

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 ditirámica, 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 ditirámicos 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 podrías [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 deshonor. Y que, para decir "hacer", ellos emplean [1448b] *dran*, mientras que los atenienses dicen *práttein*.

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, disfrutaban 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 (*ἤθη*) 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 seo 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, sino 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 tetrámetro en yámbico. Al principio, en efecto, usaban el tetrámetro 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.

7. Sobre la fábula o estructuración de los hechos

Hechas estas distinciones, digamos a continuación cuál debe ser la estructuración de los hechos, ya que esto es lo primero y lo más importante de la tragedia.

Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción [25] completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza [30] sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.

Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas.

Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier [35] cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se [40] confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), [1451a] ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo, si hubiera un animal de diez mil estadios); de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser [5] fácilmente visible en conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente.

En cuanto al límite de la extensión, la que se atiene a los concursos dramáticos y a la capacidad de atención, no es cosa del arte; pues, si hubiera que representar en un concurso cien tragedias, se representarían contra clepsidra, según dicen que ya se hizo alguna vez. Pero el límite apropiado a la naturaleza [10] misma de la acción, siempre el mayor, mientras puede verse en conjunto, es más hermoso en cuanto a la magnitud; y, para establecer una norma general, la magnitud en que desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha desde la dicha [15], es suficiente límite de la magnitud.

8 .Sobre la unidad de la fábula

La fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna [20] acción única. Por eso han errado sin duda todos los poetas que han compuesto una *Heracleida* o una *Teseida* u otros poemas semejantes; pues creen que, por ser Heracles uno, también resultará una la fábula.

Pero Homero, así como es superior en lo demás, también parece haber visto esto, ya gracias al arte o gracias a la [25] naturaleza. Pues, al componer la *Odisea*, no incluyó todo lo que aconteció a su héroe, por ejemplo haber sido herido en el Parnaso y haber fingido locura cuando se reunía el ejército, cosas ambas que, aun habiendo sucedido una, no era necesario o verosímil que sucediera la otra; sino que compuso la *Odisea* en torno a una acción única en el sentido que decimos, y de modo semejante la *Iliada*.

[30] Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se [35] ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo.

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.

10. Fábulas simples y fábulas complejas

De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales. Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y [5] uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición; y compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas.

Pero éstas deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad [20] o verosímelmente. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas.

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.

12. Partes cuantitativas de la tragedia

Hemos dicho anteriormente qué partes de la tragedia es [15] preciso usar como elementos esenciales; pero desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y ésta se subdivide en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias; son peculiares de algunas los cantos desde la escena y los comos.

El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede al [20] párodo del coro; el episodio, una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos, y el éxodo, una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro. De la parte coral, el párodo es la primera manifestación de todo el coro; el estásimo, un canto del coro sin anapesto ni troqueo, y el como, una lamentación común al coro y a la escena.

[25] Hemos dicho anteriormente qué partes de la tragedia es preciso usar como elementos esenciales; pero desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las que acabamos de enunciar.

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 *Ilíada*, 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.

16. Varias especies de agnición

Qué es la agnición, quedó, dicho antes. En cuanto a las [20] especies de agnición, en primer lugar está la menos artística y las más usada por incompetencia, y es la que se produce por señales. Y, de éstas, unas son congénitas, como "la lanza que llevan los Terrígenas", o estrellas como las que describe Cárcino en su *Tiestes*; otras, adquiridas, y, de éstas, unas impresas en el cuerpo, como las cicatrices, y otras fuera de él, como los collares, [25] o como en la *Tiro* mediante una cestilla.

Por lo demás, de estas señales se puede usar mejor o peor; así Odiseo, por su cicatriz, fue reconocido de un modo por su nodriza y de otro por los porqueros. Son, en efecto, más ajenas al arte las agniciones usadas como garantía, y todas las de esta clase; en cambio, las que nacen de una peripecia, como la [30] producida en el Lavatorio, son mejores.

