

# Aristóteles y la teoría del género literario

Manuel Cerezo Magán

Universitat de Lleida. Facultat de Lletres.  
Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica.  
Plaça de Víctor Siurana, 1. 25003 Lleida

Data de recepció: 18/10/1994

## Abstract

The paper intend to analyse and sistematize the problems of the literary genus from Aristotle's Poetry. The Todorov's transgression of the genus is already preconceived in Aristotle talking about the Margites and in some allusions to the prose: anyway this question is complicated with the disappearance of second book of Poetry.

No cabe duda de que el género es una tema que tiene su punto de arranque en Aristóteles. J. Alsina<sup>1</sup> dice, no sin razón, que la actitud de parte de los críticos modernos está marcada por un *profundo nominalismo*: así B. Croce y su escuela<sup>2</sup>. Pero, si bien es verdad<sup>3</sup> que los griegos tenían conciencia de la existencia real del concepto de género y de que, en este aspecto, fueron originales, es decir, sin ningún vínculo de dependencia o herencia anterior al respecto, hay una cuestión que debe tenerse en cuenta: el género en la concepción aristotélica, como manifestación humana que es, es como un *ser vivo* que nace, crece, se desarrolla y muere; y en este sentido se opone a la teoría de que los géneros son un *principio de orden*<sup>4</sup>, es decir, algo así como una institución inamovible como la Iglesia, la Universidad o el Estado. No debemos olvidar, con todo, que la *Poética* de Aristóteles y la *Epístola a los Pisones* o *Ars poética* de Horacio son dos puntales importantes de la crítica antigua y, se quiera o no, de la crítica moderna con respecto a este tema.

Pero hay otra cuestión a tener en cuenta: me refiero al tema de la *transgresión de los géneros*, lo que estaría en relación con la inmutabilidad o no de los mismos<sup>5</sup>, de modo que, si se consideran los géneros como la representación concreta del discurso humano, es decir, un acto de palabra, consubstancial a la

1. *Teoría literaria*. Madrid, 1991, p. 417-452.

2. CROCE, B. (1953). *La poesía*. Bari.

3. Vid. ALSINA, J. Op. cit., p. 417.

4. Vid. WELLEK, A.; WARREN, R. (1953). *Teoría literaria*. Madrid, p. 395.

5. Vid. al respecto MESTRE, F. (1991). *L'Assaig a la literatura grega d'època imperial*. Barcelona, en especial «Introducció», p. 13-33, donde se hace una descripción exhaustiva y rigurosa de esta problemática.

capacidad del lenguaje humano, las transformaciones son no sólo posibles sino naturales y están en estrecha relación con los espacios externos de cada lugar y momento; de ahí que Todorov<sup>6</sup> tenga muy en cuenta la interrelación autor/público; en mi opinión, diría más bien, entre autor y el segmento sociológico y cronológico correspondiente, de modo que, en una consideración diacrónica, no se puede negar el carácter evolutivo de las formas literarias, y la supuesta *transgresión* del género se materializa en cada sincronía adoptando nuevas vestiduras y nuevos *modi operandi* o metamorfoseándose y penetrando en continentes literarios distintos para conformar nuevos géneros. Pero el tema de la transgresión de los géneros ya está de algún modo preconcebida en la *Poética* de Aristóteles<sup>7</sup> cuando nos dice, después de establecer la analogía de la *Iliada* y la *Odisea* con la tragedia y del *Margites* con la comedia, que, una vez aparecieron la tragedia y la comedia, los que se decantaron hacia una u otra de estas formas poéticas, según su particular naturaleza, se convirtieron los unos en compositores de comedia en lugar de yambos, los otros en maestros de tragedia en lugar de compositores de poemas épicos. Ciertamente en el cap. I de la *Poética* nos encontraremos con que no sólo están contempladas la epopeya, el drama y la comedia, sino que también hay una alusión a la poesía aulética, citáristica, así como de aquella que utiliza la siringe; ello sin contar con que hay ciertas alusiones a la prosa<sup>8</sup> en Aristóteles: «Hay, por fin, la imitación por medio del lenguaje desnudo de melodía, que usa de la prosa o del verso...». En la *Retórica*<sup>9</sup> nos dice que no hay que olvidar que a cada género le conviene un estilo, ya que no es lo mismo el estilo de la prosa escrita (γραφικῆ) que el del debate (ἄγωνιστικῆ) ni el del hablar ante el pueblo que el forense, naturalmente, en este caso poniendo el acento en la dicción retórica. Pero los críticos modernos suelen prescindir en el concepto de género de la oposición *prosa/verso*, teniendo en cuenta más bien una nueva oposición en la que entraría la literatura de imaginación, que, a su vez, se divide en ficción (épica, novela y cuento), teatro (tanto en prosa como en verso) y poesía (lo que los griegos antiguos denominaban lírica, pero sólo una parte, ya que *lírico* en griego viene a ser identificativo de poesía cantada con cierto instrumento musical). La división de E. Steiger<sup>10</sup> en épica, lírica y dramática coincide con las tres actividades humanas: recuerdo (lírica), representación (épica), tensión anímica (drama). El problema se complica, caso de que establezcamos como principio una perspectiva diacrónica y la evolución genérica que ello conlleva, si, tanto en lo que respecta al mundo antiguo como al moderno, nos planteamos no sólo qué se entiende por género, sino cuántos y cuales son los géneros y si existen géneros nobles y

6. *Genres du discours*. París, 1978, p. 45-47.

