

REFLEXIONES SOBRE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

El propósito de las páginas que siguen es mostrar cómo la *Poética*, al igual que otras obras del Estagirita, es el resultado de la reflexión sobre la poesía de un filósofo que combinaba la observación de la realidad empírica con una versión particular de la metafísica platónica consistente en afirmar la inmanencia de la «forma» (en griego, εἶδος) en el ser individual percibido por los sentidos.

Pero empecemos por el principio.

Como es bien sabido, Cicerón se refiere a dos tipos de escritos aristotélicos, los publicados o *exotéricos*, y los «apuntes» para uso interno y personal, escritos también llamados *esotéricos* o *acroamáticos*, y, como conocía bien los primeros, tenía también clara constancia de la brillantez expositiva, la riqueza léxica y el particular encanto del discurso escrito del Estagirita¹.

El mismo Aristóteles en la *Poética* se refiere a sus «libros publicados» en los que trata temas de poética, probablemente tres libros en forma de diálogo titulados *Sobre los poetas*². Es probable que ya en esta publicación, que no es la única que compuso sobre poesía además de la obra que fundamentalmente nos ocupa, pues también fue autor de unos *Problemas Homéricos* en que fijaba una doctrina para el cabal entendimiento de los poemas homéricos luego extractada en el capítulo XXV de la *Poética*, el Estagirita mostrara, a propósito de la poesía, algunos puntos de vista particulares, ya más abiertos y tolerantes que los de su maestro, y por cierto bien contrarios a la estrechez y rigidez moralista de los que Platón mantenía. Asimismo en este su primer trabajo sobre poesía desarrollaba ya, muy probablemente, la teoría de la *kátharsis*³ y parece seguro que un pasaje de la *Poética* se refiere a su obra dialógica en tres libros⁴. El *Sobre los poetas*, pues, era una obra *exotérica* o publicable.

Pues bien, la *Poética* es una obra del segundo tipo, pensada para la enseñanza oral en la escuela, tremendamente discontinua, escrita a tirones e impulsos sin duda en diferentes fechas, cuya publicación tal cual no pasó nunca por la mente de su autor. Es rica en incoherencias⁵ (al menos aparentes), promesas incumplidas, desigualdades

¹ Quiero hacer constar mi agradecimiento a la DGICYT por su apoyo económico (PB 96/1268). Cic. *fin.* 5. 2. *Acad.* 2. 119. *top.* I, 3.

² *Aristotelis...Fragmenta*, ed. V. Rose, Leipzig 1886³, 70-77. Sobre la relación de la doctrina aquí expuesta y la de la *Poética*, cf. A. Rostagni, *Scritti Minori I: Aesthetica*, Torino 1955, 255-322, a mi juicio un tanto especulativo en exceso, y C. O. Brink, *Horace on Poetry: Prolegomena on the Literary Epistles*, Cambridge 1963, 120-25. Rostagni ve, sin convincente fundamento, una gran semejanza entre *Sobre los poetas* y la *Poética*.

³ S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London 1986, 35.

⁴ Arist. *Po.* 1449b. 17 εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἰκανῶς, «pero acerca de esos temas ya se ha dicho suficiente en los libros publicados».

⁵ I. Bywater, *Aristotle On the Art of Poetry*, Oxford 1909.

notorias en el tratamiento de diferentes cuestiones, desconexiones, lagunas, y contiene algún que otro pasaje que no hay quien entienda.

Por su contextura es una obra muy parecida a lo que los universitarios entendemos por «apuntes» o «notas para la clase». La obra es, en efecto, un ejemplar de apuntes confeccionado a base de aportaciones de diferentes épocas, para uso inmediato en clase y no con vistas a una publicación. Baste tener en cuenta, para cerciorarse de ello, la frecuencia con la que el autor utiliza determinados términos, como si fueran de todos conocidos, que sólo más tarde los explica. Por ejemplo, en el capítulo VI, que versa sobre la tragedia y sus partes, menciona la «peripecia» (*peripéteia*) y el «reconocimiento» (con la voz griega *anagnórisis*), pero sólo más tarde, en el capítulo X, en el que se tratan los argumentos simples y complejos, se ofrecen las definiciones de los dos términos y para el concepto de «reconocimiento» utiliza no sólo la voz *anagnórisis*, sino también *anagnorismós*.

Ni que decir tiene que en este tipo de opúsculos abundan las aparentes incoherencias que el maestro probablemente salva en el momento de su explicación oral, y las incoherencias reales que, en el caso de la *Poética*, proceden o bien de una mente vigorosa, como la del Estagirita, que no dejó de pensar, repensar y modificar sus puntos de vista sobre todos los temas de los que trató, o de una mente, no tan despejada, de un sucesor en el magisterio que intentó salvar las contradicciones del escolarca.

Este librito no ha llegado hasta nosotros entero. En un pasaje de él⁶ promete su autor hablar del hexámetro mimético y de la comedia, pero no cumple su promesa, y, por otra parte, en la *Retórica* afirma haber estudiado en la *Poética* las especies de lo «ridículo»⁷. Luego parece claro que en una parte de esta obra que se ha perdido su autor trataba, por un lado, de la poesía mimética en hexámetros, y, por otro, de la poesía yámbica – poesía de burla y escarnio – y de la comedia, en estricto paralelo al estudio dedicado a la poesía heroica de la epopeya y a la tragedia en la primera parte del tratado.

La relación entre la *Poética* y la *Retórica* es innegable, entre otras razones porque, por ejemplo, los doce capítulos del libro III de esta última, que tratan cuestiones de estilo, contienen cuatro referencias a la *Poética*, que versan todas ellas asimismo sobre tema estilístico. La posibilidad, pues, de componer mediante el lenguaje discursos retóricos y poesías que podían ser sometidos a las técnicas analíticas de la filosofía aristotélica, como antes lo habían sido al pensamiento filosófico-cultural de los Sofistas, fue el resorte que impulsó al Estagirita a pergeñar su *Poética* y su *Retórica*.

Para cerciorarnos de ello, no hay más que abrir nuestro tratadito y fijarse en esa frase que Aristóteles expone como uno de los objetivos de su trabajo, a saber: «cómo hay que construir los argumentos si es que se pretende que la composición poética

⁶ Arist. *Po.* 1449b 21.

⁷ Arist. *Rh.* 1419b 5.

resulte bien»⁸, comparándola con esa afirmación de Protágoras en el diálogo platónico que lleva su nombre, según la cual el elemento principal de la *paideta*, lo más importante de la cultura, consiste en «ser entendido en poesía, es decir, en ser capaz de comprender lo que dicen los poetas, lo que está correctamente compuesto y lo que no»⁹.

Se entiende perfectamente que en una etapa cultural en la que predomina la oralidad la poesía asuma una primordial función educadora. Así, el poeta de los poemas homéricos ejerce el inspirado magisterio del «divino aedo», Hesíodo recibió sus poderes de las Musas que son hijas de la Memoria y enseñó a los mortales a decir verdades pero también mentiras «a cosas verdaderas parecidas»¹⁰, entre los líricos Arquíloco experimentó en su persona el violento soplo de la inspiración poética¹¹ y Píndaro proclamó a los cuatro vientos la superioridad del innato genio poético sobre las técnicas aprendidas¹².

Pero con el paso de la oralidad a la escritura y el auge de la prosa como vehículo de expresión, la sabiduría tradicional se pone en duda y entra consecuentemente en crisis, las mentes se vuelven reflexivas, las Musas y la inspiración divina ya cuentan muy poco o definitivamente no cuentan para nada, no se contempla la poesía como la fuente más importante de la sabiduría ni se ve en Homero – como hacían el Esquilo aristofánico y el rapsodo Jon de Platón – al maestro de las más variopintas enseñanzas¹³.

El criterio con el que se va a medir a partir de este momento la palabra, en prosa o en verso, es un criterio político y democrático. Es bueno aquel poeta que con su obra hace mejores a sus conciudadanos¹⁴ y es buen orador el que convence a sus conciudadanos en las asambleas. El lenguaje y sus efectos en la ciudad-estado, en la *pólis*, es uno de los temas favoritos de la élite intelectual de la Atenas de la segunda mitad del siglo V a. J. C., una sociedad que ya va haciendo cada vez mayor uso de la escritura. La Sofística desempeña un papel decisivo en esta nueva orientación de la *paideta* en cuanto que dedicó una especial atención al lenguaje poético, retórico y al lenguaje en sí mismo, abriendo así el camino de lo que será la gramática.

Protágoras de Abdera, por ejemplo, estudió el género gramatical, según el cual dividía los nombres en «machos», «hembras» y «enseres», o sea, «masculinos», «femeninos» y «neutros»; criticó a Homero por invocar a la Musa con un imperativo («canta, diosa, la cólera de Aquiles»), como si de dar una orden se tratara, creyendo

⁸ Arist. *Po.* 1447a 2 καὶ πᾶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσας.

⁹ Pl. *Prtg.* 338e 7.

¹⁰ Hes. *Th.* 27.

¹¹ Archil. *fr.* 120 W².

¹² Pind. *Ol.* 2. 86; 100.

¹³ Ar. *Ra.* 1030-036. Pl. *Ion* 541 A.

¹⁴ Ar. *Ra.* 1009.

que en realidad le dirigía una súplica¹⁵; y sugirió que el combate singular en que se enfrentan el río Janto y Aquiles, en el canto XXI de la *Ilíada*, servía de transición entre la batalla que libran los mortales aqueos y troyanos y la que tendrá lugar más tarde protagonizada por los dioses de uno y otro bando¹⁶.

Otro importante sofista, Gorgias de Leontinos, puso en evidencia el poder engañoso o ilusorio del lenguaje poético. El lenguaje aderezado – expone – es tremendamente persuasivo y engaña al alma (τὴν ψυχὴν ἀπατήσας)¹⁷. Pero el engaño poético del alma es de tal naturaleza, que el engañado es más justo y más inteligente que el que no se deja engañar¹⁸.