Vienen en segundo lugar las fabricadas por el poeta y, por tanto inartísticas; así Orestes, en la Ifigenia, dio a conocer que era Orestes; ella, en efecto, se da conocer por la carta, pero él dice por sí mismo lo que quiere el poeta, mas no la fábula. [35] Por eso aquí se anda cerca del error

mencionado, pues también él habría podido llevar algunas señales, Y en el *Tereo* de Sófocles, la voz de la lanzadera.

La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver [1455a] algo, se da cuenta; como la de los *Ciprios* de Diceógenes, pues, al ver el retrato, se echó a llorar, y la del relato de Alción, pues, al oír al citarista y acordarse, se le escaparon las lágrimas, y así fueron reconocidos.

La cuarta es la que procede de un silogismo, como en las [5] *Coéforas*: ha llegado alguien parecido a mí, pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste.

Y la del sofista Poliido acerca de la *Ifigenia*; pues era natural que Orestes concluyera que, habiendo sido sacrificada su hermana, también a él correspondía ser sacrificado. Y, en el *Tideo* de Teodectes, [Tideo dice] que, habiendo llegado con la [10] esperanza de hallar a su hijo, parece él mismo. Y la de los *Frinidas*; pues, al ver ellas el lugar, coligen su sino: que estaban destinadas a morir allí, pues allí también habían sido expuestas.

Pero hay también una agnición basada en un paralogismo de los espectadores, como en el *Odiseo falso mensajero*; pues el tender el arco, y que nadie más lo hiciera, es invención del poeta y [15] una hipótesis, lo mismo que se dijera que reconocería el arco sin haberlo visto; pero que lo inventara pensando que aquél se haría reconocer por este medio, es un paralogismo.

La mejor agnición de todas es la que resulta de los hechos mismo, produciéndose la sorpresa por circunstancias [20] verosímiles, como en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*; era natural, en efecto, que quisiera confiar una carta. Tales agniciones son las únicas libres de señales artificiosas y collares. En segundo lugar están las que proceden de un silogismo.

17. Consejos a los poetas

Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si se [25] presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones. Una prueba de esto es lo que se reprochaba a Cárcino; Anfiarao, en efecto, salía del santuario, lo cual, si no lo veía, pasaba inadvertido al espectador, y en la escena fracasó la obra, por no soportar esto los espectadores. Y en lo posible, [30] perfeccionándolas también con las actitudes; pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado. Por eso el arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente.

Los argumentos (*λόγους*), tanto los ya compuestos como lo que uno [1455b] mismo compone, es preciso esbozarlos en general, y sólo después introducir los episodios y desarrollar [el argumento]. He aquí cómo puede considerarse lo general, por ejemplo, de *Ifigenia*. Una doncella, conducida al sacrificio, desapareció sin que supieran cómo los sacrificadotes; establecida en otra región, donde era [5] ley que los extranjeros fuesen inmolados a la diosa, fue investida de este sacerdocio. Tiempo después sucedió que llegó allí el hermano de la sacerdotisa; pero [decir que] porque el dios le había ordenado, por alguna cosa ajena a lo general, ir allí, y con qué objeto, es ajeno a la fábula. Llegado que fue, lo cogieron, y, cuando iba a ser inmolado, se hizo reconocer, [10] o bien como lo imaginó Eurípides, o como Poliido, diciendo con verosimilitud que sin duda era preciso que no sólo su hermana sino también él fuera inmolado, y de aquí la salvación.

A continuación, puestos ya los nombres a los personajes, introducir los episodios; pero que éstos sean apropiados, como, en Orestes, la locura, por la cual fue detenido, y la salvación [15] mediante la purificación (*κάθαρσις*.)

Ahora bien, en los dramas los episodios son breves, mientras que en la epopeya cobra extensión por ellos. En efecto, el argumento (*λόγος*) de la *Odisea* <no> es largo: un hombre anda lejos de su país muchos años, vigilado de cerca por Posidón y solitario; mientras tanto, la situación en su casa es tal que sus bienes son [20] consumidos por pretendientes y su hijo es objeto de asechanzas. Pero llega él tras mil fatigas, y, después de haberse hecho reconocer él mismo por algunos, lanzándose al ataque, se salva él y destruye a sus enemigos. Lo propio es, efectivamente, esto; lo demás son episodios.

