

### LA POESÍA COMO CAUSALIDAD EN LA *POETICA* DE ARISTÓTELES

Aristotle's *Poetics* is much more than a literary preceptive and much more than a treatise on Greek tragedy. The author believes that a great part of its message is lost if it is not seen from a broader perspective: that of art as a creative and infinite principle which exists in the mind of men. In this respect Aristotle was a major innovator: he considers poetry as the foundation and cause rather than a copy of reality, and therefore frees it from ethical considerations.

1. El tema que en este trabajo se desarrolla ha sido analizado una y mil veces desde múltiples perspectivas<sup>1</sup>. Y ello no debe resultar extraño. Se trata de uno de esos temas medulares del quehacer intelectual del pensamiento occidental. El hombre se ha preocupado y se preocupa, movido por la curiosidad<sup>2</sup>, por conocer su entorno objetivo y circunstancial con el fin de asentar ese conocer en una ciencia, en una *epistéme*, que está, que se sustenta en principios demostrativos y directos. Pero no ha sido menor la tendencia a jugar con la realidad, a descolocarla de su sitio propio y, mediante un proceso metafórico, a crear nuevas perspectivas de observación. La poesía es, sobre todo, creación de nuevos puntos de vista, de nuevas formas que, insertas en la indeterminación del fluir humano, hacen fermentar otras

<sup>1</sup> Una selecta bibliografía en Gerald F. Else, *Aristotle's Poetics: the argument*, Harvard, Univ. Press, 1963, p. 655 ss. Muy interesante, además, la bibliografía particular en el comentario a los distintos capítulos. Igualmente, V. G. Yebra, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe, Madrid, Gredos, 1974, p. 422 ss. Sigue siendo de interés el libro de A. W. Gomme, *The Greek Attitude to Poetry and History*, Univ. California Press, 1954, sobre todo pp. 49-73. Para nuestro objeto es imprescindible conocer el artículo de Von Fritz, «Die Bedeutung des Aristoteles für die Geschichtsschreibung», *Fondation Hardt*, IV, 1956, pp. 85-128. Asimismo, la postura de F. W. Walbank, «History and Tragedy», *Historia*, 1960, pp. 216-234.

<sup>2</sup> Cf. ya Platón, *Teaet.* 155D: μάλα γάρ φιλοσόφου τοῦτο τὸ πάθος, τὸ θαυμάζειν, οὐ γὰρ ἄλλη ἀρχὴ φιλοσοφίας ἢ αὕτη. Y Aristóteles, *Metaph.* I 2, 982 b 12: διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν.

realidades. Esta concepción, que parece tan moderna, se torna central en la *Poética* de Aristóteles.

2. Pero obsérvese, ya desde ahora, que hablo de la poesía —al igual que de la historia— no desde el punto de vista de obra realizada: de poema o historia en cuanto *res gestae*, sino desde la consideración de acción poética y de quehacer histórico<sup>3</sup>. Pues en este sentido se contemplan en la *Poética*. Porque éste, la *Poética*, no es sólo un tratado de crítica literaria, aunque se observan elementos<sup>4</sup> de crítica literaria; ni es sólo una obra de preceptiva literaria, pese a que afloran aquí y allá juicios de valor literario<sup>5</sup>. Ni es tampoco un opúsculo que trata de la tragedia, si bien gran parte de la misma está dedicada a este género literario<sup>6</sup>.

3. A mi modo de ver, todos estos elementos no son substantivos, no constituyen el objeto temático e intencional de Aristóteles, sino que son subsidiarios y explicativos de un propósito más general y profundo: el propósito de considerar un modo peculiar de cómo viene a la existencia una nueva realidad<sup>7</sup>. Junto a los principios del devenir que anidan en la naturaleza, el arte y, en concreto, el arte poético, ofrece un modo especial, muy diferente de aquéllos, de enriquecer la realidad circundante<sup>8</sup>. La *Poética*, por tanto, no constituye un islote dentro de la producción aristotélica, como su transmisión un tanto azarosa podría dejar pensar. Por el contrario, se inserta con pleno derecho en la dimensión de los principios del devenir y de la creación. Con otras palabras, en la dimensión de causalidad.

4. He aquí centrado el enfoque de este trabajo. Su desarrollo lo articulamos en tres apartados: a) La poesía como dimensión particular

<sup>3</sup> Así debe entenderse en su sentido estricto el término ποιητική τέχνη. Cuando Aristóteles habla de obras realizadas de una tragedia en concreto, lo hace para ejemplificar la dimensión activa.

<sup>4</sup> Cf. 4, 48 b 4-24 y 4, 48 b 34-49 a 6.

<sup>5</sup> Cf. 5, 49 b 9-20 y 9, 51 b 33-11, 52 b 13.

<sup>6</sup> Realmente los capítulos a partir del sexto. Los cinco primeros, en cambio, marcan la intencionalidad fundamental de la *Poética*.

<sup>7</sup> El sintagma, *Poet.* 1, 47 a 13, «sobre esas cuestiones tratemos comenzando desde el principio y según la naturaleza por los primeros principios, ἀρχάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων», así lo confirma. Importante la distinción de Else, *op. cit. ad hoc*, de πρῶτα φύσει, «lo primero por naturaleza» y πρῶτα πρὸς ἡμᾶς, «lo primero respecto a nuestro tiempo».