La poesía produce en quien la escucha sentimientos de terror, conmiseración y añoranza de duelo, a través de la palabra que convierte en experiencia propia del oyente los infortunios y quebrantos ajenos¹⁹. Esta descripción gorgiana de los efectos de la poesía tiene como modelo, aunque no conste explícitamente, la tragedia. La palabra produce efectos emocionales en los asistentes a una representación dramática que son explicables mediante dos conceptos anteriores a la lucubración gorgiana sobre el lenguaje, a saber: la imitación o *mimesis* y el engaño o *apátē*.

La palabra se hace poesía cuando imita una acción y esa acción ficticia la consideran los oyentes, a través de la palabra, experiencia propia.

Con las palabras, con los colores, con los sonidos y con el cuerpo se hacen imitaciones, y con las palabras en particular se hace una particular especie de imitación conocida con el nombre de «poesía». Platón y Aristóteles consideran que esto es evidente. Ya el poeta Simónides, de los siglos VI-V a. J. C., definía la pintura como poesía silenciosa y la poesía como pintura parlante²⁰. Por otro lado, para los griegos los ritmos musicales eran portadores de emociones y poseían cualidades morales, pues ellos percibían muy nítidamente la diferencia entre la música marcial y la lasciva, los ritmos y canciones asimilables a la cólera o a la mansedumbre, y no dudaban – tampoco lo hacen Platón y Aristóteles²¹ – en relacionar estrechamente los ritmos y los caracteres. Y también los «movimientos» del cuerpo en la danza (*kinéseis*) los asimilaban los griegos a los «movimientos» emocionales del alma (*kinéseis*)²². Es más: hasta las palabras son imitaciones de los objetos a los que se refieren. Y esto no sólo lo dice Platón en el *Crátilo*²³, sino que se le escapa una vez a Aristóteles en la *Retórica*, en un pasaje en que comete este pecado de juventud para redondear su teoría de que los poetas fueron los primeros en dedicarse a las cuestiones de estilo, pues los

¹⁵ Arist. *Rh.* 3. 5. 1407b 6.

¹⁶ Prot. fr. A 30 D-K.

¹⁷ Gorg. *Hel.=fr.* B 11. 8 D-K.

¹⁸ Gorg. fr. B 23D-K = Plu., *Mor.* 348 c.

¹⁹ Gorg. *Hel.=fr.* B 11. 9 D-K.

²⁰ Plu. y Ps.-Plu. *Mor.*, 18 a, 58 c, 347 a, 748 a. *Vit. Hom.* 216.

²¹ Pl. *Resp.* 398c-402a. Arist. *Pol.* 1340a 28-39.

²² Pl. *Resp.* 400b. *Ti.* 47d. Ps.-Arist. *Pr.* 919b. 26; 920a. 3.

²³ Pl. *Cra.* 423b.

poetas imitan al hacer poesía y las palabras son imitaciones²⁴. ¡Qué lejos estamos todavía del Aristóteles que en *Sobre la interpretación* definía, con más madurez y mejor tino, las palabras como *signos* y *símbolos* de las afecciones del alma!²⁵

Según el Estagirita en su *Metafísica*²⁶, los pitagóricos empleaban el concepto de *mímesis* para referirse con él a la relación de las cosas visibles con la auténtica realidad que era para ellos el número, la relación numérica. Así como una determinada longitud de cuerda, numéricamente expresable, produce un determinado tono musical, también los movimientos del alma han de variar según cambien los aspectos numéricos de la aparente realidad que los produzca.

Así que la poesía es *mímesis* de la realidad, ya sea ésta el mundo que consideramos real, ya sea el número, y, por consiguiente, el segundo concepto importante de la poética griega, a saber, el de la *apáte*, no es difícil de explicar. La *apáte* es el resultado de una *mímesis* exitosa o afortunada, pues, como supo ver muy bien Gorgias, la representación mimética y por tanto ficticia de incidentes que afectan a otras gentes son capaces, merced al mágico poder de la palabra, de estimular en quienes la perciben sentimientos similares a los que les provocarían esos mismos incidentes ficticios si les ocurrieran de verdad²⁷. Y así las cosas, tiene razón el autor de los *Discursos dobles*, ese estupendo testimonio de la Sofística de en torno al 400 a. J. C. escrito en dorio, cuando dice: ἐν γὰρ τραγωιδιοποιίαι καὶ ζωγραφίαι ὅστις «κα» πλείστα ἔξαπατήῃ ὅμοια τοῖς ἀληθινοῖς ποιέων, οὗτος ἄριστος, «pues en la confección de una tragedia y de una pintura, el que mayor número de engaños produce semejantes a cosas verdaderas, ése es el mejor»²⁸. Y esto es así —añade el anónimo autor— porque καὶ τοὶ ποιηταὶ οὐ [το] ποτὶ ἀλάθειαν, ἀλλὰ ποτὶ τὰς ἀδονὰς τῶν ἀνθρώπων τὰ ποιήματα ποιέοντι, «asimismo los poetas escriben no en consideración a la verdad, sino con vistas a los placeres de los hombres»²⁹.

La *apáte* —dice el maestro Gorgias— produce una «añoranza proclive al duelo»³⁰, un πόθος φιλοπενθήης, un deseo de llorar en los espectadores u oyentes de poesía —concretamente de poesía trágica— que se suma a las emociones de terror y compasión que le son propias (φρίκη περίφοβος y ἔλεος πολύδακρυς)³¹. De aquí procede la teoría de la *kátharsis* o «purificación» aristotélica, según la cual, el fin de la tragedia

²⁴ Arist. *Rh.* 1404a. 20.

²⁵ Arist. *Int.* 16a. 3 Ἔστι μὲν οὖν τὰ ἐν τῇ φωνῇ τῶν ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύμβολα, καὶ τὰ γραφόμενα τῶν ἐν τῇ φωνῇ, «pues bien, las palabras pronunciadas con voz son símbolos de las afecciones del alma y las escritas son símbolos de las pronunciadas con la voz».

²⁶ Arist. *Metaph.* 987b. 11.

²⁷ Gorg. *Hel.* = fr. B 11. 9 D-K.

²⁸ *Dialex.* = fr. 90. 3. 10 D-K.

²⁹ *Dialex.* = fr. 90. 3. 17 D-K.

³⁰ Gorg. *Hel.* = fr. B 11. 9 D-K.

³¹ Gorg. *Hel.* = fr. B 11. 9 D-K.

es la purificación de emociones como el terror y la compasión a base de provocarlas en los espectadores³².

La purificación de emociones y afecciones anímicas mediante remedios mimético-poéticos como la música o la danza no era extraña al mundo griego anterior a Aristóteles. En la comedia aristofánica *Las avispas*, Bdelicleón concibe la idea de curar la perturbación mental de su padre, afectado por una singular locura por la que que no piensa sino en juzgar procesos, mediante una iniciación coribántica³³. Una locura o malestar psíquico se curaba, pues, con los ritos miméticos de los misterios.

Y aquí está la diferencia entre lo poético y lo retórico. Resulta, por un lado, que también al orador, tal como lo explica el Estagirita en su *Retórica*, le interesa conocer la naturaleza del terror y de la compasión y saber aplicar esos conocimientos provocando, a veces hasta teatralmente, tales pasiones entre su auditorio cuando le convenga³⁴. Pero esas actuaciones del orador provocando esas emociones en el auditorio no son poéticas, pues la poesía—y en particular la poesía trágica— tiene una función propia³⁵, que a veces no se cumple por la debilidad o flojera de los espectadores³⁶, pero que es peculiar y exclusivamente suya, y que consiste en procurar, a través de la imitación, el placer derivado de la purificación del terror y la compasión³⁷.

Parece, pues, claro, que las ideas de la *mimesis*, la *apáte* y hasta la *kátharsis* ligadas a los efectos de la palabra preexistían a la elaboración aristotélica de su teoría sobre la poesía y que los Sofistas trabajaban con ellas. Hasta ahora hemos mencionado tan sólo a Protágoras y a Gorgias, pero sabemos también, por ejemplo, que otro sofista, Hipias de Élida, se interesó por las palabras y los ritmos³⁸.

El Estagirita se mueve ya en un mundo teórico y especulativo en el que es mucho lo que se sabe y se investiga sobre poética y retórica y consecuentemente sobre las facultades poéticas y retóricas del lenguaje. Eso se nota en la facilidad con la que aproxima las dos áreas de indagación, por ejemplo, al recomendar al poeta que se ponga delante de los ojos la obra que compone³⁹ y que sea sumamente persuasivo

32 Arist. *Po.* 1449b. 27.

33 Ar. *Vesp.* 119.

34 Arist. *Rh.* 1383a. 6 «el terror hace que deliberemos». 1386a. 32 «resulta necesario que aquellos que acompañan su pesar con gestos, voces, vestidos, y, en general, con actuación teatral, sean más dignos de compasión».

35 Arist. *Po.* 1452b. 29.

36 Arist. *Po.* 1453a. 34.

37 Arist. *Po.* 1453b. 11 «y puesto que el poeta debe procurar, a través de la imitación, el placer derivado del terror y la compasión, es evidente que ese propósito ha de realizarse en la entraña misma de los hechos».

38 Pl. *Hp. Ma.* 285b-e. *Hp. Mi.* 368b-d.

39 Arist. *Po.* 1455a. 22 Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀφθαλμῶν τιθέμενον, «es menester que el poeta dé trabazón a los argumentos y los remate por medio de la elocución a base de ponerlos lo más posible delante de los ojos».

apoyándose para ello en su conocimiento de las pasiones humanas⁴⁰ y que respete el límite de lo verosímil o probable en las acciones de los hombres⁴¹.

Se sabía ya mucho de retórica y poética teóricas y prácticas cuando se manejaban fluidamente conceptos como el de la confección previa de los discursos o textos de una obra poética, o el de los procedimientos persuasivos a través de lo emocional, que estaban muy en boga antes de que Aristóteles escribiera la *Retórica* (recordemos, por ejemplo, a Trasímaco de Calcedón, autor de unos *Éleoi* o *Epilogos conmovedores*⁴²), o el famoso concepto de «probabilidad» o «verosimilitud» (εἰκόος) de lo expresado, concepto clave en los orígenes de la retórica.