7. Cap. I, 1449a.

8. 1447b. Vid. también cap. II, 1448a: «y en efecto, es posible que en la danza y en el arte de la flauta se produzcan estas desemejanzas (ἀνομοιότητες), pero también se producirán en el arte que usa del lenguaje en prosa o en verso, sin acompañamiento de melodía (ψυλομετρῶν)».

9. III, 12, 1513a.

10. *Conceptos fundamentales de la poética*. Madrid, 1966.

géneros «marginales», cuestión que de algún modo ya se planteó Aristóteles al establecer la distinción entre tragedia y comedia<sup>11</sup>.

Pero por lo que respecta a la *Poética* debe tenerse en cuenta algo importante. Cuando nos enfrentamos a la consideración aristotélica de los géneros no debemos dejar de lado el hecho de que en el testimonio de Diógenes Laercio, en su lista de las obras de Aristóteles, hay una referencia a su «tratado de la Poesía en dos libros», lo cual nos deja un poco a oscuras sobre el alcance de la consideración genérica de Aristóteles, ya que tan sólo disponemos del primero de ellos. Por lo que nosotros sabemos, a la *Poética* le falta el segundo libro, tal vez perdido durante el periodo papiráceo (dos rollos de papiros): el segundo libro era desconocido de los últimos gramáticos y bizantinos de modo que no nos queda ningún fragmento auténtico de él. Lo curioso es que la historia de la *Poética* en la antigüedad es un tanto oscura y no se conoce ningún comentario de ella hasta el punto de que los escritores antiguos la citan poco y siempre de segunda mano. Por si fuera poco, tampoco fue muy conocida por los griegos de la Edad Media; sin embargo, no ocurre lo mismo en Oriente, ya que fue traducida al sirio en el siglo VIII, y en el siglo XI al árabe, versión que fue utilizada por Averroes. Hermann Alemannus publicó del comentario de Averroes en Venecia, en 1451, una traducción latina. En 1548 se editó la traducción latina de Jorge Valla. Aldo Manucio dio la primera edición del texto en 1508. Por otra parte, Aristóteles había escrito diálogos a la manera de Platón, si bien ignoramos cómo debían ser literariamente. No hay que olvidar que la *Poética*, en el fondo, es el producto de la impresión que las obras literarias griegas de su tiempo dejaron en el gran filósofo y preceptor de Alejandro Magno. Ello quiere decir, además, que sus criterios por fuerza tienen que resentirse de la limitación genérica del momento y de la estructura de su propio pensamiento filosófico. El punto de vista aristotélico aporta, como en espacios temáticos distintos a éste, un conjunto de definiciones, clasificaciones, subdivisiones, etc., que fueron objeto de su interés especulativo. Aristóteles en los primeros tiempos del *Perípatos*, utilizando un método de ascendencia socrática, se pregunta<sup>12</sup> qué es la *poética*, es decir, su *esencia* y la de sus especies (ἤν τινα δύνανται ἕκαστον ἔχει) con lo que desarrolla un *planteamiento ontológico* de lo que es el *ser* de lo poético. Dicho de otro modo, lo poético tiene que *ser* y descubrir su *ser*; o lo que es lo mismo, la *Poética* está estructurada a un *nivel ontológico*. El plan de la *Poética*, por consiguiente, es ontológico. Aristóteles, después de definir las partes de la tragedia y de afirmar que sin acción no hay tragedia, aunque ésta podría existir con la ausencia de los caracteres<sup>13</sup>, afirma que la tragedia<sup>14</sup> es imitación de una acción completa y que comporta una cierta extensión, y luego dice que entiende por acción completa aquella que tiene principio (ἀρχή), medio (μέσσον) y final (τελευτή). Es evidente que

11. Cap. VI, 1449a: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος. Cf. también sobre la comedia el cap. V, 1449a-1449b: Ἡ δὲ κωμῳδία ὡσπερ εἶπομεν μίμησις φαυλοτέρων...

12. Cap. I, 1447a.

13. Cap. VI, 1450a.

14. Cap. VII, 1450b: κείται δὲ ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησις ἔχουσης.

hay en el fondo, además, una *concepción cósmica*, en el sentido de que la obra debe guardar una armonía en sus proporciones: así, cuando dice que lo bello (τὸ καλὸν) debe estar acorde en lo que se refiere a su magnitud y orden, por lo cual ni siquiera un animal (ζῷον) muy pequeño podría ser hermoso, ni tampoco uno muy grande; y, cuando afirma que los cuerpos y los animales<sup>15</sup> han de tener grandeza (μέγεθος), está haciendo uso de un símil que va a ser productivo en la historia de la literatura; recordemos, si no, los primeros versos de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, cuya reminiscencia aristotélica es innegable:

Humano capiti cervicem pictor equinam  
iungere si uelit et uarias inducere plumas  
undique collatis membris, ut turpiter atrum  
desinat piscem mulier formosa superne:  
spectatum admissi risum teneatis, amici?