18. Nudo y desenlace de la tragedia. Unidad de la acción. El coro

Toda tragedia tiene nudo y desenlace. Los acontecimientos [25] que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro son con frecuencia el nudo; lo demás, el desenlace. Es decir, el nudo llega desde el principio hasta aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha, y el desenlace, desde el principio del cambio hasta el fin; por ejemplo, en el *Linceo* de Teodectes constituyen el nudo los [30] hechos anteriores y la captura del niño y también la de ellos...y el desenlace llega desde la imputación de la muerte hasta el fin

Las especies de la tragedia son cuatro (otras tantas, en efecto, dijimos que eran sus partes): la compleja, que es en su totalidad peripecia y agnición; la patética, como los *Ayantes* y los [1456a] *Ixiones*; la de carácter, como las *Ftiótides* y el *Peleo*; y la cuarta especie...., como las *Fórcides* y el *Prometeo* y cuantas se desarrollan en el Hades.

Pues bien, hay que poner el mayor empeño en tener todas las cualidades, o si no, las más importantes y el mayor número [5] posible, sobre todo viendo cómo se critica ahora a los poetas; pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte, se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno.

Pero quizá no es justo decir por la fábula si una tragedia es distinta o la misma; es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace. Pero muchos, después de anudar bien, [10] desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean siempre aplaudidas.

Hay que recordar lo que se ha dicho muchas veces, y no hacer de un conjunto épico una tragedia –y llamo épico al que consta de muchas fábulas–, por ejemplo, si uno dramatizara entera la fábula de la *Ilíada*. Allí, en efecto, gracias a la extensión, cobran las partes la amplitud conveniente; pero en los [15] dramas el resultado se aparta mucho de lo que se esperaba. Prueba de ello es que cuantos dramatizaron entera la destrucción de Ilión, y no por partes como Eurípides, o la historia de Níobe, y no como Esquilo, o fracasan o compiten mal en los concursos, pues también Agatón fracasó por esto solo.

En cambio, en las peripecias y en las acciones simples [20] consiguen admirablemente lo que pretenden; pues esto es trágico y agradable. Y tal sucede siempre que un hombre astuto, pero malo, es engañado, como Sísifo, y un valiente, pero injusto, queda vencido. Y esto es verosímil, como dice Agatón, pues es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil.

[25] En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En los demás, las partes cantadas no son más propias de la fábula que de otra tragedia; por eso cantan canciones intercaladas, y fue Agatón [30] el que inició esta práctica. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un episodio entero de una obra a otra?

19. Sobre el pensamiento y la elocución

De las otras partes hemos hablado ya. Réstanos hablar de la elocución y del pensamiento.

Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado [35] sobre la *Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina. Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira [1456b] y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir.

Y es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud. La [5] diferencia está en que aquí deben aparecer sin enseñanza, mientras que en el discurso deben ser procurados por el que habla y producirse de acuerdo con lo que dice. Pues ¿cuál sería el provecho del orador si las cosas pareciesen atractivas sin necesidad del discurso?

Entre las cosas relativas a la elocución, uno de los puntos que pueden considerarse lo constituyen los modos de la elocución, [10] cuyo conocimiento corresponde al arte del actor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta y demás modos semejantes.

Pues en cuanto al conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta ninguna crítica seria. ¿Cómo, [15] en efecto, puede considerarse error lo que Protágoras censura [en Homero] cuando alega que, creyendo suplicar, ordena, al decir "Canta, oh diosa, la cólera..."? Pues mandar hacer o hacer algo –afirma– es una orden. Quede, pues, esta consideración a un lado, como propia de otro arte y no de la poética.

20. Las partes de la elocución

[20] Las partes de toda la elocución son éstas: elemento, sílaba, conjunción, nombre, verbo, artículo, caso y enunciación

Elemento es una voz indivisible, pero no cualquiera, sino aquella de la que se forma naturalmente una voz convencional; pues también los animales producen voces indivisibles, a ninguna de las cuales llamo elemento.

[25] Son partes de ésta el [elemento] vocal, el semivocal y el mudo. Es vocal el que sin percusión tiene sonido audible; semivocal el que con percusión tiene sonido audible, como Σ y Ρ ; mudo, el que con percusión no tiene por sí ningún sonido, pero unido [30] a los que tienen algún sonido se torna audible, como Γ y Δ .

