hay pensamiento, en cambio, en los que demuestran que algo es o no es, o en general manifiestan algo.

El cuarto de los elementos verbales es la elocución; y digo, como ya quedó expuesto, que la elocución es la expresión [15] mediante las palabras, y esto vale lo mismo para el verso que para la prosa.

De las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos; el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. [20] Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas.



9. Diferencia entre la poesía y la historia

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En [\[1451b\]](#) efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa);

la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, [5] lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga [10] nombres a los personajes; y en particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades

Pues bien, en cuanto a la comedia, esto resulta claro; en efecto, después de componer la fábula verosímelmente, asignan a cada personaje un nombre cualquiera, y no componen sus obras, como los poetas yámbicos, en torno a individuos particulares.

[15] Pero en la tragedia se atienen a nombres que han existido; y esto se debe a que lo posible es convincente; en efecto lo que no ha sucedido, no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido, está claro que es posible, pero no habría sucedido si fuera imposible.

Sin embargo, también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos, y los demás ficticios; y en algunas ninguno, por ejemplo, en la *Flor* de Agatón, pues aquí tanto los hechos como los hombres son ficticios, y no por eso agrada menos.

De suerte que no se ha de buscar a toda costa atenerse a las fábulas tradicionales sobre las que versan las tragedias. Sería, [25] en efecto, ridículo pretender esto, ya que también los hechos conocidos son conocidos de pocos, y sin embargo deleitan a todos.

De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones. Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos [30] poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta.

De las fábulas o acciones simples, las episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los [35] episodios no es ni verosímil ni necesaria. Hacen esta clase de fábulas los malos poetas espontáneamente, y los buenos, a causa de los actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el [1452a] orden de los hechos.

Y, puesto que la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más [5] carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento, por ejemplo cuando la estatua de Mitis, en Argos, mató al culpable de la muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo; pues tales fábulas necesariamente son más hermosas.



11. Sobre la peripecia, la agnición y el lance patético

Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario, según se ha indicado. Y esto, como decimos, verosímil o necesariamente; así, en el *Edipo*, el que ha llegado con intención de [25] alegrar a Edipo y librarle del temor relativo a su madre, al descubrir quién era, hizo lo contrario; y en el *Linceo*, éste es conducido a la muerte, y le acompaña Dánao para matarlo; pero de los acontecimientos resulta que muere Dánao y aquél se salva.

[30] La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo*. Ahora bien, hay todavía otras agniciones; pues también con relación [35] a objetos inanimados y sucesos casuales ocurre a veces como se ha dicho, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no.

Pero la más propia de la fábula y la más conveniente a la acción es la indicada. Pues tal agnición y peripecia suscitarán [1452b] compasión y temor, **y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición.** Además, también el infortunio y la dicha dependerán de tales acciones.

Ahora bien, puesto que la agnición es agnición de algunos, las hay sólo de uno con relación al otro, cuando se descubre [5] quién es uno de los dos; pero otras veces es preciso que se reconozcan mutuamente; por ejemplo, Ifigenia fue reconocida por Orestes a causa del envío de la carta, pero él necesitaba otra agnición por parte de Ifigenia.

Tenemos, pues, aquí dos partes de la fábula: peripecia y [10] agnición. La tercera es el lance patético. De éstas, la peripecia y la agnición quedan explicadas; el lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes.



13. Qué se debe buscar y qué evitar al construir la fábula.

A qué se debe tender y qué es preciso evitar al construir las fábulas, y por qué medios se alcanzará el efecto propio de la [30] tragedia, conviene exponerlo a continuación de lo que ahora se ha dicho.

Pues bien, puesto que la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja, y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión (pues esto es propio de una imitación de tal naturaleza), en primer lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben [35] aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía, ni compasión ni temor; ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar [1453a] simpatía, pero no compasión ni temor, ya que aquélla se refiere al que no merece su desdicha, y éste, [5] al que nos es semejante; la compasión, al inocente, y el temor, la semejante; de suerte que tal acontecimiento no inspirará ni compasión ni temor.

Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún [10] yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones ilustres de tales estirpes.

Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por [15] maldad, sino por un gran yerro (*ἀμαρτία*), o de un hombre cual se ha dicho, o de uno mejor antes que peor.

Y así lo confirma la experiencia. Al principio, en efecto, los poetas versificaban cualquier fábula; pero ahora las mejores tragedias se componen en [20] torno a pocas familias, por ejemplo, en torno a Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo y los demás a quienes aconteció sufrir o hacer cosas terribles.

Así, pues, la tragedia técnicamente más perfecta tiene la estructura dicha.

Por eso también cometen este mismo error los que censuran a [25] Eurípides por proceder así en sus tragedias, muchas de las cuales acaban en infortunio. Pues esto, según hemos dicho, es correcto. Y lo prueba insuperablemente el hecho de que, en la escena y en los concursos, tales obras son consideradas como las más trágicas, si se representan debidamente, y Eurípides, aunque no administra bien los demás recursos, se muestra, no obstante, [30] el más trágico de los poetas.

Viene en segundo lugar la estructuración que algunos consideran primera, la cual tiene la estructura doble, como la *Odisea*, y termina de modo contrario para los buenos y para los malos. Y parece ser la primera por la flojedad del público; pues lo poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores.[35] Pero éste no es el placer que debe esperarse de la tragedia, sino que más bien es propio de la comedia; aquí, en efecto, hasta los más enemigos según la fábula, como Orestes y Egisto, al fin se tornan amigos, y se va si que ninguno muera a manos del otro.

14. La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la fábula

[1453b] Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga [5] el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos.

Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino [10] tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos.

Veamos, pues, qué clase de acontecimientos se consideran [15] temibles, y cuáles dignos de compasión.

Necesariamente se darán tales acciones entre amigos, o entre enemigos, o entre quienes no son ni lo uno ni lo otro. Pues bien, si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión, ni cuando lo hace ni cuando está a punto de hacerlo, a no ser por el lance mismo; tampoco, si no son amigos ni enemigos. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas, [20] por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, éstas son las situaciones que deben buscarse.

Ahora bien, no es lícito alterar las fábulas tradicionales, por ejemplo que Clitemestra murió a manos de Orestes y Erigila a las de [25] Alcmeón, sino que el poeta debe inventar por sí mismo y hacer buen uso de las recibidas. Pero aclaremos a qué llamamos buen uso.

Es posible, en efecto, que la acción se desarrolle, como en los poetas antiguos, con pleno conocimiento de los personajes, como todavía Eurípides presentó a Medea matando a sus hijos. Pero [30] también es posible cometer una atrocidad sin saberlo, y reconocer después el vínculo de amistad, como el Edipo de Sófocles; en este caso, fuera de la obra, pero otras veces en la tragedia misma, como el Alcmeón de Astidamante o el Telémaco del *Odiseo herido*

Y todavía puede haber una tercera posibilidad: que, estando [35] a punto de hacer por ignorancia algo irreparable, se produzca la agnición antes de hacerlo. Fuera de éstas, no hay otra; pues necesariamente se actuará o no se actuará, y a sabiendas o sin saber lo que se hace.

Y, de estas situaciones, la de estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues, siendo repulsiva, no es trágica, ya que le falta lo patético. Por eso ningún [1454a] poeta presenta una situación semejante, a no ser rara vez; por ejemplo, en la *Antígona*, la de Hemón frente a Creonte. Ejecutar la acción ocupa el segundo puesto. Mejor aún es que el personaje la ejecute sin conocer al otro y, después de ejecutarla, le reconozca; pues así no se da lo repulsivo, y la agnición es aterradora.

[5] Pero la situación mejor es la última; así por ejemplo, en el *Cresfontes*, Mérope está a punto de matar a su hijo, pero no lo mata sino que lo reconoce, y, en la *Ifigenia*, la hermana a su hermano, y en la *Hele*, cuando el hijo se dispone a entregar a su madre, la reconoce.