<sup>8</sup> *Metaph.* XII 3, 1070 a 6: «pues las cosas se producen γίνονται, mediante el arte τέχνη οἷοι mediante la naturaleza, φύσει...».

del arte. b) Rasgos distintivos de la acción poética explicitados por Aristóteles. c) Relevancia de estos rasgos frente al quehacer histórico.

5. Vayamos con el primer apartado. Aristóteles en su *Metafísica*<sup>9</sup> dice: «la τέχνη, esto es, el arte o mejor el saber hacer<sup>10</sup>, constituye el principio y fundamento, ἀρχή de cambio y del devenir de algo nuevo en otra cosa, ἐν ἄλλῳ, frente a la naturaleza que es principio y fundamento de cambio y devenir en lo mismo». Se trata, sin duda, de una expresión pregnante pero de gran alcance. La naturaleza hace brotar y nacer nuevos seres pero repitiéndose, porque la constitución de ese nuevo ser está implícita en ella misma. No puede hablarse de creación sino de reproducción: una determinada semilla, por sí, siempre dará el mismo resultado, al menos sustancialmente. Su rasgo característico, pues, es la identidad entre causa y efecto, pues no trasciende éste de la constitución tipológica de su origen. Si se produjera esta trascendencia y se rompiera la identidad, es que algo ha fallado en el proceso y el resultado sería, entonces, algo diferente y extraño.

6. No acontece lo mismo respecto al arte. Aquí el rasgo significativo es la alteridad, es decir, el arte hace que una materia amorfa adquiera forma, no a partir de su naturaleza, sino desde el exterior, de un agente o artista que la ha creado: una estatua es otra cosa que el amorfo bronce. El escultor ha creado la forma y la ha plasmado en la materia dada. De igual modo, el dramaturgo conforma el fluir de la vida mediante un plan previo que sirve como de horma en la que se recoge un momento trágico de la complejidad humana<sup>11</sup>.

7. Y este rasgo extrínseco y foráneo es el que, de una parte, rechaza el acostumbramiento<sup>12</sup> monótono de la repetición y, de otra, permite la virtualidad creadora y libre de la innovación, a la vez que el carácter metafórico<sup>13</sup> del arte. Pues al ser externa la forma y ser

<sup>9</sup> *Metaph.* XII 3, 1070 a 7: cf. el comentario de W. D. Ross, *Aristotle's Metaphysics*, Oxford 1953, II *ad hoc*.

<sup>10</sup> Así traduce X. Zubiri el término τέχνη: cf. *Historia, naturaleza y Dios*, Madrid, Ed. Nacional, 1963, p. 180: «para nosotros, técnica es un hacer. Para el griego es un saber hacer».

<sup>11</sup> Cf. paragr. 34.

<sup>12</sup> Esta idea se encuentra desarrollada con la profundidad debida en Hegel: cf. Jacques D'Hondt, *Hegel, filósofo de la historia viviente*, Buenos Aires 1966, p. 23.

<sup>13</sup> En su sentido etimológico, llevar la materia a un plano diferente al que le es propio. En este aspecto, Demetrio, *Περὶ ἑρμηνείας*, ed. Spengel, III 281, 16-23, considera consustancial al arte literario la metáfora. Cf. el texto y comentario en E. Vaquera, *La Metáfora en Aristóteles*, Tesis de Lic. inéd., p. 114 ss.

fruto de la concepción artística, se produce una situación propicia para provocar todo tipo de escorzos y de perspectivas. Y claro es que hay épocas que utilizan esta gran posibilidad metafórica de distinta manera: épocas en que el artista no considera como apropiada una forma creada y solidificada respecto al objeto al que se aplica. Son épocas de gran riqueza de formas pero inseguras y poco estructuradas. Otras épocas, en cambio, pierden vigor creativo y prefieren perfeccionar aquellas formas que consideran más idóneas al objeto artístico. Es el caso de la Grecia clásica. Y se explica en este contexto el formalismo tan marcado del arte griego en sus diversas manifestaciones, formalismo que raya, a veces, en la repetición al igual que la naturaleza. El propio Aristóteles es consciente de ello cuando dice<sup>14</sup> que la tragedia como género literario ha alcanzado su propia naturaleza, τὴν αὐτῆς φύσιν.

8. Mas el mismo Aristóteles evita situar el arte en una repetición mimética y en una esterilidad formal al afirmar en otro pasaje<sup>15</sup> que «el arte se encuentra en el que lo realiza». Quiere decir que, si bien el arte es principio y fundamento de formas, ha de haber, sin embargo, un agente que lo proyecte y le dé expresión: el poeta respecto a la poesía, el escultor respecto a la escultura, el arquitecto respecto a la arquitectura. Pero para que ese agente cumpla con su misión de realizar el arte, debe tener —dice textualmente— «una cierta disposición creadora, ξεις ποιητική, acompañada de deliberación y cálculo<sup>16</sup>, μετὰ λόγου». De lo que se deduce que tal disposición y facultad se encuentran en la mente humana con la que el artista fecunda el arte al que se dedica. Se observa aquí una distinción radical respecto a Platón: en éste<sup>17</sup> la forma, el εἶδος, es independiente del hombre y del artista, por lo que la función de éste es trasladar aquella lo más fiel posible a su obra de arte. Éste se convierte en un proceso de copia en distintos grados: la pintura de una mesa, por ejemplo, es copia de la mesa fabricada por el carpintero y ésta, copia de la idea de mesa.