Sin embargo la idea de que todo lo bello o compuesto es como un animal vivo cuyas partes han de poseer un cierto orden y magnitud proporcionada aparece ya en el *Fedro* platónico<sup>16</sup>, en palabras de Sócrates: «todo discurso debe tener una composición a la manera de un animal, con cuerpo propio, de forma que no carezca de cabeza ni de pies, y tenga una parte central y extremidades, escritas de manera que se correspondan unas con otras y con el todo»<sup>17</sup>. Pero, no debemos olvidar otro aspecto a tener en cuenta: la τέχνη como παιδεία. De ahí que Aristóteles, que vive y respira los valores de la καλοκαγαθία, dice<sup>18</sup> que la imitación poética (μίμησις) está guiada por imperativos de imitar a los σπουδαῖοι y se debe evitar la imitación de los malos (φαῦλοι), lo que implica que el valor poético está vinculado a la moral y la belleza a la bondad. Virtud moral, por tanto, unida al concepto de lo bello: por ello la imitación (μίμησις) tiene que imitar *caracteres*, en lo que no estamos muy lejos de la consideración biográfica de Plutarco de Queronea. Y define el carácter<sup>19</sup> (ἦθος) como lo que revela la intención del personaje. Aristóteles exige que el personaje imitado sea «bueno» (χρηστικός). A la *Poética* de Aristóteles, al incluir estructuras racionales (definiciones, divisiones, clasificaciones, juicios de valor, preceptos, etc.), la podemos considerar, por tanto, como la primera preceptiva literaria o la primera teoría literaria de la historia.

Por otra parte, en la *Física* aristotélica<sup>20</sup> hay una distinción entre dos tipos de seres; de una parte los que son φύσει, es decir, que son producto de la naturaleza, y de otra los que proceden de una τέχνη; y entre estos incluye a los seres vivos, en tanto que los segundos se refieren a las cosas que lo son por artificio, por ejemplo, un vestido. Por tanto, según ello, lo que nosotros entendemos como obra de arte pertenece al segundo tipo, por más que, como acabamos de ver, hay un paralelismo o, mejor, interacción entre ambos. Pero resulta que para Aristóteles una

15. Cap. VII 1451b.

16. Plat. *Phdr.* 264c.

17. Traducción de Luis Gil, en su edición bilingüe de *Clásicas Políticas*, Madrid, 1957.

18. Cap. II, 1448a.

19. Cap. VI, 1450b: ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοὶ τὴν προαίτησιν.

20. *Fis.* B, 192b.

cosa es natural en la medida en que posee en sí misma el principio del movimiento (ἀρχὴ κινήσεως) y posee como innato cierto ímpetu o impulso de transformación (ὄρμη μεταβολῆς). Para él<sup>21</sup> la naturaleza es «principio de algo y causa de moverse y detenerse». En lo que respecta a la consideración aristotélica de lo que podríamos denominar *ser ontológicamente artificial*, se define, dentro del sistema aristotélico, por una desvinculación de las cuatro causas (eficiente, final, material y formal). De modo que la mesa, cuya realidad primitiva era la madera configurada bajo la forma de árbol, no tiene nada que ver ya con su naturaleza innata e intrínseca, lo que viene a equivaler a una desvinculación de su causa eficiente. En este sentido puede explicarse la noción del poeta en el mundo antiguo literario griego, en cuanto que es alguien que fabrica algo artificial: ποιητής, en relación con el verbo ποιῶ en la medida en que es divergente de δρᾶω y πράττω. De ahí que Aristóteles defina la poesía épica<sup>22</sup> como μίμησις junto con la comedia, la poesía ditirámica, la poesía aulética, la tragedia. La poesía, por tanto, en cuanto que es elemento constitutivo y conformante de distintas manifestaciones genéricas en el mundo helénico, según Aristóteles, tiene como fundamento una base o técnica artificial, con unos elementos conformantes que enumera, como elementos artificiales, en el cap. I de la obra en cuestión: el ritmo, la armonía y la palabra.

En el cap. IV<sup>23</sup> Aristóteles dice que los orígenes de la poesía son dos, y ambos son αἰτίαι φυσικαί. Y añade, como prueba, que la capacidad de imitar aparece en el hombre ya desde niño, aludiendo a la facultad de reproducir mimética humana, en lo que se diferencia de los demás animales, por ser más imitador que ellos, y por aprender por medio de dicha capacidad. Y una segunda cuestión importante, en nuestro punto de vista: la complacencia y el placer que reporta la reproducción imitativa; he aquí la piedra angular en torno de la cual gira, en mi opinión, el *quid* del concepto de género: la interacción *actor/público, cantor/oyente, escritor/lector*, etc., que, si bien se mira, por más que la diversificación genérica hoy sea, por supuesto, más complicada que en los tiempos aristotélicos, no se distancia mucho, al menos en lo que se refiere a la conexión lúdica entre ambos componentes interactivos. En definitiva, las αἰτίαι φυσικαί se dan en el sentido de la tendencia humana a imitar (μιμεῖσθαι) y en la complacencia en aprender (μανθάνειν). Y en ello el hombre se diferencia de los animales (τούτῳ διαφέρουσιν τῶν ἄλλων ζῴων). Y ello es así porque su λόγος o racionalidad está compuesta de dos elementos: *a)* νοῦς ποιητικὸς, o entendimiento poético; *b)* entendimiento pasivo. De esta forma el νοῦς tiene una función de agente poético, en lo que se separa del común de los animales. Por ello, al decir Aristóteles que las causas de la poesía son naturales, no hace otra cosa que reconocer como base fundamental la naturaleza racional humana. Pero la función de imitar (μιμεῖσθαι) es, además, una función artificial, y, como dice Aristóteles, innata (σύμφυτον)<sup>24</sup>: «Siéndonos, pues, natu-