Los elementos difieren de las posturas de la boca, por los lugares en que se articulan, por ser aspirados o tenues, largos o breves, y también agudos, graves o intermedios. Examinar esto en detalle corresponde a la métrica.

[35] Sílaba es una voz sin significado, compuesta de un elemento mudo y de otro que tiene sonido; pues IP es sílaba sin A y con A , como IPA. Pero también la consideración de estas diferencias corresponde a la métrica.

Conjunción es una voz sin significado, que ni impide ni [1457a] produce una sola voz significativa apta por naturaleza para componerse de varias voces, tanto en los extremos como en el medio, que no debe ponerse de suyo al principio de frase, por ejemplo μέν, ἤτοι, δέ; o bien una voz sin significado apta por naturaleza [5] para constituir de varias voces significativas una sola voz significativa.

Artículo es una voz sin significado, que indica el comienzo, el término o la división de una frase; por ejemplo ἀμφί, περί, etcétera; o bien una voz sin significado, que ni impide ni produce de varias voces una sola voz significativa, y es apta por [10] naturaleza para ser puesta en los extremos y en el medio.

Nombre es una voz convencional significativa, sin idea de tiempo, de cuyas partes ninguna es significativa por sí misma; pues en los nombres dobles no usamos las partes como si cada una significara por sí misma; por ejemplo, en "Teodoro", "doro" no tiene significado.

Verbo es una voz convencional significativa, con idea de [15] tiempo, de cuyas partes ninguna tiene significado por sí misma, como sucede también en los nombres. En efecto, "hombre" o "blanco" no significan cuándo, pero "camina" o "ha caminado" añaden a su significado el de tiempo presente en el primer caso, y el de pasado en el segundo.

El caso es propio del nombre o de del verbo, y significa unas veces la relación de "de" o de "para" y demás semejantes; [20] otras veces la singularidad o pluralidad, por ejemplo "hombres", "hombre" o bien los modos de expresarse el que habla, por ejemplo el de pregunta o mandato; pues "¿caminó?" y "¡camina!" Es un caso de un verbo según estas especies.

Enunciación (λόγος) es una voz convencional significativa, algunas de cuyas partes significan algo por sí mismas; pues no toda [25] enunciación consta de verbos y nombres, como la definición del hombre, sino que puede haber enunciación sin verbo; pero siempre tendrá alguna parte significativa, como "Cleón" en "Cleón camina" La enunciación es una de dos modos, o bien porque designa una sola cosa, o bien porque consta de varias unidas entre sí; por ejemplo la *Ilíada* es una enunciación por unión y la [30] definición del hombre, por significar una sola cosa.

21. Sobre las especies del nombre

En cuanto a las especies del nombre, uno es simple, y llamo simple al que no se compone de partes significativas, por ejemplo γῆ ; y otro, doble, y éste se compone o bien de una parte significativa fuera del nombre, o bien de partes [35] significativas. Puede también haber nombres triples, cuádruples e incluso múltiples, como la mayoría de los nombres de los masalotas. Por [1457b] ejemplo Hermocajanto... Todo nombre es usual, o palabra extraña, o metáfora, o adorno, o inventado, o alargado, o abreviado, o alterado.

Llamo usual al que usan todos en lugar determinado, y palabra extraña, a la que usan otros; de suerte que , evidentemente, [5] un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual, mas no para los mismos; σίγνον , en efecto, es usual para los chipriotas, y para nosotros, palabra extraña.

Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o según la analogía. Entiendo por "desde [10] el género a la especie" algo así como "Mi nave está

detenida”, pues estar anclada es una manera de estar detenida. Desde la especie al género: “Ciertamente, innumerables cosas buenas ha llevado a cabo Odiseo”, pues “innumerable” es mucho, y aquí se usa en lugar de “mucho”. Desde una especie a otra especie, como “habiendo agotado su vida con el bronce” y “habiendo [15] cortado con duro bronce”, pues aquí “agotar” quiere decir “cortar” y “cortar” quiere decir “agotar”; ambas son, en efecto, maneras de quitar.

Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al cuarto como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; [20] y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido. Así, por ejemplo, la copa es a Dioniso como el escudo a Ares; [el poeta] llamará, pues, a la copa “escudo de Dioniso”, y al escudo, “copa de Ares”. O bien, la vejez es a la vida como la tarde al día; llamará, pues, a la tarde “vejez del día”, o como Empédocles, y a la vejez, “tarde de la vida” u “ocaso de la [25] vida”. Pero hay casos de analogía que no tienen nombre, a pesar de lo cual se dirán de modo semejante; por ejemplo, emitir la semilla es “sembrar”, pero la emisión de la luz desde el sol no tiene nombre; sin embargo, esto con relación a la luz del sol es como sembrar con relación a la semilla, por lo cual se ha dicho [30] “sembrando luz de origen divino”. Y todavía se puede usar esta clase de metáfora de otro modo, aplicando el nombre ajeno y negándole alguna de las cosas propias; por ejemplo, llamando al escudo “copa”, no “de Ares”, sino “sin vino”.....

Nombre inventado es el que, no siendo usado absolutamente por nadie, lo establece el poeta por su cuenta; parece, en efecto, que hay algunos de esta clase, por ejemplo *ἔρυνγας* con el [35] sentido de “cuernos” y *ἀρητήρα* con el de “sacerdote”. Puede ser [1458a] también alargado o abreviado; es lo primero, si emplea una vocal más larga que la suya propia o una sílaba intercalada; lo segundo, si se le ha quitado algo suyo; alargado, como *πόλεως* en *πόληος* y *Πηλείδου* en *Πηληιάδεω*; abreviado, como *κρῖ*, *δῶ γ* [5] *μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ*. Alterado es cuando se conserva una parte del vocablo y se inventa otra, como *δεξιτερόν κατὰ μαζόν* en vez de *δεξιόν*.

De los nombres e sí, unos son masculinos; otros, femeninos, y otros, intermedios. Son masculinos los que terminan en N, [10] en P, en Σ o en las letras compuestas de ésta, que son dos: la Ψ y la Ξ. Femeninos, los que terminan en una de las vocales que son siempre largas, es decir, la Η y la Ω, o en Α alargada. De suerte que es igual el número de terminaciones para los masculinos y para los femeninos; pues la Ψ y la Ξ son la misma. [15] En muda no termina ningún nombre, ni en vocal breve. En Ι, sólo tres: *μέλι*, *κόμμι*, *πέπερι*. En Υ, cinco: *πῶν*, *φᾶπν*, *γόφν*, *δόπν*, *ᾄστν*. Los intermedios terminan en una de éstas o en Ν o en Σ.

22. La excelencia de la elocución

La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. Ahora bien, la que consta de vocablos (*ὀνόματα*) usuales es muy clara, [20] pero baja; por ejemplo, la poesía de Cleofonte y la de Esténelo. Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. Pero, si uno lo compone todo de este modo, [25] habrá enigma o barbarismo; si a base de metáforas, enigma; si de palabras extrañas, barbarismo. Pues la esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables. Ahora bien, según la composición de los vocablos no es posible hacer esto, pero sí lo es por la metáfora; por ejemplo, “vi a un hombre que había soldado con fuego bronce sobre un hombre”, [30] y otros semejantes. Y el resultado de las palabras extrañas es el barbarismo. Por consiguiente, hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas; pues la palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y la bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad.

[1458b] También contribuyeron mucho a la claridad de la elocución y a evitar su vulgaridad los alargamientos, apócopies y alteraciones de los vocablos; pues por no ser como el usual, apartándose de lo corriente, evitará la vulgaridad, y, por participar de lo corriente, [5] habrá claridad. No tienen, pues, razón quienes reprueban tal clase de estilo y ridiculizan al poeta, como Euclides el Viejo, que consideraba fácil componer versos si se permitía alargar las sílabas a capricho, y, a manera de sátira, compuso en el lenguaje de la conversación estos versos: *Ἐπιχάρην εἶδον Μαπαθῶνάδε [10] βαδίζοντα γ οὐκ ἄν γ' ἐπάμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον*.