<sup>14</sup> *Poet.* 4, 49 a 15: καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία, ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

<sup>15</sup> *Metaph.* V 1, 1025 b 22: τῶν μὲν ποιητῶν ἐν τῷ ποιοῦντι ἡ ἀρχή, ἡ νοῦς ἢ τέχνη ἢ δύναμις τις.

<sup>16</sup> El texto, que se encuentra en *Eth. Nic.* IV 1140 a 1, es muy interesante para la concepción del arte en Aristóteles. Transcribo sólo unas líneas: «la disposición acompañada de cálculo y deliberación apropiados para la acción, πρακτική es cosa distinta de la disposición acompañada de cálculo y deliberación apropiados para la creación, ποιητική». Con todo responde un texto de *Phys.* II 3, 195 a 21, donde se afirma que el arte debe concebirse como *substante*.

<sup>17</sup> *Resp.* 10, 596 A ss.

En buena argumentación habría que decir que para Platón el arte es una reproducción monótona de un mismo modelo.

9. Claro que fue esta concepción la que le otorgó carta para poder acusar al arte de inautenticidad, esto es, que no corresponde al modelo. Ello implica la posibilidad, en consecuencia, de juzgarlo desde coordenadas éticas y religiosas o políticas<sup>18</sup>. Ante esta concepción, Aristóteles se encuentra, sin duda, a gran distancia de Platón: para aquél el arte es dinamismo creador y principio de nuevas realidades y, sobre todo, que se asienta en la fecundante mente humana y se torna ajeno a categorías —acusaciones— de tipo ético político<sup>19</sup>.

10. Ahora bien, se ha dicho que el arte en cuanto que es principio y fundamento creador de formas, se encuentra en el que las lleva a cabo, en el que las produce, ἐν τῷ ποιοῦντι<sup>20</sup>. Luego parece congruente sugerir que la *Poética*, la ποιητικὴ τέχνη, no representa otra cosa que el desarrollo de esa idea central: la poesía, ποίησις, como arte y el poeta, ποιητής, como artífice. La poesía y el poeta representarán, por tanto, el paradigma más idóneo del arte como hacedor de formas en otro ser<sup>21</sup>.

11. Aristóteles lo expresa<sup>22</sup> bien claro respecto a la tragedia: «es evidente, por lo dicho, que el poeta, τὸν ποιητήν, debe ser más bien hacedor, ποιητήν, de argumentos que de versos». Luego el poeta, como agente, es el que, por antonomasia, produce, ποιεῖ, el arte como fundamento de formas o argumentos y la poesía, ποίησις, la representación más significativa del arte como creación.

12. Ciertamente es, por otro lado, que la *Poética* de Aristóteles o lo que de ella conservamos está dedicada en gran parte a la poesía trágica y algo a la épica, con promesa de tratar, asimismo, en un «misterioso» segundo libro<sup>23</sup>, de la comedia. Pero no es menos cierto que Aristóteles

<sup>18</sup> Sobre todo *Resp.* 2, 377 C ss.

<sup>19</sup> Cf. A. W. Gomme, *op. cit.*, p. 57 y n. 12 donde, además, corrige una observación de Ross.

<sup>20</sup> Cf. paragr. 8, not. 15.

<sup>21</sup> Cf. paragr. 5 y 6.

<sup>22</sup> *Poet.* 9, 51 b 27. El texto completo es: δῆλον ἐκ ὧν τούτων ὅτι τὸν ποιητήν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητήν ἢ τῶν μέτρων. No me parece impropio la traducción latina de Riccoboni de los términos τὸν ποιητήν, sujeto, por «poetam» y ποιητήν, predicado, por «effectorem».

<sup>23</sup> Un buen resumen de la cuestión en D. W. Lucas, *Aristotle Poetics*, Oxford 1968, p. XII ss. con la bibliografía pertinente.

anuncia desde el principio que va a hablar del arte poético en sí y de sus diversos tipos y que comenzará por los primeros principios. En su propia terminología diríamos que va a proceder por género y diferencia<sup>24</sup>. Por tanto, lo correcto, dado el enfoque que hemos propuesto, es analizar los rasgos comunes de la poesía en cuanto tal, esto es, aquellos que se manifiestan tanto en la poesía trágica como épica. Con ello entramos en el segundo apartado.

13. Aristóteles, en efecto, considera un rasgo común y básico del arte poético el que éste es un proceso de imitación. El capítulo primero de su *Poética* se abre con el siguiente texto<sup>25</sup>:

ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τραγῳδίας ποιήσις, ἔτι δὲ κωμῳδ(α)ς καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ, καὶ τῆς ἀθλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὐσαὶ μιμήσεις τὸ σύνολον.

Sin duda, la poesía épica y la de la tragedia y aun de la comedia y el arte de componer ditirambos y, en su mayor parte, el arte de tocar la flauta y la lira, vienen a ser todos, en general, procesos de imitación<sup>26</sup>, μιμήσεις.

Y a continuación añade<sup>27</sup>:

ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες... ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς.

Pues de la misma manera que algunos imitan muchas cosas haciendo imágenes de ellas, ἀπεικάζοντες, con colores y figuras... otros las imitan a través de la palabra<sup>28</sup>, διὰ φωνῆς.