Así pues, Aristóteles no compuso su estupendo tratadito titulado *Poética* partiendo de cero, porque contaba con conceptos anteriormente en curso y más o menos fundados sobre poesía y sobre el discurso persuasivo, con la especulación de los sofistas sobre el inmenso poderío del discurso poético y retórico, en prosa o en verso – que ésta es según Gorgias la única diferencia de la poesía, el ser discurso sometido a metro⁴³–, y además con la enseñanza impartida a lo largo de veinte años por su maestro Platón, que tenía también sus ideas sobre el tema. El Estagirita llegó a Atenas con diecisiete años el 367 a. J. C. (había nacido el 384 a. J. C.) y fue discípulo del «divino filósofo» hasta la muerte de éste el año 348/7 a. J. C.

Yo diría que, por lo que se refiere al contenido de su *Poética*, Aristóteles depende sin duda alguna de doctrina anterior que en gran medida es la de los Sofistas sobre la esencia y los efectos del lenguaje y la de Platón, que había acomodado, con no pocas alteraciones, la lucubración sofística sobre ese tema, a su particular filosofía ética, política y metafísica. Los conceptos de *mimesis*, *apáte*, poder psicagógico de la palabra, e incluso ese tan esencial en su *Poética* de la unidad y cohesión de la obra poética como principio fundamental de toda poesía tienen ilustres precedentes en el «divino filósofo» y aun antes en los sofistas. Gorgias en el *Encomio de Helena*, por ejemplo, y Platón en numerosos pasajes de sus diálogos trataron esta temática con anterioridad al Estagirita. Recordemos, a título de mero ejemplo, el famoso pasaje del recién referido

⁴⁰ Arist. *Po.* 1455a. 30 πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνεται ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. «pues a partir de la misma naturaleza, los poetas más persuasivos resultan los que se introducen en las pasiones y encrespa más los ánimos el que se siente encrespado, y enoja con mucho más realismo el que está irritado».

⁴¹ Arist. *Po.* 1451a. 11 ὡς δὲ ἀπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκόος ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους, «y por decirlo con definición sencillamente: es suficiente el límite de aquella extensión en la que, en virtud de la verosimilitud o la necesidad de la sucesión de los acontecimientos, se produce el paso de la desgracia a la felicidad o de la felicidad a la desgracia».

⁴² Pl. *Phdr.* 267c. Arist. *Rh.* 1404a. 12.

⁴³ Gorg. *Hel.* = fr. B 11. 9 D-K «la poesía en su totalidad, la considero y denomino discurso sometido a metro».

discurso gorgiano⁴⁴, en el que se establece la comparación entre la poesía y el discurso con la pintura y las estatuas, obras artísticas que deben ser todas necesariamente unitarias y psicagógicas, es decir, deben reflejar una unidad temática y deben afectar emocionalmente a sus contempladores, oyentes o lectores: ἀλλὰ μὴν οἱ γραφεῖς ὅταν ἐκ πολλῶν χρωμάτων καὶ σωμάτων ἐν σώμα καὶ σχῆμα τελείως ἀπεργάζωνται, τέρπουσι τὴν ὄψιν· ἡ δὲ τῶν ἀνδριάντων ποίησις καὶ ἡ τῶν ἀγαλμάτων ἐργασία νόσον ἡδεῖαν παρέσχετο τοῖς ὄμμασιν. οὕτω τὰ μὲν λυπεῖν τὰ δὲ τέρπειν πέφυκε τὴν ὄψιν. πολλά δὲ πολλοῖς πολλῶν ἔρωτα καὶ πόθον ἐνεργάζεται πραγμαμάτων καὶ σωμάτων «pero los pintores, cuando a partir de muchos colores y cuerpos llevan a cabo a la perfección un solo cuerpo y figura, deleitan la vista; y la fabricación de imágenes y la elaboración de estatuas procuran a los ojos una dulce enfermedad. Así unos espectáculos por su naturaleza apenan la vista y otros, en cambio, la deleitan. Muchas visiones provocan en muchos hombres el amor y el deseo de muchas acciones y cuerpos».

En estas palabras se encierran muchos temas de poética que interesaron más tarde a Platón y Aristóteles, como el de la *mimesis*, el de la unidad de la obra artística y poética, el del efecto psicagógico del arte y el de la finalidad y causa de todo arte, incluido el poético, que no es sino el deleite de índole fundamentalmente cognitiva o intelectual. Pero Gorgias no hace sino esbozarlos. Quien de verdad los aborda por extenso y filosóficamente, abriendo así el camino de indagación filosófica de dichos temas a Aristóteles en su *Poética*, fue realmente el maestro de este último, o sea, Platón.

Hemos de ver que esto es así centrándonos, a título de ejemplo, en ese principio que obsesivamente repite Aristóteles a lo largo de su obra⁴⁵: el de la cohesión y unidad orgánica de la obra poética, que consiste, según el Estagirita, en una buena trabazón de sus partes argumentales o, si se prefiere, en el ensamblaje perfecto de los sucesos en un todo unitario⁴⁶, en la cohesión interna resultante de la aplicación de los principios de necesidad y/o probabilidad a los argumentos⁴⁷, con lo que se excluyen de la

⁴⁴ Gorg. *Hel.*= fr. B 11. 18 D-K. Sigo, sin embargo, el texto de D. M. MacDowell, *Gorgias Encomium of Helen*, Bristol 1982.

⁴⁵ Halliwell, 283 «The unity of Aristotelian work of art reflects the unity of its object...Aristotle's single-minded and repeated insistence on unity».

⁴⁶ Arist. *Po.* 1450a. 32 y 1450b. 22 σύστασιν πραγμαμάτων, «trabazón de acontecimientos». Cf. *Pl. Phdr.* 268d. 4. *Cra.* 425a. *Gorg.* 503e, 506e. *Prm.* 137c.

⁴⁷ Arist. *Po.* 1451a. 12 κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, «en virtud de lo probable o lo necesario». 1456a. 23 ἔστιν δὲ τοῦτο καὶ εἰκὸς ὡσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς, «pues eso también es verosímil, como dice Agatón, ya que es verosímil que ocurran muchas cosas también contra la verosimilitud». Cf. *Pl. Phdr.* 264b. *Th.* 149c. *Ti.* 40e.

más⁵⁹ y que los caracteres de los personajes estén siempre subordinados a las acciones⁶⁰, esa norma estricta que convierte a las partes del todo en inamovibles e inalterables⁶¹, es a todas luces un tema de innegable cuño platónico.

Ahora bien, al tratar del problema de las relaciones del discípulo Aristóteles con su maestro Platón, conviene dejar previamente bien sentados dos principios que hoy día parecen claros: Uno, que la historia evolutiva, la *Entstehungsgeschichte*, por decirlo con Werner Jaeger, del pensamiento aristotélico desde sus presuntos orígenes puramente platónicos a su madurez empírica no es hoy ya así de sencilla y lineal como la entendió en su día el ilustre filólogo alemán. Aristóteles fue más bien desde un principio platónico y empírico a un tiempo, fue aristotélico siempre. Y dos, que aunque discrepemos un tanto de la hoy ya inadmisibile cronología propuesta por Jaeger para explicar la copiosa y variada producción aristotélica, pese a ello, sigue siendo exacta su concepción de la filosofía de Aristóteles como una filosofía no dogmática ni cerrada, estancada o monolítica, sino abierta, cambiante, fluida, evolutiva y no carente de incoherencias, desacuerdos y fisuras, en total y frontal contradicción con la tradición medieval que nos presenta la obra del Estagirita como un sistema acabado, clausurado y redondo, configurado de una vez por todas desde sus orígenes y sin indicio alguno de haber experimentado una evolución cronológica interna.

Aristóteles es, en efecto, un filósofo medurado que cambia de estilo⁶² y tono en sus escritos según el tema, el propósito y el destino de lo en ellos tratado⁶³, y que antes de abordar una cuestión ofrece una revisión crítica de las opiniones que sobre ella han expresado sus predecesores o somete a riguroso escrutinio los diferentes sentidos en que se dice una misma palabra cuyo significado es objeto de estudio o se enfrenta con coraje a las más o menos aparentes aporías o dialoga consigo mismo tratando de hacer

⁵⁹ Arist. *Po.* 1456a. 26 καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μῦρον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ, «y al coro hay que concebirlo como uno solo de los actores, y debe ser una parte del conjunto e intervenir en la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles».

⁶⁰ Arist. *Po.* 1450a. 16 ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων, «pues la tragedia es imitación no de hombres, sino de acciones».

⁶¹ Arist. *Po.* 1451a. 32 καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφανομένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον, «y que las partes de las acciones estén de tal modo ensambladas entre sí, que, si se se cambia de lugar o se suprime una de ellas, se altere y conmueva también el conjunto».

⁶² El «áureo río de su discurso», tal como Cicerón se refiere a la elocuencia aristotélica (Cic. *Acad.* 2. 119) y la «suavidad de su estilo», según juicio de Quintiliano (Quint. 10. 1. 83), no sólo debieron ser perceptibles en sus obras exotéricas o destinadas a la publicación, sino que también se perciben parcialmente, a pesar de las limitaciones impuestas por su función, en las filosóficas (λόγοι κατὰ φιλοσοφίαν) o destinadas a las clases y al estudio de la escuela.

⁶³ H. Diels, *Über das Dritte Buch der Aristotelischen Rhetorik*, AKAWB 4, 1886, 3-34; reproduc. en *Rhetorika, Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik*, ed. R. Stark, Hildesheim 1968, 2 «einstheils hat Aristoteles in seinen Lehrschriften... oft einen sehr verschiedenen Stil und Ton angewandt».

encajar las teorías con los hechos de experiencia o adaptando su pensamiento a categorías conceptuales claras y sólidamente definidas, siempre evitando la violencia o el forzamiento.