21. Ib.

22. *Poet.* Cap. I, 1447a: Ἐποποιία δὲ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιήσις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς ἀλληλικῆς καὶ καθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὐσαί μίμησις τὸ σύνολον.

23. 1448b-1449a.

24. Cap. IV, 1448b.

rales el imitar, la armonía y el ritmo —porque es evidente que los metros son parte de los ritmos—, quienes desde el principio tenían dotes naturales para ello, logrando progresos paso a paso en estas cosas, dieron nacimiento a la poesía a partir de sus improvisaciones».

*Mimesis* significa, por tanto, en Aristóteles, reproducción imitativa, y en este sentido son objeto de ella, igual que los poetas, también los pintores, escultores y músicos<sup>25</sup>: «Por ejemplo, usan sólo de la armonía y del ritmo la aulética y la cítarística, y cualquier otro arte que por fortuna posea semejante propiedad, así, por ejemplo, la de las siringes». Y continúa afirmando que valiéndose del mismo ritmo imitan sin armonía el arte de los danzantes (αἱ τῶν τῶν ὀρχηστῶν); es importante que nos fijemos en esta matización y distinción: no hacen uso de la armonía porque utilizan gesticulaciones rítmicas<sup>26</sup> y, valiéndose de ellas, imitan los caracteres y las acciones. La mimesis en Aristóteles es reproducción imitativa, y, por consiguiente, síntesis de acciones artificiales y artísticas, de modo que las acciones artificiales se ordenen a las artísticas, y así la obra llega a su *término poético*: poetas, pintores, escultores, músicos, literatos, por más que se dilata complacientemente en las producciones literarias. La alusión a los pintores como elemento paradigmático es frecuente en Aristóteles, lo mismo que en Plutarco con respecto a lo que es y debe ser una biografía. La reproducción imitativa, según Aristóteles, tiene que ver primariamente con las *acciones*. Se trata, en primer término, de crear un clima artificial para las acciones, separándolas de los sujetos históricos en quienes se produjeron, mezclándose con sus pasiones, con su vida individual. La *máscara* tiene el efecto de desligar una gesta de contingencias tales como la individualidad de los sujetos en los cuales tuvo lugar, de modo que la función del teatro es verificar una cierta clase de abstracción por la que se prescinde de la individualidad real para que así la gesta heroica, la acción noble, aparezca desnuda, limpia y suelta. La artificialidad del teatro y de los actores, el clima artificial en que se reproduce por imitación una acción es la base de sus componentes artísticos como son la trama o argumento (μῦθος), los episodios, el nudo, el desenlace, etc. Por tanto, la reproducción imitativa o mimesis se hace en un *ambiente artificial* en cuanto a lugar y personajes: teatro y actores.

Por lo que respecta a los espectadores, éstos tendrán que adecuarse, en sus reacciones afectivas, a ese *ambiente de artificiosidad*. El hombre, pues, en el teatro, como en un cuadro, vive aparte de ese mundo imaginario, sin poder estar presente en él como realidad, sino distante como θεατής, vocablo mal traducido por *expectador*. Los afectos del expectador tienen que tomar un tono o temple en cierto modo también artificial, como efecto frente a una causa (= teatro). De ahí el sentido de la *κάθαρσις* aristotélica<sup>27</sup>, palabra tomada del vocabulario médico, en cuanto tono o temple especial, artificial y artístico en lo que se refiere a la puri-

25. Cap. I, 1147a.

26. καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ἑνθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.

27. No debe olvidarse que en el fondo subyace su relación con el concepto de μεσότης expresado por Aristóteles en *VV* y en los *MM*: término medio, μέσον, entre el exceso, ὑπερβολή, y el defecto, ἔλλειψις.

ficación de los afectos; esta purificación de los afectos alcanza también a los actores: Aristóteles dice<sup>28</sup> que en las tragedias no deben representarse las cosas o las acciones con truculencia, ni infundirse miedo mediante espectáculos monstruosos, que no se ha de buscar el producir toda clase de placeres, sino los propios. Afirma, además, que la trama (τὸν μῦθον) debe estar compuesta de modo que, aún sin verla con los ojos, haga temblar a quien oyere los hechos, y compadecerse de lo ocurrido, que es lo que le ocurriría a quien escuchara el argumento del *Edipo*. Y añade<sup>29</sup>: «Puesto que el poeta ha de procurar, por la imitación, el placer que resulta de la piedad y el temor, es evidente que esto se ha de conseguir en la acción».