14. El texto manifiesta que el arte, en general, es un proceso de imitación. Con todo Aristóteles tiene buen cuidado de matizar sus aseveraciones, pues considera que el poder imitativo de la poesía es más evidente que el de saber tocar la flauta o la lira: de aquí el sintagma «en su mayor parte». Y sabe, a su vez, que la pintura es asimismo imitación pero que lo hace icónicamente y no mediante la palabra. Lo que, dadas estas matizaciones y la ejemplificación de la pintura, conduce a pensar que Aristóteles aplica la noción de imitación fundamen-

<sup>24</sup> Else, *op. cit. ad hoc*: «the subject of the *Poetics*, then, is the art of poetry, both generically and in its species».

<sup>25</sup> Cf. *Poet.* 1, 47 a 13-16. Acepto la conjetura de Else, κωμῳδ(α)ς.

<sup>26</sup> De momento valga esta traducción de μιμήσεις, en atención a su valor activo, como el de ποιήσις.

<sup>27</sup> *Poet.* 1, 47 a 18-20.

<sup>28</sup> Traduzco el término φωνή por «palabra», en tanto que elemento fónico pero también elemento del lenguaje.

talmente y con propiedad a la poesía. Esto se ha convertido en doctrina común<sup>29</sup>.

15. Pero ¿qué es lo que se imita en el arte poético? Porque se imita, μιμείται, siempre algo. El verbo «imitar» no es un verbo autárquico, cuyo significado se repliega sobre sí mismo. Con frecuencia, algunos estudiosos, al tratar esta cuestión, traen a colación la famosa frase de Aristóteles que dice: «la naturaleza no imita el arte sino éste a la naturaleza». Basta tener en cuenta que la frase se encuentra por primera vez en el *Protréptico*<sup>30</sup>, obra escrita todavía bajo la influencia de Platón, para deducir que su sentido no es que la naturaleza sea el objeto imitado, sino el modelo de la forma de imitar<sup>31</sup>. Aquí imitar casi equivale a «copiar», proceso muy del agrado de Platón pero, como hemos intentado demostrar, no del Aristóteles liberado y mucho menos del autor de la *Poética*.

16. Y es aquí en la *Poética* donde se explicita cuál es el objeto del proceso de imitación. Se dice y se dice al principio<sup>32</sup>, cuando todavía se está hablando de la poesía en sí, que «el arte —y en concreto la poesía— imita τὰ ἦθη, esto es, las cualidades morales más características; τὰ πάθη, es decir, las emociones transitorias<sup>33</sup> y τὰς πράξεις, que, en amplitud semántica, significa tanto acciones como situaciones y sucesos». Y no me parece aventurado afirmar que de esos tres términos, objeto de imitación, ἦθη, πάθη, πράξεις, el último, πράξεις, constituye el archilexema genérico que engloba los dos anteriores. La prueba se encuentra en el principio de la definición de la tragedia: «es ésta —se dice<sup>34</sup>— imitación de una acción noble». Nótese que sólo

<sup>29</sup> Muy valiosa la observación de S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Londres 1932, p. 121, n. 1, al decir que μιμήσεις sólo se aplican a la poesía y a la música, si bien el verbo μιμείσθαι y μιμητικός a todas las otras artes mencionadas.

<sup>30</sup> *Protrept.* 11, ed. Walzer. El texto es como sigue: μιμείται γὰρ οὐ τὴν τέχνην ἢ φύσιν, ἀλλὰ αὐτὴ τὴν φύσιν.

<sup>31</sup> Esta cuestión merecería una mayor atención. La idea se encuentra también en *Meteorol.* IV 3, 381 b 6, referido al proceso de cocción, πέψις; asimismo en *Phys.* 2, 199 a 15-17: en este último texto, la concepción de naturaleza no se refiere a las cosas existentes, sino a su poder creador, como bien observa Butcher, *op. cit.*, p. 116. Con todo, los pasajes citados unifican φύσις y τέχνη, desde el punto de vista del τέλος.

<sup>32</sup> *Poet.* 1, 47 a 25. Podría objetarse que el texto es muy parcial, el arte de los danzantes, οἱ τῶν ὀρχηστῶν, una modalidad del arte en general en tanto que imitación. La idea es que, pese a tratarse de una particularidad, engloba la imitación en general.

<sup>33</sup> Else, *op. cit. ad hoc*, traduce por «experiencias», que no me desagrada.

<sup>34</sup> Cf. 6, 49 b 24: μιμησις πράξεως σπουδαίας.

se alude a «acción», *πρόξενως*, pero no a caracteres y emociones, cuando nadie podría afirmar que en la tragedia griega no son relevantes, aunque desde luego no imprescindibles, los caracteres y las emociones. La explicación es que en la acción humana, por lo general, se hacen presentes los caracteres y las emociones.

17. Este breve análisis me permite concluir que es la vida humana, expresada con un término genérico, *πρᾶξις*, la que el arte poético quiere imitar con sus medios apropiados. Conclusión que se ve confirmada por varios pasajes de la *Poética*. Valga<sup>35</sup> a título de ejemplo el siguiente: «los que imitan artísticamente, imitan a hombres que actúan».

18. Mas la vida humana es un *fluir* continuo, una indeterminación, una complejidad proteica de éxitos y fracasos, de sufrimientos y alegrías. Y la indeterminación, precisamente por no estar *conformada*, no es todavía arte. Se torna imperativo, por consiguiente, que la poesía, si quiere expresar artísticamente ese *fluir* humano, ha de dar forma y redondear la indeterminación de ese *fluir*. Ello constituye la función principal del poeta. Aristóteles en este aspecto es muy explícito.