Precisamente por esa misma maleabilidad, ductilidad y fácil avenencia o acomodación de su inteligencia a los principios de su mesurada y sana metodología, Aristóteles no es un filósofo de una pieza o monolítico, dogmático, tozudo y pertinaz, sino que, como demostró admirablemente Werner Jaeger⁶⁴, fue paso a paso⁶⁵ investigando las cuestiones que acuciaban su casi infinita curiosidad, planteándose problemas y tratando de resolverlos, y por tanto modificando continuamente sus puntos de vista⁶⁶, para así, poco a poco, ir construyendo su sistema filosófico, que al final resultó tanto más coherente y compacto cuanto menos lo tuvo desde un principio por definitivo su forjador⁶⁷. Como hizo ver claramente Paul Moraux, a pesar de su predilección por la síntesis y del inmenso poder de su genio, no dejó construido un sistema rígido y bien delimitado⁶⁸.

Pues bien, la *Poética*, al igual que la *Retórica* y buena parte de la filosofía del Estagirita, es en gran medida una respuesta al desafío de la filosofía de su maestro, una filosofía ética, política y metafísica que se pasó de la raya en rigurosidad y —hay que confesarlo— dogmatismo. Pero es la respuesta de un excelente discípulo que aprendió muchísimo de su maestro y que es en gran medida platónico. La *Poética* es la típica obra que revela al Aristóteles platónico-empírico.

Una lectura atenta del tratado, en efecto, nos hace ver en él una defensa apasionada de la legitimidad del disfrute de la poesía, cuyo fin es el placer, el placer que le es propio en cuanto imitación⁶⁹, porque la poesía posee un alto *status* intelectual (es más

⁶⁴ A.-H. Chroust, *Die ersten dreissig Jahren moderner Aristotelesforschung*, en *Aristoteles in der neuen Forschung*, ed. P. Moraux, Darmstadt 1968, 141: «Heute wird niemand Jaegers Hauptthese ernsthaft in Frage stellen».

⁶⁵ Aunque P. Moraux considera que hay en Aristóteles ciertas antinomias que no tienen nada que ver con la evolución de su pensamiento, añade que el cambio producido en éste no debió ser súbito ni violento. Cf. P. Moraux, *Die Entwicklung des Aristoteles*, en *Aristoteles in der neuen Forschung*, ed. P. Moraux, Darmstadt 1968, 94: «Dieses (sc. sein Denken) scheint kaum plötzlicher Umkehrung oder heftigem Umschwung ausgesetzt gewesen zu sein».

⁶⁶ Según F. Dirlmeier, Aristóteles fue siempre platónico y empírico a la vez, de modo que no habría evolucionado desde un primitivo platonismo al empirismo, como intentaba demostrar Jaeger. Cf. F. Dirlmeier, *Aristoteles*, en *Aristoteles in der neuen Forschung*, ed. P. Moraux, Darmstadt 1968, 144-57. D. W. Graham, *Aristotle's Two Systems*, Oxford 1987.

⁶⁷ W. Jaeger, *Aristoteles, Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Berlín 1923; *Aristoteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, trad. esp., México 1946; tercera reimpresión, Madrid 1993, 458: «a pesar de la coherencia interna de su evolución, entrañó ésta un decisivo desplazamiento del centro de gravedad en dirección de la ciencia positiva».

⁶⁸ P. Moraux, *Die Entwicklung*, 94: «hat er niemals, trotz seiner Vorliebe für die Synthese und der Kraft seines Genies, ein starres und scharf begrenztes System aufgestellt».

⁶⁹ Arist. *Po.* 1448b. 18.

filosófica y sería que la historia⁷⁰) y moral (ya que nada puede haber de inmoral en imitar las cosas tal como son o se dice que son o debieran ser⁷¹).

Pero pese a sus contundentes respuestas a Platón, Aristóteles es un filósofo platónico. Todos esos principios fundamentales de la poesía que hace poco mencionábamos y que constituyen el centro de gravedad de la *Poética* aristotélica, como su unidad, su estructura compositiva a base de principio, parte media y fin, su cohesión interna en virtud de los principios de necesidad o probabilidad impuestos en los argumentos, y su organicidad, explicada a través de la analogía observable entre una obra poética unitaria y un ser vivo⁷², todo eso es doctrina platónica de pura cepa bien asimilada por su inteligente discípulo.

Y es que ocurre que, aunque el Estagirita no acepta la Teoría de las Ideas de su maestro, para él la «forma», el εἶδος de las cosas, no es un mero concepto subjetivo, sino que está objetivamente en la realidad de los individuos, pues ninguna materia es representable sin «forma» y por tanto la «forma» es tan real, tan increada y tan eterna como la materia. Pero además esta forma, a semejanza de las Ideas platónicas, hace posible comprender la cosa individual en que se encuentra y, en la Naturaleza, es una fuerza que actúa inconscientemente con una finalidad y en el arte lo hace conscientemente.

La causa formal y la causa final son idénticas en el dominio de la Naturaleza y así la realización de la causa formal de una cosa natural es al mismo tiempo el cumplimiento de su finalidad o causa final (*entelequia*).

La «materia» (etimológicamente, «madera del bosque», ὕλη) es el límite inferior de los seres o sustancias, pero esta materia sin forma nos es incognoscible por sí misma (ἄγνωστος καθ' αὐτήν), puede recibir todas las formas posibles y sufrir todos los cambios, no está ahormada, es ἀρρυθμιστος, y por tanto hay en ella un desorden general sometida como está a un cambio perpetuo.

Sin embargo, en el más alto escalón de las sustancias está la «forma», εἶδος, que es la marca individual que confiere a cada cosa ser propio, la respuesta a la pregunta τὸ τί ἦν εἶναι, pero ésta no se encuentra sola (excepción hecha del Primer Motor) sino en la materia. Ahora bien, entre la «materia» y la «forma» hay gran diferencia de categoría, pues la esencia de una sustancia es su forma y lo es tanto más cuanto más perfectos son los objetos. Es la forma la que manda en la estructura de la materia en la que está fija o se va a fijar y la pobre e infeliz «materia» se adapta a la «forma» como a su fin. Y así el estado en el que la «materia» alcanza su perfección relativa es la

⁷⁰ Arist. *Po.* 1451b. 5.

⁷¹ Arist. *Po.* 1460b. 10.

⁷² Por ejemplo: para encontrar en Platón referencias claras a la unidad de la obra poética, a su cohesión a través del principio de necesidad y a la semejanza de la poesía con un ser vivo, sólo hace falta leerse uno detenidamente el *Fedro*. Cf. respectivamente Pl. *Phdr.* 268d. 4; 264b y 264c. Otros diálogos de referencia pueden verse en Halliwell, 333.

entelequia, la ἐντελέχεια, en cuanto que es la realización de un fin. Este fin o «causa final» explica las «formas» de los objetos naturales y artísticos.

El fin propio de un ser es realizar su forma, el fin propio del hombre es el de ser lo más hombre posible, el fin de toda la Naturaleza es el de ser lo mejor posible (τὸ εὖ, τὸ βέλτιστον). En las *Partes de los animales* leemos una frase sobrecogedora que dice así: οὐ Φοῦτ!. Pues bien, aquí, en medio de esta teleología aristotélica por la que existe una finalidad, una «causa final» en el universo que se plasma en la «forma» compacta y bella de los seres vivos y orgánicos, una «forma» o «causa final» que se realiza mirando al «bien» y a «lo mejor» porque la Naturaleza es inteligente, consciente y está dotada de una providencia oculta en la esencia de las cosas por la que éstas tienden hacia lo óptimo, lo mejor posible (τὸ εὖ, τὸ βέλτιστον) y lo «bello» o la «belleza», cuyas «más importantes facetas son el orden, la proporción y la delimitación» (τοῦ δὲ καλοῦ τὰ μέγιστα εἶδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὠρισμένον)⁷⁴, en medio de todos estos conceptos y principios percibimos intacta e incólume la filosofía del divino Platón.

Recordemos que las Ideas del «divino filósofo», al ser inmutables, inmóviles, inertes, trascendentes y causa de las cosas sensibles, tenían que ser necesariamente «causas finales». Y que el conjunto de las Ideas platónicas formaba un sistema coherente y lógico regido por una finalidad suprema, un principio teleológico, a saber: la Idea del Bien, que era la suma de las causas finales, la última, definitiva y más profunda razón del Universo, identificable con la Idea de lo Bello, con la Belleza absoluta⁷⁵. Y que en una última etapa de su pensamiento que aparece parcialmente bosquejada en el *Timeo* y en el *Filebo* Platón hacía derivar todas las Ideas de una primera «unidad originaria». La Idea del Bien, idéntica a la Idea de lo bello y unitaria en sí misma, sería el principio teleológico que daría unidad a todas las Ideas, que derivarían de ella.

Pues bien, Aristóteles bajó a este mundo el mundo de las Ideas de Platón, de esas esencias eternas independientes del pensamiento humano, que eran el único «ser» frente a la cambiante realidad de las cosas. Y esas Ideas platónicas Aristóteles las hizo encarnar como «formas» en la materia sensible, de tal manera que las mencionadas «formas» de una cosa natural significaban al mismo tiempo su esencia y el cumplimiento de su finalidad (*entelequia*), por lo que en la Naturaleza orgánica nos

73 Arist. *PA* 645 a. 25.

74 Arist. *Metaph.* 1078 a. 36.

75 Pl. *Smp.* 210e.

encontramos con seres tan sumamente unitarios y cohesionados en sus partes, que tienen idénticas su «causa formal» y su «causa final». Y así debe ser la obra de arte, pues en su realización la «forma» y la «causa final» del artefacto, idénticas una a la otra, han de pasar de la mente del artista a la «materia», unificándola y proporcionándole así un alto grado de cohesión interna.