La *Poética* no es un tratado sobre «belleza literaria», sobre las condiciones para que una obra sea bella, sino sobre las condiciones que hacen posible una obra literaria, mediante la utilización de todos aquellos elementos y artilugios que propician la dimensión de lo artístico, en el mismo sentido que un arquitecto, un pintor, un escultor, puede conseguir mediante la combinación inteligente de una serie de elementos que su obra alcance la belleza. De ahí que el plan de la *Poética* incluya observaciones sobre el modo de componer la trama, el argumento, episodios, etc. Para Aristóteles, en el tema de lo que nosotros designamos como género, la clave está en la mimesis, en cuanto creación de algo artificioso; por eso dice que Sófocles<sup>30</sup> fue un imitador igual que Homero, porque ambos imitaban personajes importantes, y también Aristófanes, porque imitan personas obrando y en acción<sup>31</sup>; por ello, según algunos, sus obras se llaman *dramas*, porque imitan a personas que actúan<sup>32</sup>. Se trata de que hay varias posibilidades de imitación: a) como hace Homero, b) hablando el autor en nombre propio y no del personaje, c) imitando a todos los personajes, obrando y actuando. Por tanto, para Aristóteles, tanto la poesía como el drama tienen un motor común: la mimesis o imitación. La poesía arranca de una facultad natural humana, la de ser propenso el hombre a imitar más que cualquier animal. Además, ésta, la poesía, se dividió de acuerdo con el carácter peculiar de los poetas<sup>33</sup>: unos imitaban personajes nobles; otros, los más vulgares, acciones innobles componiendo invectivas (ψόγους ποιῶντες); otros componiendo himnos y encomios. He aquí un intento de clasificación genérica. La tragedia es definida<sup>34</sup> como una imitación de una acción seria y acabada que posee una cierta extensión y realizada en un lenguaje agradable, que tendrá formas diferentes y separadas, según sus diversas partes; que representa los personajes haciéndolos actuar y no haciendo uso de la narración, y que consigue, por medio de la compasión y el temor la purificación. La come-

28. Cap. XIV, 1453b.

29. Ib.

30. Cap. III, 1448a.

31. πρῶτοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω.

32. ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαι τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας.

33. Cap. IV, 1448b-1449a: διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεία ἤθη ἢ ποίησις.

34. Cap. VI, 1449b: ἔστι οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἕκαστω τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν.

dia la define<sup>35</sup> como una imitación de personajes de calidad inferior, pero no en relación a todo vicio (κακία), sino a la fealdad de la cual el ridículo es una parte (ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἔστι τὸ γελοῖον μέρος). Para Aristóteles la diferencia está en el metro y en la extensión, lo que supone un intento de definición de una frontera genérica. En cuanto a la comedia se mueve en los mismos términos; la definición de Aristóteles no puede ser más clara: «La comedia es, como hemos dicho, una imitación de personajes de naturaleza inferior», pero con una matización importante, que nos recuerda las ideas plutárqueas sobre qué se debe hacer a la hora de pintar caracteres: no se ha de imitar todo vicio o defecto, sino la fealdad, de la cual *lo ridículo* es una parte. Naturalmente, además hay que definir lo ridículo, identificar, en un *plan ontológico*, su esencia, señalar *qué es*: lo ridículo (τὸ γελοῖον) consiste en algún defecto o fealdad (ἀμάρτημα τι καὶ αἴσχος) no dolorosa (ἀνώδυνον) ni destructiva (οὐ φθορικόν). En definitiva, presidiendo el sentido cósmico de la armonía. Por lo que respecta a la distinción entre epopeya y tragedia cifra Aristóteles su diferencia<sup>36</sup> en el metro y en la extensión. La epopeya, según él, utiliza una sola clase de metro y es narrativa<sup>37</sup>. Pero además entiende que entre ambas también hay algunas partes comunes, aunque otras son exclusivas de la tragedia; y es así que en la definición de la esencia de ésta<sup>38</sup> (ὄρον τῆς οὐσίας), aparte de caracterizarla como imitación de una acción seria y acabada, la cuantifica como dotada de extensión (μέγεθος ἐχούσης). Considera como parte de la tragedia el ornamento del espectáculo (ὁ τῆς ὄψεως κόσμος), la melopea (μελοποιία) y la dicción (λέξις); por medio de estos tres elementos se realiza la mímisis. Define la *dicción* como la misma composición de los versos<sup>39</sup> o, como dice un poco más adelante, la interpretación por medio de las palabras<sup>40</sup>, la cual tanto en las obras en verso como en los discursos tiene las mismas propiedades. Con lo cual pone en un primer plano como elemento primordial de la tragedia el aspecto técnico de la poesía, cual una especie de τέχνη: en definitiva, dar forma y carácter a lo artificioso del arte de representar. Por otra parte, la imitación trágica, y esto es esencial como algo que imprime carácter a la tragedia, se hace con «personajes actuantes»: Ἐπεὶ δὲ πρῶτοντες ποιοῦνται τὴν μίμωσιν...<sup>41</sup>. Para Aristóteles hay dos funciones importantes: el pensamiento (διάνοια) y el carácter (ἦθος) y es según estas dos que se produce el triunfo o el fracaso de los hombres. Y la imitación de la acción es lo que constituye la trama (μῦθος); la trama es la combinación de los hechos (τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων), y caracteres (τὰ ἦθη), aquello que dicen ser tales o tales los personajes que actúan, pensamiento (διάνοια), aquello que sirve para hacer una declaración o revelar una intención en el hecho de hablar. Aristóteles señala seis partes de la tragedia<sup>42</sup>: espectáculo, caracteres,

