

# humanitas

Vol. LIII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HVMANITAS

VOL. LIII • MMI



## REFLEXIONES SOBRE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

A. LÓPEZ EIRE

*Universidade de Salamanca*

**Abstract:** In this paper the philosophical background of Aristotle's *Poetics* is considered. According to the author, there are many principles of Platonism in this treatise. As a matter of fact, Aristotle in the mentioned work broadens and clarifies the Platonic theory on poetics. For instance: one of the most important points of Plato's theory of poetry is the principle that all the parts of a poetic work must look for the Form or Idea of the whole, and this principle is also of crucial importance in Aristotle's *Poetics*.

El Estagirita compuso la *Poética* para fines distintos al de la publicación. El destino de ese su trabajo era el de la difusión interna, es decir, dentro de su escuela, de las ideas en él expuestas. Era, pues, un escrito *esotérico*.

Cicerón se refiere a dos tipos de escritos aristotélicos, los publicados o *exotéricos*, y los «apuntes» para uso interno y personal, los *esotéricos*, 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 Estagirita<sup>1</sup>.

Nosotros, en cambio, no tenemos esa suerte, de manera que no nos podemos recrear en la elocuencia del gran filósofo, sino que debemos contentarnos con una suerte de escritos que destacan por la ausencia de todo

---

<sup>1</sup>Quiero hacer constar mi agradecimiento a la DGICYT por su apoyo económico (BFF 2000-1304). Cicerón, *Sobre los fines* V, 2. *Académicos* II, 119. *Tópicos* I, 3.

resplandor estilístico.

Pero, sin embargo, esos luminosos libros escritos con galanura y derroche de estrategias literarias existieron. El mismo Aristóteles en la *Poética* se refiere a sus «libros publicados», y por tanto estilísticamente cuidados, en los que trata temas de poética, probablemente tres libros en forma de diálogo titulados *Sobre los poetas*<sup>2</sup>.

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 incoherencias<sup>3</sup> (al menos aparentes), promesas incumplidas, desigualdades 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». Lo es hasta tal punto, que, a la hora de ponerla en lengua española, a pesar de mi obsesión por la literalidad, confieso no haber sido capaz de traducirla por entero sin interpretarla, es decir, sin poner de mi propia cosecha lo que no está en el texto original pero es fácilmente deducible de él. Los traductores de oficio saben muy bien a qué me refiero. Hay veces en que el original no resulta oscuro porque desconozcamos la lengua en que está escrito, sino porque ignoramos lo que pasaba por la mente del autor cuando escribió determinada frase. A veces me topo con ejemplos parecidos en mi cuaderno de preparación de clases.

La obrita 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

---

<sup>2</sup> V. Rose (ed.), *Aristotelis...Fragmenta*, 3ª ed., Leipzig 1886, 70-7. Sobre la relación de la doctrina aquí expuesta y la de la *Poética*, cf. A. Rostagni, *Scritti Minori I: Aesthetica*, Turín 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, 120-5. Rostagni ve, sin convincente fundamento, una gran semejanza entre *Sobre los poetas* y la *Poética*.

<sup>3</sup> I. Bywater, *Aristotle On the Art of Poetry*, Oxford 1909.

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*.

Preparando clases de doctorado, confieso que a mí me ha pasado lo mismo. De ello me he ido dando cuenta con la práctica, en el momento mismo de impartir la clase. Y sólo más tarde, con el tiempo, cuando he tenido que publicar esos apuntes por los que provisionalmente me guiaba, no he tenido más remedio que ordenar con más claridad los hitos que marcaban las inflexiones y los avances de mi argumentación. De manera que en el momento de ejercer el magisterio oral y en el segundo momento de la publicación reconozco que he encontrado incoherencias que no he tenido más remedio que intentar salvar. Así son los cuadernos de notas para clase de un profesor que trata de hacer ciencia y a la vez impartirla.

Parece claro que en este tipo de redacciones provisionales u opúsculos para empleo en el aula 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.

Porque ése es otro problema que se nos añade al anterior: el de la transmisión del texto, de un texto compuesto en el siglo IV a. J. C. y que sin duda alguna pasó por manos de muchos usuarios que se atrevían a corregir lo que sus cerebros, que no eran ya los del filósofo de Estagira, no acababan de ver claro, o a eliminar sencillamente lo que no les interesaba. Y aquí nos topamos con otra delicada cuestión: ¿cuánta materia abarcaba y dónde acababa la *Poética* de Aristóteles?

Este librito no ha llegado hasta nosotros entero. En un pasaje de él<sup>4</sup> 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»<sup>5</sup>. Luego parece claro que en una parte de

---

<sup>4</sup> Aristóteles, *Poética* 1449b 21.

<sup>5</sup> Aristóteles, *Retórica* 1419b 5.

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*, esas dos obras esotéricas de nuestro filósofo, 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 – nada menos que cuatro – 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 resulte bien», comparándola con esa afirmación de Protágoras en el diálogo platónico que lleva su nombre, según la cual el elemento principal de la *paideía*, 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»<sup>6</sup>.