Ahora bien, si la Naturaleza refleja para cada cosa una unidad bien compacta, orgánica y funcional, una forma, una finalidad, en todas las artes miméticas la mimesis ha de ser de un solo objeto y en consecuencia la tragedia lo será de una sola acción⁷⁶. Y, por otro lado, la clave de la semejanza de la obra artística a la obra de la Naturaleza está en el hecho de que, como el propio Aristóteles nos explica en su *De anima*, la misma teleología impera en la naturaleza y en la mente⁷⁷. La Naturaleza y el arte tienden ambas al «bien», a «lo mejor», a la óptima organización de su material. Y esto es así porque la Naturaleza no hace nada en vano ni irracionalmente⁷⁸ y porque el arte (dado que también la mente, como natural que es, obra siempre con vistas a algo) imita a la Naturaleza⁷⁹.

Para el Aristóteles platónico y empírico a un tiempo las Ideas transcendentales separadas de las cosas, tal como las concebía su maestro, han pasado a ser «formas» inmanentes del ser individual que conocemos a través de los sentidos pero cuya esencia, ese τὸ τί ἦν εἶναι, se lo brindan ellas. La «forma» aristotélica es, respecto de cada cosa individual, exactamente equivalente a las Ideas platónicas por cuanto que sólo la «forma» de una cosa hace posible saber algo acerca de ella. El conocimiento científico no versa sobre los individuos, sino que sólo puede versar sobre lo general, sobre los conceptos que forman la esencia de los individuos. Por eso una obra de arte, una obra poética, una tragedia, es digna. Lo es porque produce el placer intelectual de conocer no lo que hizo Alcibíades, sino lo que ocurrió o pudiera haber ocurrido a un ser humano en virtud de la necesidad o la verosimilitud de los acintecimientos y de las

⁷⁶ Arist. *Po.* 1451a. 30 χρῆ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστὶ, μίας τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μὴδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν, «así pues, al igual que en las demás artes de imitación la unidad de la imitación resulta de la unidad de su objeto, así también es preciso que el argumento, puesto que es imitación de una sola acción, lo sea de una sola y que ésta sea completa, y que las partes de las acciones estén de tal modo ensambladas entre sí, que, si se cambia de lugar o se suprime una de ellas, se altere y conmueva también el conjunto. Pues aquello que por estar o no estar adjunto a algo no produce efecto apreciable alguno, eso no es en absoluto una parte del todo».

⁷⁷ Arist. *de An.* 415e. 17 ὡσπερ γὰρ ὁ νοῦς ἕνεκά του ποιεῖ, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ ἡ φύσις, καὶ τοῦτ' ἐστὶν αὐτῆς τέλος, «pues de la misma manera que la mente obra con vistas a algo, de la misma manera también la Naturaleza».

⁷⁸ Arist. *Cael.* 271a. 33, 291b. 13.

⁷⁹ Arist. *Phys.* 194a. 21. *Meteor.* 381b. 6.

acciones⁸⁰. Parece, pues, claro que Aristóteles dignifica la poesía elevándola de lo particular a lo genérico, situándola en el mundo de las formas, de las ideas.

Y por otro lado, pesa en el Estagirita la influencia de la metafísica platónica (de la que no se diferencia tanto la aristotélica por lo menos en la base: la realidad objetiva de las «formas» en cuanto esencia de las cosas), en el tema de la identidad de la «forma» y de la «causa final» en la Naturaleza y en el arte, pues la forma de una cosa es el cumplimiento de su finalidad (*entelequia*). La tragedia, por ejemplo, terminó por adquirir –según el pensamiento teleológico de Aristóteles– su forma definitiva apropiada⁸¹, el metro más apropiado a su finalidad⁸².

Por eso, dada la coincidencia de «forma» y «causa final» en la Naturaleza y en el arte, y garantizado el paralelismo del arte respecto de la Naturaleza, como esta última refleja en todos los seres una unidad, una forma, una finalidad, una cohesión, un buen ensamblaje de las partes, una organicidad que, en última instancia proceden de la unidad de la causa motora (el Primer Motor) y la finalidad de todo movimiento, identidad que explica la unidad del mundo, la obra de arte, la obra poética, la tragedia, tiene que ser una, coherente, bien ensamblada y orgánica como los seres vivos. Y todo esto es en muy buena medida platónico, pues, a mi modo de ver, la metafísica de Aristóteles es una síntesis de la teoría platónica de las ideas y de una concepción empírica del mundo muy suya, muy aristotélica. Pero volvamos a la *Poética*.

Ya en el *Fedro*⁸³ leemos que la tragedia (y cabe suponer que toda obra poética) es una estructura bien ensamblada y armónica de elementos que encajan bien unos con otros y dentro del conjunto en el que se integran: ΦΑΙ. Καὶ οὗτοι ἄν, ὦ Σώκρατες, οἶμαι καταγελῶεν εἴ τις οἶεται τραγωδίαν ἄλλο τι εἶναι ἢ τὴν τούτων σύστασιν πρέπουσαν ἀλλήλοις τε καὶ τῷ ὄλῳ

⁸⁰ Arist. *Po.* 1451b. 4 ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἄν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἐστὶν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτηθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν, «la diferencia estriba en que uno narra lo sucedido y el otro cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente la poesía es más filosófica y sería que la historia, pues la poesía narra más lo general, la historia lo particular. Lo universal reside en plantearse a qué clase de hombre le corresponde decir o realizar tales o cuales cosas en virtud de lo verosímil o lo necesario, un objetivo al que aspira la poesía a pesar de imponer nombres propios a sus personajes. Lo particular, en cambio, está en contar qué hizo Alcibíades o qué le pasó».

⁸¹ Arist. *Po.* 1449a. 14 καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν, «y, tras experimentar muchos cambios, se detuvo una vez que hubo alcanzado su inherente naturaleza».

⁸² Arist. *Po.* 1449a. 23 λέξεως δὲ γενομένης αὐτῆ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν, «pero al surgir la conversación, la naturaleza misma encontró el metro apropiado, pues el yambo es en muy gran medida conversacional».

⁸³ Pl. *Phdr.* 268d. 3.

συνισταμένην, «Fedro.-Y éstos (sc. Sófocles y Eurípides) creo que se burlarían de un individuo que se imaginara que la tragedia es otra cosa que no sea el *ensamblaje* de esas piezas de forma bien ajustada entre ellas y *encajado* en la estructura del todo».

Las palabras clave en este pasaje son σύστασις, el «ensamblaje», el «entramado», la «trabazón», el término favorito de Aristóteles para definir la perfecta integración de unas partes de la tragedia con otras y de todas ellas con el conjunto que forman, y el correspondiente término verbal para designar con las pertinentes categorías verbales de tiempo, aspecto y voz la realización de dicha acción es συνίστασθαι. Examinemos primeramente la voz σύστασις en la *Poética*: μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις, «el más importante de estos elementos es el *entramado* de las acciones»⁸⁴.

Con esta palabra clave, de clara prosapia platónica, Aristóteles insiste, siguiendo las huellas de su maestro, en la necesidad de que la obra poética sea una unidad de partes bien trabadas y cohesionadas. Justamente este término σύστασις alterna con la voz σύνθεσις, para designar la «composición estructural», la «estructura» que han de configurar las acciones que como partes constituyen la trama del argumento: λέγω γὰρ μῦθον τούτου τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, «pues llamo aquí argumento a la *composición* de las acciones»⁸⁵.

La voz σύστασις es un nombre verbal en -σις correspondiente al verbo en voz media συνίστασθαι, que, por supuesto, al igual que hemos visto en Platón, también lo emplea Aristóteles para referirse a la realización de la ensambladura o trabamiento requerido en la obra poética: οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρότερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἤθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ πράγματα συνίστασθαι, «los que hacen sus primeros ensayos en poesía logran acertar antes con el lenguaje y los caracteres que con el *ensamblaje* de las acciones»⁸⁶.

Utiliza también Aristóteles el verbo en voz activa, συνιστάναι, para referirse a la acción de «componer la trama» de los argumentos de las tragedias: Ὦν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις, «a continuación de lo que acabamos de decir, habría que hablar de aquello a lo que deben aspirar y de aquello de lo que se deben guardar los *compositores* de argumentos, así como de cuál es el origen del efecto de la tragedia»⁸⁷. Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον, «es menester que el poeta *de trabazón* a los argumentos y los remate por medio de la elocución a base de ponerlos lo más posible delante de los ojos»⁸⁸.

⁸⁴ Arist. *Po.* 1450a. 15.

⁸⁵ Arist. *Po.* 1450a. 4.

⁸⁶ Arist. *Po.* 1450a. 37.

⁸⁷ Arist. *Po.* 1452b. 28.

⁸⁸ Arist. *Po.* 1455a. 22.

La frecuencia de aparición de las voces συνίστημι (16), σύστασις (13) y σύστημα (1) es significativa del interés que prestaba Aristóteles, siguiendo en ello las enseñanzas de su maestro, al tema esencial en poética de la trabazón de la estructura del poema⁸⁹.

La cohesión interna propia de un todo cuyas partes se integran ajustada y armónicamente es lo que hay que ver en el concepto aristotélico de σύστασις referido a la obra poética, un concepto que ya Platón aplicaba a toda obra salida de las manos de un artesano, pero también, naturalmente, a toda la realidad en cuanto reflejo del mundo de las ideas y en particular de la idea del Bien, que es como el sol de las ideas⁹⁰ y coincide con las ideas de Belleza, Simetría y Verdad⁹¹: οἷον εἰ βούλει ἰδεῖν τοὺς ζωγράφους, τοὺς οἰκοδόμους, τοὺς ναυπηγούς, τοὺς ἄλλους πάντας δημιουργούς, ὄντινα βούλει αὐτῶν, ὡς εἰς τάξιν τινὰ ἕκαστος ἕκαστον τίθησιν ὃ ἂν τιθῆ, καὶ προσαναγκάζει τὸ ἕτερον τῷ ἑτέρῳ πρόπον τε εἶναι καὶ ἀρμόττειν, ἕως ἂν τὸ ἅπαν συστήσῃται τεταγμένον τε καὶ κεκοσμημένον πρᾶγμα, «como, por ejemplo, si quieres ver a los pintores, arquitectos, constructores de naves, y a todos los demás artesanos, al que quieras de ellos, cómo cada uno de ellos *dispone ordenadamente* los materiales que va colocando y los fuerza además a que *ajusten* y

⁸⁹ Me he valido para el índice de frecuencias del trabajo de J. Denooz, *Aristote, Poetica, Index verborum, Liste de fréquence*, Liège 1988.