Por eso, como se dijo arriba, las tragedias no se refieren[10] a muchos linajes; pues buscando no por arte sino por azar hallaron la manera de producir tales situaciones en las fábulas

(*μῦθοι* = leyendas tradicionales (?)); y así se ven obligados a recurrir a la familias en que acontecieron tales desgracias.

Sobre la disposición de los hechos y sobre las cualidades que [15] deben tener las fábulas , baste lo dicho.

15. Las cuatro cualidades de los caracteres.

En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar. La primera y principal, que sean buenos. Habrá carácter si, como se dijo, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena. [20] Y esto es posible en cada género de personas; pues también puede haber una mujer buena, y un esclavo, aunque quizás la mujer es un ser inferior, y el esclavo, del todo vil.

Lo segundo, que sea apropiado; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible.

Lo tercero es la semejanza; esto, en efecto, no es lo mismo [25] que hacer el carácter bueno y apropiado como se ha dicho.

Lo cuarto, la consecuencia; pues, aunque sea inconsistente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente. Un ejemplo de maldad de carácter sin necesidad es el Menelao del *Orestes*; de carácter [30] inconveniente e inapropiado, la lamentación de Odisea en la *Escila* y el parlamento de Melanita, y de carácter inconsecuente, la Ifigenia en Áulide, pues en nada se parece cuando suplica y cuando la vemos luego.

Y también en los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo necesario o lo [35] verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra.

Es, pues, evidente que también el desenlace de la fábula ~~debe~~ resultar [1454b] de la fábula misma, y no, como en la *Medea*, de una máquina, o en la *Iliada*, lo relativo al retorno de las naves; sino que a la máquina se debe recurrir para lo que sucede fuera del drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después, que requiere [5] predicción o anuncio; **pues atribuimos a los dioses el verlo todo**. Pero no haya nada irracional en los hechos, o si lo hay, esté fuera de la tragedia, como sucede en el *Edipo* de Sófocles.

Y, puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas; éstos, [10] en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos. Así también el poeta, al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes: un modelo de dureza es Aquiles, cual lo presentan Agatón y Homero. Obsérvense, pues, estas cosas [15] y, además, las relativas a las sensaciones que forzosamente acompañan al arte del poeta; pues también aquí se puede errar muchas veces. Pero de esto hemos dicho bastante en los escritos publicados.

SE HA EDITADO UNA PARTE SUSTANCIAL DEL TEXTO

25. Problemas críticos y soluciones

En cuanto a problemas y soluciones, cuántas y cuáles son sus especies, podrá verlo claramente quien lo considere del siguiente modo.

Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las [10] cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como debe ser. Y estas cosas se expresan con una elocución que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; éstas, en efecto se las permitimos a los poetas.

Además, no es lo mismo la corrección de la política que la de la poética; ni la de otro arte, que la de la poética. [15] En cuanto a la poética misma, su error puede ser de dos clases: uno consustancial a ella, y otro por accidente. Pues, si eligió bien su objeto, pero fracasó en la imitación a causa de su impotencia, el error es suyo; mas, si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas, o si el error se refiere a un arte particular, por [20] ejemplo a la medicina o a otro arte, o si ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles, no es consustancial a ella. Por consiguiente en los problemas, las censuras deben resolverse a base de estas consideraciones.

En primer lugar, las que se refieren al arte mismo. Se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte (pues el [25] fin ya se ha indicado), si de este modo hace que impresione más esto mismo u otra parte. Un ejemplo es la persecución de Héctor. Pero, si el fin podía conseguirse también mejor o no peor de acuerdo con el arte relativo a estas cosas, el error no es aceptable; pues, si es posible, no se debe errar en absoluto.