35. Cap. V, 1449a-1449b: Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὡσπερ εἰπομεν μίμωσις φαυλοτέρων.

36. Ib.

37. τῇ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτη διαφέρουσιν.

38. Cap. VI, 1449b.

39. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτῶν τῶν μέτρων σύνθεσιν.

40. λέγω δὲ ὡσπερ πρότερον εἰρήται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμενεΐαν.

41. Ib.

42. Cap. VI, 1449b-1450b.



dicción, narración, pensamiento y melopea (ὄψις, ἦθη, λέξεις, μῦθος, διάνοια, μελοποιία). La última la da por sabida: «es aquello cuyas propiedades es por completo a todo el mundo evidentes»; afirma que existen por naturaleza dos causas de las acciones: el pensamiento y el carácter, y según ellas tienen éxito o fracasan todos los hombres; define la narración o fábula (μῦθος) como una mimesis de las acciones y la composición de los hechos (τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων), y los caracteres como aquello que decimos que son tales o cuales los personajes que actúan<sup>43</sup>; pensamiento o intención (διάνοια) es todas aquellas cosas en las que, al expresarse por medio de palabras, muestran algo o descubren alguna determinación<sup>44</sup>. De todas estas partes de la tragedia dos constituyen los medios por los cuales se imita, otra es la manera de imitar, y las tres restantes, las cosas imitadas. De todas ellas, para Aristóteles, la más importante es la composición de los hechos<sup>45</sup>, a la que antes ha denominado μῦθος. Y da una razón que nos pone en el centro de gravedad de lo que es esa μίμησις que constituye el género de la tragedia<sup>46</sup>: «porque la tragedia es una imitación no de hombres, sino de acciones, de vida, de felicidad...». Y a continuación la declaración de que sin acciones no hay tragedia, pero que sin caracteres podría haberla<sup>47</sup>; luego, la alusión paradigmática a los pintores, entre los que califica a Polignoto como un buen pintor de caracteres (ἠθογράφος) y a la pintura de Zeuxis como desprovista de ellos.

Como vemos, Aristóteles, poniendo en marcha una metodología ontológica, dice que por el carácter los hombres son de tal o cual manera, pero por sus acciones son felices o lo contrario. Por tanto, «los actores trágicos no actúan para imitar los caracteres, sino que a causa de las acciones abarcan conjuntamente los caracteres»<sup>48</sup>; luego ambos, acciones y caracteres, en la tragedia, son como la cara y la cruz de la moneda. Para Aristóteles la clave de todo, por tanto, está en la mimesis: según sea ésta, tal será su resultado. Así a la hora de determinar cual de los dos géneros es mejor, la mimesis de la epopeya o la trágica, se expresa en el sentido de que, si lo menos vulgar es mejor y tal es siempre la que se refiere a los buenos espectadores, es del todo evidente que lo que imita todo será lo más vulgar<sup>49</sup>. Pero la cuestión reconocida por algunos de que, si la tragedia es vulgar, tiene que ser por fuerza inferior<sup>50</sup>, entiende Aristóteles que no es una acusación que vaya contra la poesía, sino contra el arte del actor, porque es en los gestos que se puede exagerar al declamar un poema épico. Además, la tragedia, incluso sin movimientos, cumple su función como la poesía. Pues sólo con leerla se puede comprender su cualidad. Por tanto, si es superior en todas las demás cosas, no hace falta añadirle movimiento; por otra

43. τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναι τοὺς πράττοντας.

44. ἐν οἷς λέγοντες ἀποδεικνύσασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνουσιν γνώμην.

45. μέγιστον δὲ τοῦτον ἐστὶν ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις.

46. Cap. VI, 1450a-1450b: ἡ δὲ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐ ἀνθρώπων ἀλλ' πράξεως καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας.

47. ἐπι ἀνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἀνευ δὲ ἡθῶν γένοιτ' ἂν.

48. οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμῶνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις.