19. Al hablar<sup>36</sup> de cómo debe ser un argumento y de la acción que aquél enmarca, exige dos características imprescindibles: una, que el argumento debe imitar una única acción, lo que no debe confundirse con la narración en torno a un solo personaje. En esto, como en tantas otras cosas, observa el filósofo, Homero fue un ejemplo, pues al componer la *Odisea* lo hizo en torno a una acción única y no resultó única porque hubiera un solo personaje principal<sup>37</sup>. La otra característica es que debe ser una acción completa y entera, con principio, medio y fin. Esto es, una acción centrípeta que no se diluya ni por delante ni por detrás. «Por lo que —cito textualmente<sup>38</sup>— los argumentos bien contruidos no han de comenzar desde cualquier punto ni terminar en otro cualquiera».

20. Como puede observarse, el menester de la poesía no es ya el imitar el correr indeterminado de la vida humana, sino el *recrear*

<sup>35</sup> *Poet.* 2, 48 a 1: *μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας*. Pero complétese con un pasaje de *Eth. Nic.* VIII 1098 b 15, que ya Butcher aporta: «consideramos propio del alma las acciones que afectan al alma, *περὶ ψυχὴν πράξεις*».

<sup>36</sup> Sobre todo los capítulos siete y ocho de la *Poética*.

<sup>37</sup> *Poet.* 8, 51 a 21.

<sup>38</sup> *Poet.* 7, 50 b 33: *δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εἰς μύθους μὴθ' ὀπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μὴθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν*.

de ese fluir una acción y estructurarla de forma lógica, como si de un silogismo se tratara. Su principio y su final no han de ser casuales y caprichosos, sino congruentes entre sí y con la parte central. Homero no comenzó la *Iliada* en el mismo punto en el que se inició la guerra de Troya. Por el contrario, en un punto y en una acción dominante y elegida. Ni Sófocles<sup>39</sup> comenzó su *Antígona* con el despertar de las desgracias de Layo y Edipo, sino con la orden de Creonte de dejar sin sepultura a Polinices. Imitar, pues, no es copiar, reproducir. Sería un proceso natural y monótono. Antes bien, significa configurar, ahormar lógicamente una complejidad humana<sup>40</sup>.

21. Y resulta evidente que de esa configuración armónica se deriva la captación plena de una obra artística. Tampoco este aspecto escapa a Aristóteles. Consideremos el texto siguiente<sup>41</sup>:

τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν... ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος. τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μήκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.

Pues la belleza consiste en magnitud y orden... de suerte que así como es necesario que respecto a los cuerpos y a los animales se dé una cierta magnitud y que ésta sea fácilmente visible en su conjunto, así también es necesario que los argumentos tengan extensión pero que ésta se recuerde fácilmente en su conjunto.

22. El texto muestra que se vuelve condición necesaria de una obra de arte el que ofrezca la posibilidad de una captación sinóptica o de una memorización plena, lo que entraña que aquélla, la obra de arte, presente un tamaño proporcionado y un orden lógico en sus diversos elementos. La observación de Aristóteles es adecuada al contexto en que se inserta y es fruto de la conformación idónea del argumento o de las partes de un cuadro<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Cf. A. Díaz-Tejera, *Antígona. Su mensaje humanista*, Sevilla 1982, p. 10 ss.

<sup>40</sup> Este punto lo he desarrollado en un art. del *Homenaje a Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, p. 179 ss. Aquí se rechaza la tesis de J. Bywater, a todas luces insostenible, *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford 1909, al comentar el pasaje de la *Poet.* 1, 47 b 22. En cambio, asumo para μίμησις la interpretación que a partir de Gomme, *op. cit.*, p. 54 ss. se ha desarrollado: la de re-presentación y, sobre todo, la de Von Fritz, *art. cit.*, p. 120 ss. Aquí se habla de representación concentrada de lo que en la vida real se encuentra menos concentrado; la noción relevante de este texto es la palabra concentración, «eine Konzertiertere Darstellung». No está muy de acuerdo con esta interpretación Walbank, *art. cit.*, p. 217.

<sup>41</sup> *Poet.* 7, 50 b 35.

<sup>42</sup> Desde luego los términos εὐσύνοπτον y εὐμνημόνευτον son expresivos y no casuales. Se repiten en 23, 59 a 31 respecto a la εροπεία: «porque (Homero)

23. Pero a mi modo de ver encierra un matiz importante y nuevo: la observación está hecha desde el oyente o lector y desde el que contempla una pintura. Ello explica, más que otra cosa, la necesidad que el ser humano tiene de romper la linealidad proteica y amorfa de la vida para conformar un trozo de la misma y así poder observarla sinópticamente<sup>43</sup>. Acontece como con el epílogo en un largo discurso: para que el oyente no se vaya de vacío, se le obsequia con una píldora concentrada y fácil de digerir. De la misma manera el arte busca la concentración armónica del fluir humano, haciéndolo captable en sus diversos aspectos. Por ello —y sin que se interprete como presunción por mi parte— no me parece apropiado hablar de «obra literaria abierta». Quizá, de obra literaria simuladamente abierta, porque en su propia realización, la intencionalidad originaria es evitar la abertura infinita del quehacer humano.