Por otra parte, ¿de cuál de las dos clases es el error, de los [30] relativos al arte o de los relativos a otra cosa accidental? Pues yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido. Además, si se censura que no ha representado cosas verdaderas, pero quizá las ha representado como deben ser, del mismo modo que también Sófocles decía que él representaba los hombres como deben ser, y Eurípides como son, [35] así se debe solucionar el problema. Y, si de ninguna de las dos maneras, puede aún contestarse que así se dice, por ejemplo las cosas relativas a los dioses; pues quizá no se representan mejor ni de acuerdo con la verdad, sino como le pareció a Jenófanes:[1461a] en todo caso, así se dice. Otras cosas quizá no se cuentan mejor, pero así eran, por ejemplo lo relativo a las armas: "Tenían las lanzas enhiestas sobre el regatón"; pues así lo usaban entonces, como todavía hoy los ilirios.

Para ver si está bien o no lo que uno ha dicho o hecho, no [5] sólo se ha de atender a lo hecho o dicho, mirando si es elevado o ruin, sino también al que lo hace o dice, a quién, cuándo, cómo y por qué motivo, por ejemplo si para conseguir mayor bien o para evitar un mal mayor.

Otras dificultades deben resolverse atendiendo a la elocución; [10] así, por el uso de palabra extraña aquello de *οὐρήας μὲν πρῶτον* ("a los mulos primero"); pues quizá no se refiere a los mulos, sino a los centinelas; γ, cuando habla de Dolón, *ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός* ("que era de mal aspecto"), no se refiere a un cuerpo contrahecho, sino a un rostro feo, pues los cretenses

llaman *εὐειδές* ("belleza de aspecto") a la belleza de rostro ("*εὐπρόσωπον*"). Y *ζωρότερον δὲ κέραιε* ("mezclalo más [15] fuerte") no quiere decir "puro", como para borrachos, sino "más rápidamente".

Otras expresiones son metafóricas; por ejemplo, "Otros dioses y guerreros dormían toda la noche"; y al mismo tiempo dice: "ciertamente, cuando dirigía la mirada a la llanura troyana,...[admiraba] de flautas y siringas... el tumulto..."; "todos", en "todo" es, en cierto sentido, "mucho". Y también "ella sola no es partícipe" se dice por metáfora, pues "lo más conocido" es "solo". O bien se trata del acento; así resolvía Hipias de Taso lo de *δίδομεν δὲ οἱ εὖχος ἀρέσθαι γὰρ τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβροφ*. Otras cosas se explican por separación, por ejemplo cuando dice Empédocles: "Pronto se hicieron mortales las cosas [25] que antes habían aprendido a ser inmortales y las puras antes estaban mezcladas". Otras por anfibología: *παρώηκεν δὲ πλείω νόξ; πλείω*, en efecto es anfibológico. Otras por la costumbre del lenguaje. Al que está mezclado le llaman "vino"; por eso dijo el poeta "greba de estaño recién fabricado". Y "broncistas", a los que trabajan el hierro; por eso se dice también que Ganimedes "escancia el vino" a Zeus, [30] aunque los dioses no beben vino. Y esto, ciertamente, sería por metáfora.

Es preciso también, cuando un vocablo parezca significar algo contradictorio, examinar cuántos sentidos puede tener en el pasaje considerado; por ejemplo, lo de "en ésta, pues, se detuvo la bronceína lanza", de cuántas maneras es posible que se haya [35] detenido en ésta, de tal modo, o como mejor pueda suponerse; [1461b] al contrario de lo que, según Glaucón, hacen algunos que irracionalmente presuponen algo y, después de haber fallado en contra, razonan ellos, y censurar al poeta como si hubiera dicho lo que creen que ha dicho, si contradice a su propia opinión. Esto es lo que pasó en lo relativo a Icaro. Pues creen que era [5] lacedemonio; y por eso consideran absurdo que Telémaco no se encontrase con él cuando fue a Lacedemonia. Pero quizá sea como afirman los cefalenes; dicen, en efecto, que Odiseo tomó esposa de entre ellos, y que el nombre era Icaro, ni Icaro. Y el problema es verosímilmente un error.