Así, pues, el uso en cierto modo ostentoso de este modo de expresarse es ridículo, y la mesura es necesaria en todas las partes de la elocución; en efecto, quien use metáforas, palabras

extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo.

[15] Lo ventajoso que es, en cambio, su uso conveniente, puede verse en los poemas épicos introduciendo en el verso los vocablos corrientes. Quien sustituya la palabra extraña, las metáforas y las demás figuras por los vocablos usuales verá que es verdad lo que decimos; así, habiendo compuesto el mismo verso yámbico [20] Esquilo y Eurípides, que substituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso resulta hermoso, y vulgar el otro. Esquilo, en efecto, había escrito en el Filoctetes:

Φαγέδαινα ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδός
(una úlcera que come las carnes de mi pie)

y Eurípides puso *θoinᾶται* ("devora") en vez de *ἐσθίει*. Y lo mismo en:

[25] νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικῆς

uno pusiera los vocablos usuales:

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής·

Y lo mismo

δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν,
[30] δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν.

Y aquello de "*ἡιόνες βοόωσιν*", *ἡιόνες κράζουσιν*.

Por su parte, Arífrades ridiculizaba a los poetas trágicos por usar expresiones que nadie diría en la conversación, por ejemplo *δομάτων ἄπο* y no *ἀπὸ δομάτων*, *γ σέθεν*, *γ ἐγὼ δέ νιν*, y [1459a] *Ἀχιλλέως πέρι* en vez de *πέρι Ἀχιλλέως*, y otras semejantes. Pues todas estas expresiones, por no estar entre las usuales, evitan la vulgaridad en la elocución; pero él ignoraba esto.

Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos [5] mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza. De los vocablos, los dobles se adaptan principalmente a los ditirambos; las palabras extrañas, [10] a los versos heroicos, y las metáforas, a los yámbicos. Por lo demás, en los versos heroicos pueden usarse todos los recursos mencionados; pero en los yámbicos, por ser lo que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en prosa, a saber, el vocablo usual, la metáfora y el adorno.

[15] Así, pues, acerca de la tragedia, es decir, de la imitación por medio de la acción, baste lo dicho.

23. Unidad de acción en la epopeya

En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se debe estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que [20] tenga principio, partes intermedias y fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio; y que las composiciones no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a él o a varios, cada una de las cuales tiene con lo demás relación puramente casual. Pues, así como [25] la batalla naval de Salamina y la lucha de los cartagineses en Sicilia tuvieron lugar por el mismo tiempo, sin que de ningún modo tendieran al mismo fin, en tiempos contiguos, a veces acontece una cosa junto con otra sin que de ningún modo tengan un fin único. Pero quizá la mayoría de los poetas cometen este error.

[30] Por eso, como ya hemos dicho, también en esto puede considerarse divino a Homero comparado con los otros, porque tampoco intentó narrar en su poema la guerra entera, aunque

ésta tenía principio y fin; pues la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando medida en la extensión, la habría complicado por la variedad [35] excesiva. Tomó, pues, sólo una parte, y usó muchas otras como episodios, por ejemplo el Catálogo de las Naves y otros episodios que intercala en su poema.

Los demás, en cambio, componen su obra en torno a un solo [1459b] personaje, o a un único tiempo, o a un sola acción de muchas partes, como el que compuso los *Cantos Cípricos* y la *Pequeña Ilíada*. Así, pues, de la *Ilíada* y de la *Odisea* se puede hacer una tragedia de cada una, o dos solas; pero de los *Cantos Ciprios*, muchas, y de la *Pequeña Ilíada*, más de ocho, como el Juicio [5] de las Armas, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *La mendicación*, *Las lacedemonias*, *El saco de Ilión*, *El retorno de las naves*, *Sinón* y *Las Troyanas*.

24. Especies y partes de la epopeya

Además, en cuanto a las especies, la epopeya debe tener las misma que la tragedia, pues ha de ser simple o compleja, carácter o patética; y también las partes constitutivas, fuera de la [10] melopeya y el espectáculo, deben ser las mismas; pues también aquí se requieren peripecias, agniciones y lances patéticos. Asimismo deben ser brillantes los pensamientos y la elocución. Todo esto lo practicó Homero por vez primera y convenientemente. En efecto, cada uno de los dos poemas es, en cuanto a su composición, la *Ilíada* simple y patética, y la *Odisea* [15] compleja (pues hay agniciones por toda ella) y de carácter; y, además, en elocución y pensamiento los supera a todos.