24. Hasta aquí los rasgos más significativos de la poesía según Aristóteles y en función de la concepción del arte en general. En síntesis son los siguientes: toda poesía es imitación, imitación de una acción única y completa con principio, medio y fin, partes lógicas y no casuales ni arbitrarias. Con otras palabras: la poesía es una forma, creada por el poeta, que configura y ahorma, mediante la palabra, el fluir real e indeterminado de la vida humana en sus múltiples facetas.

25. ¿Se oponen estos rasgos poéticos a otros estrictamente históricos? Esta pregunta introduce el apartado tercero del análisis de este trabajo. Y conviene señalar, antes que nada, una observación. Aristóteles habla de la diferencia entre poesía e historia por dos ocasiones<sup>44</sup>. Pues bien, lo significativo no es que hable dos veces sino el paralelismo contextual de las dos ocasiones: una, la primera, inmediatamente después de haber tratado la unidad de acción y argumento de la poesía de la tragedia; la otra, la segunda, a continuación, asimismo, de haber hablado de la unidad de acción y argumento de la poesía épica. Lo que quiere decir que Aristóteles marca la diferencia entre ambos géneros en la dimensión más relevante de la poesía: en la de la creación de formas ajenas al real acontecer humano. Pero veamos con más detenimiento este problema. Para ello considero de interés, a fin de evitar

---

no intentó narrar en su poema la guerra entera, aunque ésta tenía principio y fin. Pues el argumento habría sido demasiado largo y no fácilmente visible en su conjunto, εὐσύνοπτος».

<sup>43</sup> Desde este punto de vista, el arte basado en la lengua se opone a la naturaleza del propio lenguaje.

<sup>44</sup> *Poet.* 9, 51 a 36 y 23, 59 a 17.

excesiva abstracción, ofrecer los textos más operativos de los dos pasajes en que se trata el tema. En el primer pasaje, muy conocido por lo demás, se dice:

φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικός καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν. εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἐστὶν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα, συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.

Y es claro, por lo expuesto, que el decir lo que ha sucedido no es obra del poeta sino decir qué cosas podrían suceder, esto es, lo posible conforme a verosimilitud o necesidad. Porque el historiador y el poeta no se diferencian por decir, λέγειν, las cosas en verso o en prosa. Sería, en efecto posible poner en verso las historias de Heródoto y no serían menos historia en verso que en prosa. La diferencia está, una vez más, en que uno (el historiador) dice lo que ha sucedido y el otro (el poeta) qué podría suceder. Por lo cual la poesía es más filosófica y elevada que la historia. Pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular. Y se entiende por lo general qué tipo de reacciones, ya de palabra, ya de hecho conviene, συμβαίνει, que realice cada tipo de hombre conforme a verosimilitud o necesidad, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego se le pongan nombres propios a los personajes. Y por lo particular se entiende qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades.

26. En el segundo pasaje, tras repetir el rasgo de unidad de acción y argumento épicos, añade a las observaciones del primer texto esta otra muy importante <sup>45</sup>:

... μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δῆλωσιν ἀλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἓνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει ἀλληλα.

Las composiciones (épicas) no deben ser semejantes a los relatos históricos <sup>46</sup> en los que es necesario hacer la descripción, no de una única acción, μιᾶς πράξεως, sino de un único tiempo, ἐνὸς χρόνου, es decir, todos los hechos que en ese tiempo acontecieron a uno o varios (agentes históricos) y cuya relación recíproca es casual.

<sup>45</sup> *Poet.* 23, 59 a 21.

<sup>46</sup> Este pasaje encierra cierta dificultad textual. Cf. J. Candau, *Habis* 11, 1978-9, p. 39 ss.

27. No sé si se pueden decir tantas cosas en tan pequeño espacio. Pero resulta evidente que la óptica desde la que Aristóteles observa esta diferencia entre poesía e historia, no es literaria en su sentido propio, ni formalista. Basta aducir esa aclaración parentética del primer pasaje, de que si las *Historias* de Heródoto fueran puestas en verso, no por eso dejarían de ser obras históricas. El factor de medida rítmica o no medida rítmica no cambia la naturaleza ni de la poesía ni la de la historia.

28. La óptica desde la que parte Aristóteles es la que le ofrece el rasgo que mejor caracteriza la poesía y el arte: el que la forma artística es externa y distante e incluso previa a la obra misma. Y en tres momentos se desarrolla esta óptica.

29. Un primer momento se encuentra al establecer que «el historiador dice lo que ha sucedido y el poeta qué podría suceder conforme a verosimilitud o necesidad». Esta idea es recurrente en los pasajes citados, pero la segunda vez con una ampliación explicativa y ejemplificadora: «la historia dice lo que hizo Alcibiades mientras la poesía qué tipo de reacciones conviene que digan o tengan cada tipo de hombre conforme a verosimilitud o necesidad».

30. Desde luego el que el historiador narra lo acontecido, τὰ γενόμενα, no es una cualidad exclusiva del género histórico. Para un griego tan históricas eran las leyendas que la tragedia toma como argumento como las *Historias* de Heródoto o Tucídides. Lo acaecido está en la base del objeto específico de la historia. Es una condición necesaria. Pero puede estarlo igualmente en la de la poesía trágica y épica: piénsese en los *Persas* de Esquilo.