⁹⁰ Pl. *Resp.* 509b. 2 Τὸν ἥλιον τοῖς ὀραμένοις οὐ μόνον, οἶμαι, τὴν τοῦ ὀράσθαι δύναμιν παρέχειν φήσεις, ἀλλὰ καὶ τὴν γένεσιν καὶ αὐξὴν καὶ τροφήν, οὐ γένεσιν αὐτὸν ὄντα: -Πῶς γάρ; -Καὶ τοῖς γινωσκομένοις τοῖνον μὴ μόνον τὸ γινώσκεισθαι φάναι ὑπὸ τοῦ ἀγαθοῦ παρεῖναι, ἀλλὰ καὶ τὸ εἶναι τε καὶ τὴν οὐσίαν ὑπ' ἐκείνου αὐτοῖς προσεῖναι, οὐκ οὐσίας ὄντος τοῦ ἀγαθοῦ, ἀλλ' ἔτι ἐπέκεινα τῆς οὐσίας πρεσβεία καὶ δυνάμει ὑπερέχοντος, «-Asímarás, creo yo, que el sol procura a los objetos visibles no sólo la facultad de ser vistos, sino también el nacimiento, el crecimiento y la alimentación, sin que él sea la razón de su nacimiento. -¿Pues cómo iba a serlo? -Asimismo reconocerás que los objetos cognoscibles cuentan con la facultad de ser conocidos gracias al bien, pero que además el ser y la esencia los poseen suplementariamente también gracias a aquel, sin que el bien sea esencia, sino que está aun allende la esencia con majestad y poder».

⁹¹ Pl. *Phlb.* 64e. 5 Νῦν δὴ καταπέφευγεν ἡμῖν ἡ τοῦ ἀγαθοῦ δύναμις εἰς τὴν τοῦ καλοῦ φύσιν μετριότης γάρ καὶ συμμετρία κάλλος δῆπου καὶ ἀρετὴ πανταχοῦ συμβαίνει γίνεσθαι, «pero en realidad el poder del bien se nos ha refugiado en la naturaleza de la hermosura, pues la medida y proporción sin duda suelen resultar en todas partes belleza y virtud». Pl. *Phlb.* 65a. 1 Οὐκοῦν εἰ μὴ μιᾶ δυνάμεθα ἰδέα τὸ ἀγαθὸν θηρεύσαι, σὺν τρισὶ λαβόντες, κάλλει καὶ συμμετρίας καὶ ἀληθείας, λέγαμεν ὡς τοῦτο οἷον ἐν ὀρθότατ' ἂν αἰτιασαίμεθ' ἂν τῶν ἐν τῇ συμμείξει, καὶ διὰ τοῦτο ὡς ἀγαθὸν ὃν τοιαύτην αὐτὴν γεγόνει, «así pues, si no podemos con una sola idea dar caza a la bondad, habiéndola tomado con tres, belleza, proporción y verdad, digamos que a eso como una sola cosa correctamente lo haríamos responsable de las características de la mezcla y por eso, por ser bueno, ella ha resultado así».

encajen armónicamente uno con otro hasta que el todo *resulte un objeto bien ensamblado*, y por ello ordenado y embellecido»⁹².

La composición artística da como resultado un objeto cuya belleza y funcionalidad consisten en la armonía, la proporción, el orden y el perfecto ensamblaje de las partes en el todo. Y a estas facetas se añade la de la delimitación. En un pasaje de la *República* se afirma, en efecto, que la dimensión ideal de una ciudad es aquella que es grande sin perder su unidad⁹³: Τίς, ἔφη, ὄρος; Οἶμαι μὲν, ἦν δ' ἐγώ, τόνδε· μέχρι οὐ ἂν ἐθέλη αὐξομένη εἶναι μία, μέχρι τούτου αὐξείν, πέρα δὲ μή, «-¿Qué límite? - Me imagino dije yo, que éste: acrecentar la ciudad hasta que creciendo no se resista a ser una, pero más allá no».

La misma relación ordenada, proporcional y delimitada de las partes con respecto al todo se observa, como ya hemos tenido ocasión de apuntar, en la definición de las facetas de la belleza que da Aristóteles en la *Metafísica*: τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἶδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὀρισμένον, ἃ μάλιστα δεικνύουσιν αἱ μαθηματικαὶ ἐπιστήμαι, «las especies más importantes de la belleza son el orden, la proporción y la limitación, que sobre todo las ciencias matemáticas ponen de manifiesto»⁹⁴.

Ahora bien, Platón en el *Fedro* no sólo había dejado clara la necesaria cohesión estructural entre las partes y el todo en la obra poética, sino que además había comparado el discurso ideal a un ser vivo, orgánico, compuesto de cabeza, tronco o parte media y extremidades, constituido por partes bien proporcionadas mutuamente y en relación con el todo: ΣΩ. Ἀλλὰ τόδε γε οἶμαί σε φάναι ἄν, δεῖν πάντα λόγον ὥσπερ ζῶον συνεστάναι σώμα τι ἔχοντα αὐτὸν αὐτοῦ, ὥστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντα ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα, «Sócrates.-Pero esto-creo yo-sí que lo podrías afirmar: que todo discurso tiene que *estar constituido* como un ser vivo, provisto de un cuerpo que le pertenezca, de manera que no esté desprovisto ni de cabeza ni de pies, sino que tenga parte media y extremidades perfilados de tal forma que guarden una justa proporción entre ellos mismos y en relación con el todo»⁹⁵.

Una vez más nos topamos con el concepto de σύστασις, esta vez a través de la forma de perfecto συνεστάναι (Aristóteles utiliza cinco veces las formas de perfecto de συνίστημι en la *Poética* con este mismo significado)⁹⁶ para referirse a la bien trabada constitución estructural del discurso retórico. Pero además aparece la comparación de la trabazón estructural del discurso retórico -estructuralmente comparable al argumento poético en cuanto artísticamente elaborado- con la

92 Pl. *Gorg.* 503e. 4.

93 Pl. *Resp.* 423b. 8.

94 Arist. *Metaph.* 1078a. 37.

95 Pl. *Phdr.* 264c. 2.

96 Arist. *Pó.* 1451a. 33 y 1453b. 4 (συνιστάναι); 1450b. 36, 1459b. 14 y 1462b. 10 (συνέστηκεν).

organicidad del animal que, en cuanto ser vivo, se diferencia de los enseres, de las cosas inanimadas e inorgánicas (πράγματα).

Quisiera llamar la atención sobre el hecho de que Aristóteles en un pasaje de su *Poética* en que reproduce la comparación platónica, vuelve a hacer cohabitar las voces ζῷον, 'ser vivo', y συνίστημι, 'ensamblar', 'componer'. Veámoslo: ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῷον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγομένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν, «es más: puesto que lo hermoso, *animal* o toda cosa que lo sea, *compuesto* de algunas partes, no sólo debe tenerlas ordenadas, sino también contar con una cierta extensión que no sea cualquiera al azar»⁹⁷.

La σύστασις a la que se refiere Aristóteles en la *Poética* no es una composición cualquiera, sino una muy bien ensamblada y trabada composición de partes que desempeñan funciones coordinadas y constituyen un conjunto asimismo coordinado, por lo que a lo que más se parece es a la constitución de un ser vivo, orgánico.

En el *Crátilo* el Sócrates platónico compara las palabras a la pintura, el discurso al cuadro dibujado por el pintor, y la realidad aparece concebida como el modelo de ambas artes. Pues bien, el excelente cuadro lingüístico, cuya excelencia depende – dice Sócrates – tal vez del arte onomástica o tal vez del arte retórica o la que sea, ha de ser similar a la representación de un ser vivo realizada por un pintor. Ha de ser como la representación de un ser vivo, grande, hermoso y entero: ὡςπερ οἱ ζωγράφοι βουλόμενοι ἀφομοιοῦν ἐνίοτε μὲν ὄστρεον μόνον ἐπήνεγκαν, ἐνίοτε δὲ ὀτιοῦν ἄλλο τῶν φαρμάκων, ἔστι δὲ ὅτε πολλὰ συγκεράσαντες, οἶον ὅταν ἀνδρείκελον σκευάζωσιν ἢ ἄλλο τι τῶν τοιούτων-ὡς ἂν οἶμαι δοκῆ ἐκάστη ἢ εἰκῶν δεῖσθαι ἐκάστου φαρμάκου-οὕτω δὴ καὶ ἡμεῖς τὰ στοιχεῖα ἐπὶ τὰ πρᾶγματα ἐποίσομεν, καὶ ἔν ἐπὶ ἓν, οὐδ' ἂν δοκῆ δεῖν, καὶ σύμπολλα, ποιῶντες ὃ δὴ συλλαβὰς καλοῦσιν, καὶ συλλαβὰς αὐτὴν συντιθέντες, ἐξ ὧν τὰ τε ὀνόματα καὶ τὰ ῥήματα συντιθενται. καὶ πάλιν ἐκ τῶν ὀνομάτων καὶ ῥημάτων μέγα ἤδη τι καὶ καλὸν καὶ ὄλον συστήσομεν, ὡςπερ ἐκεῖ τὸ ζῷον τῇ γραφικῇ, ἐνταῦθα τὸν λόγον τῇ ὀνομαστικῇ ἢ ῥητορικῇ ἢ ἥτις ἐστὶν ἡ τέχνη, «como los pintores que quieren plasmar semejanzas en sus cuadros unas veces sólo les aplican tinta de púrpura, otras en cambio alguna otra de las sustancias colorantes, y hasta en determinada ocasión mezclan muchas, como, por ejemplo, cuando preparan el color de la piel del varón o cosa parecida – según parezca, creo yo, que el retrato necesite de cada sustancia colorante –, así también nosotros aplicaremos los elementos a las cosas, a una sola el elemento único que parezca necesitar, o un grupo numeroso de ellos, haciendo lo que se llama sílabas y luego conjuntando sílabas, de las cuales se componen los nombres y los verbos. Y de nuevo a base de los nombres y los verbos *constituiremos* ya un ensamblaje *grande, hermoso*

⁹⁷ Arist. *Po.* 1450b. 34.

y entero, como allí el *ser vivo* reproducido por la pintura, aquí el discurso reproducido por el arte onomástica, la retórica o el arte que sea»⁹⁸.