49. Cap. XXVI, 1461a: λίαν δὴλον ὅτι ἢ ἅπαντα μιμουμένη φορτικῇ.

50. Ib.

parte, posee todas las cualidades de la epopeya y puede usar el metro<sup>51</sup>, y también la música y el espectáculo (ὄψεις); su claridad se manifiesta tanto en la lectura como en la representación. Por otra parte, exige una menor extensión la tragedia que la epopeya. Además, de cualquier imitación épica se originan muchas tragedias, lo que es prueba de que ésta es más única y compacta que aquella<sup>52</sup>. Aristóteles se da cuenta, como otros críticos alejandrinos, de que la *Ilíada* y la *Odisea* están compuestas de varias partes en las que cada una contiene la extensión apropiada; y es este análisis lo que le hace meditar sobre el hecho de que la realización de un poema épico tiene el inconveniente de que o es muy largo o es muy corto, y en ambos casos es desproporcionado<sup>53</sup>. En definitiva, en la consideración aristotélica, la tragedia es un género superior a la épica. Pero no debemos olvidar que Aristóteles, al diseñar la función del poeta, pone su punto de mira en Homero; dice de él<sup>54</sup> que es digno de ser alabado por diversos motivos, pero en especial porque no ignora cuál es su cometido en el poema: el poeta, dice, ha de hablar lo más mínimo de sí mismo<sup>55</sup>, que es lo que hace Homero. Lo cual no deja de ser una definición con respecto al concepto que tiene Aristóteles de la poesía centrada en el estado de lengua y sociológico del momento. Así enfrenta a Homero con los demás poetas: los demás poetas imitan pocas cosas, pero Homero saca enseguida a escena a un hombre o a una mujer u otro personaje y ninguno sin carácter<sup>56</sup>, sino poseyéndolos todos. En definitiva, la valoración aristotélica con respecto a los géneros sería, por orden de superioridad, primero la tragedia, después la epopeya y, luego, el resto de la poesía y la comedia. Vemos, por tanto, cómo los géneros literarios, que durante muchos siglos han preocupado a no pocos especialistas, son analizados por primera vez por Aristóteles, y fueron el objeto central de su *Poética*. A nivel histórico, el término género, que en Aristóteles se aplica primordialmente a la epopeya, al drama y a la comedia, y, de pasada, a la poesía lírica, ha extendido su adscripción a otros espacios literarios como pueden ser la novela y la biografía, de nacimiento tardío, y, también, la retórica. En lo que se refiere a la tragedia y al sentido de lo trágico, no es poco lo que ha variado su conceptualización desde los griegos del periodo clásico hasta hoy. J. Rommilly en *La tragedie grecque*<sup>57</sup> comienza el primer capítulo de su libro con estas palabras: «La tragedie grecque es un genre à part, qui ne se confond avec aucune des formes prises pour le theatre moderne». A. Lesky<sup>58</sup> cree que es difícil definir lo trágico y que forma parte de la compleja naturaleza de lo trágico el hecho de que al aproximarse al objeto, disminuye la posibilidad de definirlo de forma inequívoca. Por lo demás, J. Alsina<sup>59</sup> cree que la investigación de los elementos sociológicos puede contribuir a un conocimiento completo de la literatura griega, y, por

51. καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι.

52. Cap. XXVI, 1462a: ἔτι ἤτερον μία ἢ μίμησις ἢ τῶν ἐποποιῶν.

53. Ib.

54. Cap. XXIV, 1460a.

55. αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν.

56. οὐδέν' ἀήθη ἀλλ' ἔχοντα ἦθη.

57. París, 1973, cap. I, p. 11.

58. *La tragedia griega*. Barcelona, 1966, trad. Juan José Godó, p. 17.

59. *Tragedia, religión y mito entre los griegos*. Barcelona, 1971, p. 11 y ss.

tanto, con su metodología, a la más completa comprensión del fenómeno literario; por más que la considera todavía *in fieri*. Quizá tengamos que tener en cuenta, por tanto, la definición de un hecho social de D. Durkheim en *Las reglas del método sociológico*<sup>60</sup> que en su cap. I «¿Qué es un hecho social?» se expresa en este sentido: «se emplea (sc. «la expresión») frecuentemente para designar a casi todos los fenómenos que se producen en la sociedad, a condición de que se presenten con cierta generalidad y algún interés social»

La definición de Aristóteles no alcanza, sin embargo, a establecer subdivisiones de la categoría de género literario. Por otra parte, ¿qué decir de la novela, la historiografía, la retórica y la biografía, en especial ésta última, que de algún modo, si bien, aunque no podemos fijar con exactitud la época de su nacimiento y quedan no pocos puntos oscuros con respecto a su desarrollo y evolución, y no es considerada por él, sí que en su obra se perciben ciertos reflejos de lo biográfico bajo la forma de episodios anecdóticos de personalidades históricas, aunque no bajo una sistematización teórica?; y, por supuesto, sabemos que el *Perípatos* cultivó para iluminar ideas filosóficas y de otro tipo algunos aspectos de ella. Y ello es natural, dado que el título de la *Poética* no da para más que para aquello que tiene como vehículo de transmisión el *verso*. De todos modos, Aristóteles en el cap. XXII<sup>61</sup> de su *Poética*, que trata de las cualidades del discurso o λέξις, dice que la excelencia del discurso consiste en ser clara y no vulgar y luego, más abajo, al final del capítulo, distingue tres tipos: la poesía ditirámica, la heroica y la yámbica; concretamente dice que «de las palabras las dobles se aplican a los ditirambos, las glosas a la poesía heroica, las metáforas a las yámbicas»<sup>62</sup>. O, lo que es lo mismo, la épica, pero también el drama, y ciertos aspectos que tanto a nivel métrico como de realización pueden entrar en el drama igual que en el banquete y en la fiesta; por más que no alude a la elegía; y el otro sería lo que, en su conjunto, denominamos lírica: coral y monódica. Personalmente creo que Aristóteles tiene dos polos de orientación: lo heroico y lo trágico; al menos, esto es lo que se infiere de la lectura de su *Poética*. El resto son realizaciones más o menos nobles de la función poética. Por eso añade como una característica peculiar de cada uno de estos tres géneros que en la poesía heroica se utilizan todos los elementos útiles anteriormente señalados<sup>63</sup>, en los yambos, porque imita el lenguaje de la conversación sobre todo y las palabras apropiadas son las mismas que se usarían en la prosa: el vocablo usual, la metáfora y el ornamental<sup>64</sup>; y termina diciendo algo que nos indica dónde está su norte con respecto a esta cuestión<sup>65</sup>: «en cuanto a la tragedia y la imitación de las acciones baste lo ya dicho». En definitiva, es evidente que el concepto aristotélico de lírica griega se desvía un tanto de la nuestra, y, por supuesto, quedan fuera de ella ciertos contenidos de la moderna