31. Y así lo entendieron incluso críticos literarios posteriores a Aristóteles. Quintiliano<sup>47</sup>, como es sabido, divide el campo de las narraciones —dejando aparte los discursos forenses— en tres categorías: *fabulae*, *argumenta* e *historiae*. A esta terminología latina responde Sexto Empírico<sup>48</sup> con μῦθος para *fabula*, πλάσμα para *argumentum*, mientras que ἱστορίαι se realiza igual en ambas lenguas. Mas, de otra

<sup>47</sup> *Inst. Orat.* II 42. Para esta parte de este artículo ha sido fundamental el trabajo de K. Barwick, «Die Gliederung der Narratio in der Rhetorischen Theorie und ihre Bedeutung für die Geschichte des antiken Romans», *Hermes*, 1928, p. 261-287. Los textos más importantes en comparación columnal se encuentran aquí. Asimismo, una interpretación, aunque mínima, puede verse en Walbank, *art. cit.*, p. 225 ss.

<sup>48</sup> *Adu. Gramm.* I 263 ss.

parte, Sexto Empírico explica el contenido de tales términos: ἱστορία, *historia*, narra el recuerdo de ciertos hechos que son verdaderos y que han sucedido, ἀληθῶν καὶ γεγονότων; πλάσμα, *argumentum*, es la narración de hechos que no son reales pero que se dicen semejantes a los acontecimientos reales, μὴ γενομένων μὲν ὁμοίως δὲ τοῖς γενομένοις λεγομένων, tales como las situaciones hipotéticas que se dan en la comedia y en el mimo. Μῦθος, *fabula*, significa la narración de hechos que nunca han sucedido y son falsos ἀγενήτων καὶ ψευδῶν, incluso aberrantes, como el nacimiento de Pegaso de la cabeza de la Gorgona.

32. Se trata, como se ve, de un pequeño cotejo terminológico. Pero su interés radica en que el material temático de la tragedia o de la épica no es ni el mito ni el argumento o ficción. Entra, en cambio, en la categoría de la ἱστορία, en cuanto que alude a acciones arrancadas de acontecimientos verdaderos y reales. Asclepiades de Mirlea<sup>49</sup>, que discute el material temático que utiliza la tragedia, tras su distinción de historia verdadera e historia falsa, coloca a aquél —ese material temático— en el terreno de la verdadera historia. Luego la distinción entre poesía e historia no se encuentra en el material temático.

33. Se encuentra, por el contrario, tal distinción en el modo en que ese material se utiliza o incluso en el material de pura ficción como el de la comedia. El historiador tiene que narrar los acontecimientos en la desnudez y en la propia individualidad, es decir, lo que hizo Alcibiades, corresponda o no la acción con su tipo humano. El poeta, en cambio, debe decir no tanto lo acaecido sino una acción que esté en consonancia con el tipo que la realiza. No ha de entenderse el sintagma «lo que podría suceder» aplicado a la poesía sólo en sentido cronológico futurible, sino posible sin más dentro de unas coordenadas de verosimilitud o de necesidad lógica. Es decir, si la acción tiene impreso el cuño del tipo humano que la lleva a cabo. El poeta practica una deliberación, un cálculo<sup>50</sup> que acopla premisas y conclusión. Y no debe sorprender que el verbo que se emplea, συμβαίνει, para introducir la conclusión de un silogismo<sup>51</sup>, es el mismo y en la misma forma que el que Aristó-

<sup>49</sup> Cf. K. Barwick, *art. cit.*, p. 269, n. 1. Asimismo, Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig 1906, p. 90 ss.

<sup>50</sup> Cf. aquí paragr. 7.

<sup>51</sup> *Anal. Pr.* I 1, 24 b 18: συλλογισμὸς δὲ ἐστὶ λόγος ἐν ᾧ τεθέντων τινῶν ἕτερόν τι τῶν κειμένων ἐξ ἀνάγκης συμβαίνει τῷ ταῦτα εἶναι. Obsérvese también el término ἀνάγκη, «necesidad lógica». La observación la debo a Else, *op. cit.*, p. 295, n. 30.

teles utiliza para expresar esta congruencia entre tipo humano y acción como rasgo específico de lo poético.

34. El poeta, hemos dicho, necesita de una disposición creadora acompañada de cálculo y deliberación. Creadora de formas tipológicas diversas en paralelo con las respectivas acciones, podríamos añadir ahora. Son formas forjadas desde fuera de los acontecimientos. Para el historiador, por el contrario, los acontecimientos son tal cual y tienen ya sus formas y no las puede aquél convertir en acciones con principio, medio y fin. Eso sería una alteración<sup>52</sup> de la realidad histórica y se caería en una historia poética, como así aconteció realmente y acontece con frecuencia.

35. El segundo momento lo constituye la idea de que «la historia hace la descripción de un único tiempo, entendiéndose por tal expresión los acontecimientos que acaecieron en ese tiempo y cuya relación es casual, frente a la poesía que hace la descripción de una única y completa acción». Es fácil observar que aquí el contraste se realiza entre *única acción, μία πράξις*, propia de la poesía y *único tiempo, εις χρόνος*, respecto a la historia. Mas ya hemos visto<sup>53</sup> los rasgos que caracterizan una acción poética: única, completa con principio, medio y fin y que estas partes no sean casuales sino lógicas y calculadas de modo que no se dé comienzo ni se termine en cualquier punto. Así se logra que el fluir humano quede conformado y articulado. Pero la forma que aprisiona y determina el acontecer histórico es el tiempo. Mas éste es independiente de cualquier disposición poética porque es inherente a los propios hechos. De nuevo encontramos que la poesía, en cuanto arte, se torna causalidad, mientras que la historia se ve constreñida a la objetividad dada.