Aquí tenemos expuesta la idea de que nombrar una realidad es mimar la esencia de lo nombrado y que cada letra de la palabra con que se mima guarda una relación de semejanza con la realidad y que el discurso resultante de la conjunción de letras, sílabas y palabras – nombres y verbos –, es (o tiene que ser) tan orgánica, hermosa, entera y unitaria como la buena pintura que acierta a reproducir el modelo de un ser vivo orgánico, unitario, bello, grande y proporcionado también él.

Creo que este pasaje del *Crátilo* es importante para detectar y seguir las huellas platónicas que descubrimos en la *Poética* aristotélica, sobre todo si se combina con el esencial del *Fedro* que previamente expusimos. En ambos se expresa con meridiana claridad la relación estrecha de la σύστασις con la integridad, la proporción de las magnitudes y la belleza del objeto resultante de la producción artística, un objeto compuesto de partes bien trabadas como un ser vivo de la naturaleza.

En esta concepción platónica de la trabazón orgánica de la obra de arte y por tanto del discurso poético hay, por tanto, dos claves: una, la organicidad o carácter orgánico (de cuerpo vivo) de la obra de arte; y dos, la vinculación de la impresión de belleza o satisfacción estética a la organicidad que aúna las cualidades del orden, la proporción y la simetría. Lo bello sería aquello que encierra las cualidades del ser vivo orgánico que son precisamente el buen orden, la perfecta simetría y la definición precisa de sus partes. Al igual que en el animal vivo distinguimos la cabeza, el cuerpo central y las extremidades, pero cada una de sus partes no sólo se distingue de las demás, sino que además está proporcionada con respecto a las otras y al conjunto en que se integra, es decir, está ordenada y en perfecta simetría, del mismo modo en la obra de arte las partes ordenadas, simétricas y bien definidas son las que producen la satisfacción estética con que percibimos el conjunto.

Vayamos a la búsqueda de las dos claves: En un pasaje del *Poética* aristotélica que ya hemos transcrito, aunque sólo parcialmente, y que versa acerca de la comparación de la obra poética con un ser vivo, Aristóteles emplea no sólo la voz ζῶον, «ser vivo», sino además σῶμα, «cuerpo de un ser vivo», hecho que de ninguna manera puede considerarse baladí. Veámoslo: ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν, διὸ οὔτε πάμμικρον ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον (συγγεῖται γὰρ ἢ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ ἅμα ἢ θεωρία γίνεται ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας) οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῶον· ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῴων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ

⁹⁸ Pl. *Cra.* 424d. 7.

τῶν μύθων ἔχειν μὲν μήκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι, «es más: puesto que lo hermoso, animal o toda cosa que lo sea, compuesto de algunas partes, no sólo debe tenerlas ordenadas, sino también contar con una cierta extensión que no sea cualquiera al azar, pues la belleza consiste en la medida y en el orden, por lo cual no puede resultar hermoso ni un animal demasiado pequeño (pues su contemplación se confunde al aproximarse al tiempo imperceptible), ni tampoco excesivamente grande (pues no se produce la contemplación en un mismo momento, sino que se les escapa a la contemplación de los observadores la unidad y la totalidad), como, por ejemplo, si el animal midiese diez mil estadios, en consecuencia, al igual que en los cuerpos y en los animales se requiere que posean una cierta extensión y que ésta sea abarcable en una mirada, así también en los argumentos es menester que tengan una extensión y que ésta sea abarcable por la memoria»⁹⁹.

Creo que éste es un pasaje fundamental en la *Poética* porque contiene las dos claves indicadas, la de la organicidad (y ya podemos decir «corporeidad» puesto que se lee bien claramente en el texto καθάπερ ἐπὶ τῶν σωματίων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων, «al igual que en los *cuerpos* y en los *animales*») del discurso poético, y la de las tres cualidades de la belleza producida por la mencionada organicidad que son el orden, la proporción y la simetría de las partes dentro del todo unitario que es la obra poética.

¿Qué quiere decir eso de καθάπερ ἐπὶ τῶν σωματίων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων, «al igual que en los *cuerpos* y en los *animales*»?

No puede querer decir más que una cosa, a saber: que el cuerpo de un ser vivo es el más alto grado de organicidad posible en este mundo sublunar y que la obra de arte, la obra poética debe alcanzar ese mismo nivel para ser a justo título una obra poética que esté bien, que esté bien lograda. No olvidemos que la *Poética* aristotélica es un arte, o sea, un sistema de conocimientos teórico-práctico, descriptivo y normativo a un tiempo: Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἦν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔχειν ἢ ποιήσῃς, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων, «acerca de la *Poética* en sí misma y sus especies, de la función de cada una de ellas, y de cómo hay que *entramar* los argumentos si es que se pretende que la composición poética resulte bien, y, aún más, de cuántas y cuáles partes consta, e igualmente acerca de todos los demás puntos que atañen a la misma línea de investigación, tratemos empezando, como es natural, primero por los principios»¹⁰⁰.

Aristóteles nos define el contenido de su tratado y de inmediato estamos ante el concepto de σύστασις, el «entramado», el ensamblaje de las piezas dentro del todo que tiene como realización suprema el cuerpo del animal o ser vivo compuesto de

⁹⁹ Arist. *Po.* 1450b. 34.

¹⁰⁰ Arist. *Po.* 1447a. 8.

partes orgánicas. Este concepto fundamental aparece ya en las primeras líneas de la *Poética* porque su autor quiere hacernos notar que el texto que nos ofrece no es más que el arte que describe esta organicidad y enseña a reproducirla en una obra poética de la que se espera un resultado exitoso.

Pues bien, el arte poética nos enseña a componer poemas que sean como «cuerpos de seres vivos, seres orgánicos», o sea, «compactos», con palabras, y el arte retórica, por su parte, nos enseña asimismo a disponer retóricamente (el término específico en griego antiguo es *τάττειν*) las relaciones o exposiciones de los hechos de manera que resulten «como cuerpos de seres vivos, seres orgánicos», o sea, «compactos».

Es éste un concepto de origen platónico que Aristóteles transmitió a la escuela peripatética a través de la ecuación ζῶα = σώματα que percibimos en la frase καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων, «al igual que en los *cuerpos* y en los *animales*»¹⁰¹.

De este modo se explica que el autor de la *Rhetorica ad Alexandrum*, que es posterior y sin ninguna duda depende del Estagirita emplee la voz *σωματοειδής* con el significado de «consistente», «compacto», «orgánico», un adjetivo compuesto empleado también por Teofrasto¹⁰², el discípulo de Aristóteles que vivió, como —a nuestro juicio por lo menos— el autor de la *Rhetorica ad Alexandrum*, a finales del siglo IV y comienzos del siglo III a. J. C. Este mismo adjetivo, que en la transmisión manuscrita con cierta frecuencia se confunde con la variante *σωματώδης*, de igual significado, aparece tres veces en la *Rhetorica ad Alexandrum* para designar lo «compacto», «consistente», «orgánico» o «sistemático»¹⁰³.

¹⁰¹ Arist. *Po.* 1451a. 3.

¹⁰² *Thphr. HA* 5. 9. 3 πασῶν δὲ ὀξυτάτη ἢ ἐκ τῶν ὑλημάτων ἄνθρακες δὲ ὅλως οὐ γίνονται διὰ τὸ μὴ ἔχειν τὸ *σωματοειδές*, «la llama más viva de todas la produce la vegetación arbustiva, pues de ella no resultan carbones en absoluto por el hecho de no tener la *consistencia* debida». *Thphr. Ign.* 48 ἐπεὶ δὲ τὸ *σωματοειδέστερον* καὶ πυκνότερον πυρῶθ' ἐν θερμότερον, «puesto que lo *más consistente* y compacto, una vez inflamado, resulta más caliente».

¹⁰³ *Rh. Al.* 1438b. 22 ἂν δ' ὦσιν αἱ πράξεις μέτριοι καὶ ἀγνωσούμεναι, τὴν ἀπαγγελίαν ἢ τὴν δηλώσιν ἢ τὴν πρόρρησιν ἐπὶ τῷ φροσμίῳ δεῖ *σωματοειδῆ* τάττειν, «y si los hechos son moderados en número y no son conocidos, debemos colocar la relación de ellos o su exposición o su presentación introductoria en forma de discurso *compacto* inmediatamente después del proemio». *Rh. Al.* 1436a. 29 ὡς δ' ἐπὶ τοῖς εἶδεσι χρὴ τάττειν τοὺς λόγους *σωματοειδῶς*, τίσι τε πρώτοις τῶν μερῶν χρῆσθαι καὶ πῶς τοῦτοις αὐτοῖς, ταῦτα πάλιν δηλώσω, «y que en las diferentes especies de oratoria hay que disponer los discursos orgánicamente y de qué partes hay que usar las primeras y cómo hay que usar de ellas mismas, eso es lo que voy a explicar de nuevo». *Rh. Al.* 1442b. 30 [κατὰ] τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ τὰς ἀπαγγελίας συνάψομεν τῷ προομίῳ [καὶ] ἢ παρὰ τὰ μέρη πιστὰς καὶ δικαίας ἀποφασούμεν ἢ αὐτὰς ἐφ' ἑαυτῶν *σωματοειδέως* ποιήσομεν, «de la misma manera trataremos también las narraciones de los hechos: o bien las ligaremos al proemio o haremos ver que son justas y crebles a lo largo de sus partes o las produciremos como conjuntos *orgánicos* centrados en sí mismos».