60. Barcelona, 1983, trad. Ramón Piqueras, p. 25.

61. 1458a-1458b: λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ τάλπεινὴ εἶναι.

62. Cap. XXII, 1459a-1459b: τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλά μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἥρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἰαμβείοις.

63. καὶ ἐν τοῖς ἥρωικοῖς ἅπαντα χρῆσιμα τὰ εἰρημένα.

64. ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος.

65. περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῖν ἰκανὰ τὰ εἰρημένα.

lirica, que, exceptuada la lírica mélica, estaban por completo ausentes de ella; al menos no incluye la lírica en un análisis profundo, si no es bajo una referencia instrumental y musical: aulética y citaródica. Prueba evidente de esta cuestión es que, como hemos dicho, coloca en el centro de gravedad de su *Poética* la mimesis y la facultad natural del ser humano para llevarla a efecto y gozar de su contemplación. Dicho de otro modo, mimesis en cuanto *performace*, representación. Y en esta función mimética se incluye también el ditirambo, que constituye una razón primordial por la que Aristóteles lo incluye en su *Poética* como punto de partida de la tragedia.

Como bien dice Balbino Marcos Villanuevas<sup>66</sup>, la palabra *arte y poesía* tiene un valor diferente hoy y antiguamente; hoy *arte* equivale a talento artístico, belleza artística. En cambio *techne* es tanto como conocimiento y aplicación reflexiva de determinadas reglas, tanto para las bellas artes como para las artes denominadas útiles. Para nosotros, por influencia del romanticismo, *poesía* es identificable a un profundo lirismo que hace vibrar profundamente nuestro ser. Pero ni Platón ni Aristóteles dieron entrada en su cosmos filosófico-estético a términos tan de nuestro tiempo como el de *poesía lírica*, ya que no concebían la poesía sin acción, acción narrada en la epopeya y representada en el drama. La poesía, por tanto, es, como hemos ido viendo, mimesis y el poeta un demiurgo que conoce su oficio y que sirve a las necesidades sociológicas del momento representada por la fiesta y el banquete. No así la poesía helenística, que, como dice C. Miralles<sup>67</sup> es «una poesía compuesta por escrito y en gran parte destinada a la lectura». De este modo, como en otros órdenes de la vida, hay que suponer que queda en lo más profundo del ser humano una «zona ingenua», una tierra de nadie ansiosa de llenarse de nuevas experiencias, ya que la riqueza y complejidad de la vida interior del ser humano implica una insatisfacción de algo que ha quedado vacío durante bastante tiempo, salvo pequeños atisbos mélicos y emotivos acordes anacreónticos. No hay que olvidar, por otra parte, que en Platón tiene una gran incidencia en su cosmos estético su universo de las ideas, que es algo objetivo, esencia desprovista de individualidad material, que existe en sí y fuera de nuestra mente y, como consecuencia de ello, el sentido de lo bello está dotado de cualidades metafísicas como la inmutabilidad, la pureza, la eternidad, la plenitud. La Belleza en Platón se constituye así en la suprema realidad, que a veces nos viene descrita como el Bien. Y, algo más, sólo puede ser percibida por la inteligencia. De modo que, en cierto modo, en Platón hay una negación del arte, por ser éste no imitación de la realidad, sino de sombras y apariencias de la realidad; con lo que nos damos cuenta de que el pensamiento de Aristóteles es más claro con respecto a la relación entre imitación y realidad, ya que Platón busca el tipo eterno y distingue dos artes: el divino y el humano. El divino crea realidades según modelos o ideales eternos; el humano crea imágenes ficticias que son simples sombras y reflejos en la naturaleza y las imágenes del sueño en la imaginación<sup>68</sup>.

66. «El concepto de *mimesis* en Platón», *Perficit*, 28-29-30. Salamanca, 1969, p. 1-64.

67. *El Helenismo. Épocas helenísticas y romanas de la poesía griega*. Barcelona, 1961, p. 59.

68. *Timeo*, 46a.