36. Ello explica dos fenómenos. De un lado, que Aristóteles no atribuye a la historia el término *μίμησις*, pues éste entraña un distanciamiento, un enmascaramiento de la realidad dada. Para expresar ésta de forma histórica, se registra el indiferente decir, *λέγειν*, o como en el caso presente, *δήλωσιν ποιείσθαι*, descripción y manifestación. De otro lado, que el orden con el que los hechos acaecen dentro de un período de tiempo, no depende del historiador sino que éste se los encuentra ya ordenados y distribuidos. El principio y el fin de una acción poética no debe ser casual, pues depende del poeta; el que unos

<sup>52</sup> Cf. paragr. 6.

<sup>53</sup> Cf. paragr. 19.

hechos históricos estén al principio o al final de un período de tiempo, si es casual, porque no depende del historiador. De aquí que el sintagma ὡς ἔτυχεν, que connota este rasgo casual, sea el mismo en este momento que comentamos para ambos géneros literarios, si bien de forma diferente: en forma negativa, esto es, n o c a s u a l, en el terreno poético y en forma positiva, c a s u a l, en el histórico. C a s u a l significa, pues, lo que está fuera de la posibilidad creadora y calculadora de la mente humana.

37. Por último, un tercer momento en que se expresa una idea fundamental y muy conocida. Me refiero a aquella de que «la poesía es más filosófica que la historia». La verdad es que, de esta consideración y de lo expuesto en el momento segundo de que el tiempo enmarca y conforma los hechos históricos, podría deducirse que Aristóteles concibe el quehacer histórico como una simple elaboración de crónicas, sin trascender en nada los hechos. A mi parecer no fue ésta su concepción de la historiografía.

38. De una parte, la expresión «la poesía es más filosófica que la historia» no quiere decir en modo alguno que la historia no pueda tener siquiera un pálido tinte filosófico. Si se dice «esta mesa es más blanca que esta otra», con ello no se quiere decir que esta otra mesa no sea blanca: sólo se dice que es menos blanca que la primera pero no que no es blanca<sup>54</sup>. La misma relación se encuentra en el sintagma dado. Aristóteles no dijo que el quehacer histórico estuviera privado de toda consideración filosófica. Sólo afirmó que, en comparación con la poesía, el influjo filosófico en aquélla se torna inferior.

39. De otra parte, Aristóteles manifiesta especial interés por Heródoto: precisamente en los dos capítulos en que se oponen poesía e historia, Heródoto, el historiador más homérico, es el que sirve de modelo y ejemplo del quehacer histórico<sup>55</sup>. Pero ¿puede considerarse a Heródoto un simple recopilador de crónicas? Desde luego que no. Toda la obra histórica de Heródoto obedece a un plan organizador y explicativo que tiene como figura central a Jerjes: gran parte de las *Historias* está dedicada a narrar cómo se va engrandeciendo el poderío persa hasta Jerjes, soberbio y orgulloso, pero que, no obstante, es derrotado por un pueblo pequeño y respetuoso con los dioses. Mas ese cuadro

<sup>54</sup> Esta explicación, de sentido común, la había propuesto ya Von Fritz, *art. cit.*, p. 90.

<sup>55</sup> Este punto ha sido estudiado con detenimiento por Gomme, *op. cit.*, p. 73 ss.

en que se va acentuando el auge de poder, de un lado, y la caída rápida, de otro, queda explicado por dos ideas, casi principios, que aletean a lo largo de la obra: la envidia, por parte de los dioses, de la prosperidad humana y la soberbia de los mortales más allá de sus límites.

40. Nos encontramos, pues, con un historiador que conforma y adapta los hechos acaecidos a principios reguladores. Y este fenómeno es congruente con la observación de que Aristóteles no quiso decir que la historia estuviera privada de influjo filosófico.

41. Pero con ello se está a punto de reconocer el que los hechos históricos, al igual que la poesía, pudieran tener una forma distinta a ellos mismos, creada desde fuera, lo que podría contradecir lo que al respecto hemos expuesto. La aporía, no obstante, es sólo aparente, aunque significativa. No se trata de organizar y estructurar los hechos históricos con modelos creados por el historiador, sino de crear principios explicativos que den sentido a los hechos históricos sin desfigurar su constitución objetiva. Los hechos, por sí, no hablan. Es el historiador el que los hace hablar y expresarse. En este contexto se explica el que haya surgido una Filosofía de la Historia.

42. La *Poética* de Aristóteles es mucho más que una preceptiva literaria y mucho más que un tratado sobre la tragedia griega. Creo, por el contrario, que pierde gran parte de su mensaje si no se la inserta en una perspectiva más amplia: la del arte como principio creador e infinito, que anida en la mente de los hombres. Aristóteles, en este aspecto, fue un innovador gigantesco: concede a la poesía el carácter de fundamento y causalidad creadores y no de copia de la realidad y la libera, consecuentemente, de acusaciones inoportunas.

ALBERTO DÍAZ-TEJERA