Pero la epopeya se distingue por la largura de la composición y por el verso. En cuanto al límite de la extensión, es conveniente el que hemos dicho; es preciso, en efecto, que pueda contemplarse simultáneamente el principio y el fin. Y esto será posible [20] si las composiciones son más breves que las antiguas y se aproximan al conjunto de las tragedias que se representan en una audición. Pero la epopeya tiene, en cuanto al aumento de su extensión, una peculiaridad importante, porque en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como [25] desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena; mientras que en la epopeya, por ser una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas aumenta la amplitud del poema. De suerte que tiene esta ventaja para su esplendor y para recrear al oyente y para conseguir [30] variedad con episodios diversos. Pues la semejanza, que sacia pronto, hace que fracasen las tragedias.

En cuanto al metro, la experiencia demuestra que el heroico es el apropiado. Pues si alguien compusiera una imitación narrativa en otro tipo de verso, o en varios, se vería que era impropio. Y es que el heroico es el más reposado y amplio de los metros [35] (por eso el que mejor admite palabras extrañas y metáforas; pero también la imitación narrativa es más extensa que las otras); en cambio, el yámbico y el tetrámetro son ligeros, y aptos, [1460a] éste para la danza, y aquél, para la acción. Y estaría aún más fuera de lugar mezclarlos, como Queremón. Por eso nadie ha hecho una composición larga sino en el heroico; y es que, como hemos dicho, la naturaleza misma enseña a discernir lo que se adapta a ella.

[5] Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador.

Ahora bien, los demás continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces. Él, en cambio, tras un breve [10] preámbulo, introduce al punto un varón o una mujer, o algún otro personaje, y ninguno sin carácter, sino caracterizado.

Es preciso, ciertamente, incorporar a las tragedias lo maravilloso; pero lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa; en efecto, lo relativo a la persecución de Héctor, [15] puesto en escena, parecería ridículo, al estar unos quietos y no perseguirlo, y contenerlos el otro con señales de cabeza; pero en la epopeya no se nota. Y lo maravilloso es agradable; y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar.

Fue también Homero el gran maestro de los demás poetas en decir cosas falsas como es sabido. Y esto constituye paralogismo.[20] Pues creen los hombres que cuando, al existir o producirse una cosa, existe o se produce otra, si la posterior existe, también la anterior existe o se produce; pero esto es falso. Por eso, en efecto, si la primera es falsa, tampoco, aunque exista

la segunda, es necesario que [la primera] exista o se produzca o se suponga; pues, por saber que la segunda es verdadera, nuestra alma concluye [25] falsamente que también existe la primera. Y un ejemplo de esto puede verse en el *Lavatorio*.

Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que , o no deben en absoluto tener nada irracional, o de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula, como el desconocer [30] Edipo las circunstancias de la muerte de Layo, y no en la obra, como en *Electra* los que relatan los Juegos Píticos, o en los *Misios* el personaje mudo que llega de Tegea a Misia. Por consiguiente, decir que sin esto se destruiría la fábula es ridículo; pues, en primer lugar, no se deben componer tales fábulas; pero, si se introduce lo irracional y parece ser admitido bastante [35] razonablemente, también puede serlo algo absurdo, puesto que también las cosas irracionales de la *Odisea* relativas a la exposición del héroe en la playa serían evidentemente insoportables [1460b] en la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo absurdo sazónándolo con los demás primores.

La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de acción y que no destacan ni por el carácter ni por el pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece, [5] en cambio, los caracteres y los pensamientos.

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 *οὐρῆας 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 κέραει* ("mézclalo 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 Hippias de Taso lo de *δίδομεν δὲ οἱ εὖχος ἀρέσθαι γὰρ τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρω*. 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: *παρώχηκεν δὲ πλέω νύξ; 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 broncínea 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 verosímelmente 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 especie; 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...