En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, [10] o a lo que es mejor, o a la opinión (*δόξα*) común. En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble. Quizás es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior. En orden a lo que se dice debe explicarse lo irracional; así, y porque alguna vez no es irracional; pues es verosímil que también [15] sucedan cosas al margen de lo verosímil.

En cuanto a las contradicciones, hay que considerar en qué sentido se han dicho, como los argumentos refutativos en la dialéctica, y ver si se dice lo mismo, en orden a lo mismo y en el mismo sentido, de suerte que el poeta contradiga lo que él mismo dice o lo que puede suponer un hombre sensato. Pero es justo el reproche por irracionalidad y por maldad cuando, [20] sin ninguna necesidad, recurre a lo irracional, como Eurípides a Egeo, o a la maldad, como en el *Orestes*, la de Menelao.

Por consiguiente, las censuras se reducen a cinco especies; pues o se imputan cosas imposibles, o irracionales, o dañinas, o contradictorias, o contrarias a la corrección del arte. Las [25] soluciones han de buscarse de acuerdo con la enumeración citada. Y son doce:

26. ¿Es superior la epopeya o la tragedia?

Puede alguien preguntarse cuál es más valiosa, la imitación épica o la trágica. Porque, si es más valiosa la menos vulgar, y tal es siempre la que se dirige a espectadores más distinguidos, es indudable que la que imita todas las cosas es vulgar. En efecto, creyendo que los espectadores no comprenden si el actor [30] no exagera, multiplican sus movimientos, como los malos flautistas, que giran cuando hay que imitar el lanzamiento del disco, y tiran del corifeo cuando tocan *Escila*. Es, pues, la tragedia tal como los actores antiguos creían que eran sus sucesores; Menisco, en efecto, pensando que Calípedes exageraba demasiado, [35] le llamaba simio, e igual concepto se tenía de Píndaro; [1462a] y en la misma situación en que se hallan éstos con relación a aquéllos, está la tragedia en conjunto con relación a la epopeya. Así, pues, dicen que ésta es para los espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos. Por consiguiente, está claro que la vulgar será inferior.

[5] Ante todo, la acusación no afecta al arte del poeta, sino al del actor, ya que también puede exagerar los gestos un rapsodo, como Sosítrato, y un cantor, como hacía Mnasíteo de Opunte. En segundo lugar, no todo movimiento debe reprobarse, pues tampoco se reprueba la

danza, sino el de los malos actores, que [10] es lo que se reprochaba a Calípedes, y ahora a otros, diciendo que imitan a mujeres vulgares.

Además, la tragedia también sin movimiento produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerla se puede ver su calidad. Por tanto, si en lo demás es superior, esto no es necesario que se dé en ella. Después, porque tiene todo lo que [15] tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía, lo cual no es poco, lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar. Además, tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación.

Asimismo, porque el fin de la imitación se cumple en menor [1462b] extensión; pues lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo; supongamos, por ejemplo, que no pusiera el *Edipo* de Sófocles en tantos verso como la *Ilíada*. Además la imitación de las epopeyas tiene menos unidad (y prueba de esto es que de cualquiera de ellas salen varias tragedias [5], de suerte que, si [los poetas épicos] componen una sola fábula, o bien, por ser breve su exposición, parece manca, o bien aguada, si se adapta a la amplitud del metro; me refiero al caso de que el poema esté compuesto de varias acciones, del mismo modo que la *Ilíada*, y también la *Odisea*, tiene muchas partes de esta clase, que también por sí mismas tienen magnitud; [10] sin embargo, estos poemas están compuestos del modo posible y son, en cuanto puede serlo, imitación de una sola acción.

Por consiguiente, si la tragedia sobresale por todas estas cosas, y también por el efecto del arte (pues no deben ellas producir cualquier placer, sino el que se ha dicho), está claro que será [15] superior, puesto que alcanza su fin mejor que la epopeya.

Pues bien, acerca de la tragedia y la epopeya, en sí mismas y en sus especies y partes, cuántas son y en qué se distinguen, cuáles son las causas de su buena o mala calidad, y acerca de las críticas y las soluciones, baste lo dicho...