La organicidad y cohesión de la obra poética es un tema teórico de reflexión que encaja perfectamente en la metafísica platónica, luego en la aristotélica, y, más tarde, como acabamos de ver, entra a formar parte de los dogmas o principios básicos de manuales de arte tan poco filosóficos ya como la *Rhetorica ad Alexandrum*.

En el platónico *Timeo*, el astrónomo pitagórico que sustituye como protagonista al Sócrates de los anteriores diálogos, pretende dejar claro que el número, la idea más abstracta, genérica y universal que concebirse puede, es la explicación del mundo y que un dios bueno, a partir de material preexistente, modeló el mundo poniendo inteligencia en las almas y almas en los cuerpos de los seres vivos.

Este mundo, al que se refiere Platón, es un mundo entero, unitario, un animal bien cohesionado, orgánico y visible, que abarca en su seno a todos los demás animales. Es, además, esférico, redondo, bien terminado, sin aristas ni huecos ni pies ni manos, que gira con el movimiento más completo y perfecto, que es el circular. Y todas las partes y elementos que componen este mundo están combinados en él de manera proporcional y armónica.

Pues bien, a ese mundo platónico modelado por Dios al contemplar las Ideas, que son como el patrón de la eternidad, Aristóteles lo colocó exactamente en nuestro entorno, en el cotidiano mundo en el que nos movemos y lo contempló con una visión a la vez empírica y platónica. Así, vio en él los cuerpos y las «formas» de los cuerpos, las almas inseparables de los cuerpos¹⁰⁴, esas almas o «formas» comparables a las Ideas platónicas en cuanto que dan unidad a los cuerpos, los organizan, les comunican su esencia, los caracterizan como sustancias¹⁰⁵ y, por si esto fuera poco, configuran su «causa final»¹⁰⁶. Las plantas, por ejemplo, se componen de partes, pero son unitarias, orgánicas, funcionales porque, el alma, que es a la vez la «forma» y la «causa final» que las anima, les dota de esencia, finalidad y funcionalidad y así realizan funciones orgánicas, totales, integrales y bien enderezadas a un fin claro, como, por ejemplo, la autoalimentación.

Pues así debe ser la tragedia o la obra poética ideal, bien unitaria, bien funcional, bien formalizada y orgánica, para que, como el gran animal orgánico que es el mundo del *Timeo* y como las sustancias aristotélicas en las que más impera la «forma» y la «causa final» como factores de unidad, produzcan el efecto que les es propio. Cuando el escultor traslada a la masa del mármol la imagen del modelo que alberga en su mente, esa «forma» y «causa final» dan unidad y singularidad a la pieza y ocupan el lugar de la Idea de Belleza del universo platónico. Pero si la «forma» es el alma respecto del cuerpo de un ser orgánico, todo sigue siendo igual pero el grado de unidad alcanzado es mayor, porque gracias a sea nueva «forma» y «causa final» una parte no puede funcionar sin el todo, el ojo no puede ver aislado y funcionando por su cuenta. Así debe ser la obra poética ideal, como un ser vivo, orgánico, unitario, en el

104 Arist. *de An.* 413a.

105 Arist. *de An.* 412a-b.

106 Arist. *de An.* 414a.

que las partes no pueden alterarse ni ser suprimidas caprichosamente, porque ello repercutiría necesariamente en el todo¹⁰⁷.

Toda esta lucubración es filosofía pura – casi teología – basada en el fundamento común de la metafísica aristotélico-platónica. En la *Poética* aristotélica hay, pues, junto a innegables observaciones empíricas, principios que derivan de la más acendrada o acrisolada metafísica platónica.

Un filósofo – dice Aristóteles en la *Metafísica* – debe teorizar sobre toda cosa¹⁰⁸. Ahora bien, en la *Poética* Aristóteles hace algo más que teorizar, puesto que un arte, *unatékhne*, como lo es la *Poética*, es teoría y práctica. Por eso en esta obra Aristóteles no se priva de dar normas, de prescribir (con frecuencia leemos en el texto: «hay que hacer esto», «es menester esto otro», «hay que aspirar a tal o cual meta» etc.)¹⁰⁹. Los

¹⁰⁷ Arist. *Po.* 1451a. 30.

¹⁰⁸ Arist. *Metaph.* 1004a 34.

¹⁰⁹ Por ejemplo: Arist. *Po.* 1447a. 9 καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσῃς, «y de cómo hay que entamar los argumentos si es que se pretende que la composición poética resulte bien». Arist. *Po.* 1450b. 21. Διαρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποῖαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, «definidas estas partes, hablemos seguidamente de cómo debe ser el entramado de las acciones». Arist. *Po.* 1450b. 32 δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μήθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεκρήσθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις, «es, pues, menester que quienes pretendan ensamblar bien los argumentos no los empiecen ni terminen donde les cuadre, sino que hagan uso constante de las fórmulas expuestas». Arist. *Po.* 1451a. 30 χρῆ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἐνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστι, μᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, «así pues, al igual que en las demás artes de imitación la unidad de la imitación resulta de la unidad de su objeto, así también es preciso que el argumento, puesto que es imitación de una sola acción, lo sea de una sola y que ésta sea completa». Arist. *Po.* 1451b. 27 δηλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, «es evidente, por tanto, que el poeta debe ser más bien creador de los argumentos que de los versos». Arist. *Po.* 1452a. 18 ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου «y eso debe seguirse de la estructura misma del argumento». Arist. *Po.* 1452b. 5 ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, «y otras veces es menester que ambos se reconozcan mutuamente». Arist. *Po.* 1452b. 14 μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδει δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἶπομεν «las partes de la tragedia que hay que emplear como aspectos inseparables de ella, ya las dijimos antes». Arist. *Po.* 1452b. 28. Ὅν δὲ δεῖ στοχαῆσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις, «a continuación de lo que acabamos de decir, habría que hablar de aquello a lo que deben aspirar y de aquello de lo que se deben guardar los compositores de argumentos, así como de cuál es el origen del efecto de la tragedia». Arist. *Po.* 1452b. 34 πρῶτον μὲν δηλον ὅτι οὐτε τοὺς ἐπεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, «es evidente, en primer término, que ni deben mostrarse los individuos equitativos pasando de la felicidad a la desdicha». Arist. *Po.* 1453b. 3 δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων, «pues es menester que el argumento esté trabado de tal forma, que, aun sin verlos, el que escuche el acaecimiento de los hechos se estremezca y sienta compasión a raíz de los acontecimientos».

ejemplos citados en la nota a pie de página , a base de formas verbales impersonales de obligatoriedad , necesidad o precisión como χρή, δεῖ, o los participios en -τέον, son típicas del estilo de los manuales técnicos que los Sofistas entre otros hicieron proliferar. Esta fraseología encierra normas y consejos prácticos derivados de la teoría pero basados al mismo tiempo en la experiencia. Por ejemplo: los poetas autores de poemas épicos de acciones episódicas y dispersas como la *Heracleida* o la *Teseida* se han equivocado, mientras que Homero sobre todo con la unitaria *Iliada* acertó plenamente¹¹⁰. El hecho de que a veces es necesaria una *anagnórisis* mutua de dos personajes se apoya en el hecho empírico de que en la tragedia euripidesca de la *Ifigenia entre los tauros* Orestes reconocía a su hermana Ifigenia cuando ésta entregaba a Pílates una carta para su hermano, pero ella no reconoció a Orestes sino cuando este último decidió mostrar su identidad a través de sus palabras¹¹¹. Se coloca, así, Aristóteles valientemente entre la ciencia (*epistémē*) y la experiencia (*empeiria*), entre el saber teórico pleno y el rutinario saber hacer. Se coloca en los dominios de la *tékhnē* combinando la *empeiria* con la *epistémē*.

A Platón sólo le satisfacía plenamente el saber teórico, su Discurso Verdadero (*Alethēs Lógos*), que era pura *epistémē*. Pero a los Sofistas les encantaban las artes, las *tékhnai*, las teorías aplicables. Pues bien, Aristóteles compone un arte, una *tékhnē*, sobre la poesía, en la que se entreveran principios filosóficos, como la unidad esencial y la cohesión imprescindible de la obra poética, con inteligentes consejos prácticos derivados de la experiencia, como el de componer los argumentos colocándose previamente delante de los ojos las situaciones que van a ser representadas o el de emplear en toda poesía una dicción clara pero no vulgar ¹¹², consejos que son de mucho provecho no sólo para el poeta, sino también para el orador.

Salamanca

A. López Eire

Arist. *Po.* 1453b. 10 οὐ γὰρ πάσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον, «pues de la tragedia no se debe intentar derivar cualquier tipo de placer, sino el que le es propio. Y puesto que el poeta debe procurar, a través de la imitación, el placer derivado del terror y la compasión, es evidente que ese propósito ha de realizarse en la entrafía misma de los hechos». Arist. *Po.* 1454a. 33 χρῆ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἡθεσιν ὁμοίως ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει αἰεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, «tanto en los caracteres, como en la trabazón de las acciones, es igualmente preciso buscar siempre o lo necesario o lo verosímil». Arist. *Po.* 1456a. 2 μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ περιεῖσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μὴ, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, «hay que procurar por encima de todo que la tragedia contenga todas estas partes, y, si no, las más importantes y la mayor parte de ellas». Arist. *Po.* 1456a. 10 δεῖ δὲ ἀμφότερα ἀρτυροτεῖσθαι, «pero es menester equiparse bien en ambas partes», Arist. *Po.* 1456a. 10 χρῆ δὲ ὅπερ εἴρηται πολλάκις μεμνήσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγωδίας, «es preciso también acordarse de lo que se ha dicho en repetidas ocasiones y no hacer de la tragedia una composición épica», etc.

¹¹⁰ Arist. *Po.* 1451a. 20.

¹¹¹ Arist. *Po.* 1452b. 5.

¹¹² Arist. *Po.* 1455a. 21 y 1458a. 18 respectivamente.