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 a decir verdades pero también mentiras «a cosas verdaderas parecidas»<sup>7</sup>, entre los líricos Arquíloco experimentó en su persona el violento soplo de la inspiración poética<sup>8</sup> y Píndaro proclamó a los cuatro vientos la superioridad del innato genio poético sobre la técnicas aprendidas<sup>9</sup>. Todo esto es inconcebible al margen de la oralidad.

<sup>6</sup> Platón, *Protágoras* 338e 7.

<sup>7</sup> Hesíodo, *Teogonía* 27.

<sup>8</sup> Arquíloco, *Fragmento* 77 D.

<sup>9</sup> Píndaro, *Olímpicas* II, 86, ; 100.

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, 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 enseñanzas<sup>10</sup>.

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 conciudadanos<sup>11</sup> 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 *paideía*.

Protágoras de Abdera, por ejemplo, estudió el género gramatical, según el cual dividía los nombres en «machos», «hembras» y «enserres», 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 que en realidad le dirigía una súplica<sup>12</sup>; 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 bando<sup>13</sup>.

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<sup>14</sup>. 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 engañar<sup>15</sup>.

La poesía produce en quien la escucha sentimientos de terror,

<sup>10</sup> Aristófanes, *Las Ranas* 1030-6. Platón, *Jon* 541 A.

<sup>11</sup> Aristófanes, *Las Ranas* 1009.

<sup>12</sup> Aristóteles, *Retórica* III, 5, 1407b 6.

<sup>13</sup> Protágoras, *Fragmento* A 30 D-K.

<sup>14</sup> Gorgias, *Encomio de Helena*=Fr. B 11, 8 D-K.

<sup>15</sup> Gorgias, *Fr.* B 23D-K=Plutarco, *Obras morales* 348 c.

conmiseración y añoranza de duelo, a través de la palabra que convierte en experiencia propia del oyente los infortunios y quebrantos ajenos.

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 *mímesis* y el engaño o *apáte*.

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 tan evidente que no merece la pena perder el tiempo en discutirlo. Ya el poeta Simónides, de los siglos VI-V a. J. C., definía la pintura como poesía silenciosa y la poesía como pintura parlante<sup>16</sup>. 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, entre los ritmos y canciones asimilables a la cólera y los próximos a la mansedumbre, y no dudaban – tampoco lo hacen Platón y Aristóteles<sup>17</sup> – 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*)<sup>18</sup>. 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*<sup>19</sup>, 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 poetas imitan al hacer poesía y las palabras son imitaciones<sup>20</sup>. ¡Qué lejos estamos todavía del Aristóteles que en *Sobre la interpretación* definía las palabras como *signos* y *símbolos* de las afecciones del alma!

<sup>16</sup> Plutarco y Ps.-Plutarco, *Obras morales*, 18 a, 58 c, 347 a, 748 a. *Vida de Homero* 216.

<sup>17</sup> Platón, *República* 398 c-402 a. Aristóteles, *Política* 1340 a 28-39.

<sup>18</sup> Platón, *República* 400 b. *Timeo* 47 d. Ps.-Aristóteles, *Problemas* 919 b 26; 920 a 3.

<sup>19</sup> Platón, *Crátilo* 423 b.

<sup>20</sup> Aristóteles, *Retórica* 1404 a 20.



Según el Estagirita en su *Metafísica*<sup>21</sup>, 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. Las almas, los caracteres anímicos, al vibrar en el entrechocamiento de la acción, producen sonidos distintos y esos sonidos los puede imitar con palabras el poeta.

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 verdad<sup>22</sup>. 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: «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»<sup>23</sup>.

La *apáte* – dice el maestro Gorgias–produce una «añoranza proclive al duelo»<sup>24</sup>, 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. De aquí procede la teoría de la *kátharsis* o «expurgación» o «purificación» aristotélica, según la cual, el fin de la tragedia es la purificación de emociones como el terror y la compasión a base de provocarlas en los espectadores<sup>25</sup>.

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 de una singular

<sup>21</sup> Aristóteles, *Metafísica* 987 b 11.

<sup>22</sup> Gorgias, *Encomio de Helena*=Fragmento B 11, 9 D-K.

<sup>23</sup> *Dialéxeis*=Fragmento 90, III, 10 D-K.

<sup>24</sup> Gorgias, *Encomio de Helena*=Fragmento B 11, 9 D-K.

<sup>25</sup> Aristóteles, *Poética* 1449b 27.

locura por la que no piensa sino en juzgar procesos, mediante una iniciación coribántica<sup>26</sup>. 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 convenga<sup>27</sup>. 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 propia<sup>28</sup>, que a veces no se cumple por la debilidad o flojera de los espectadores<sup>29</sup>, 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 compasión<sup>30</sup>.

Parece, pues, claro, que las ideas de la *mímesis*, 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 ritmos<sup>31</sup>.

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, con la especulación de los sofistas sobre el inmenso poderío del discurso, en prosa o en verso – que ésta es según Gorgias la única diferencia de la poesía, el ser discurso sometido a metro<sup>32</sup>–, y además con la enseñanza impartida a lo largo de veinte años por su maestro Platón, que

<sup>26</sup> Aristófanes, *Las avispas* 119.

<sup>27</sup> Aristóteles, *Retórica* 1383 a 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».

<sup>28</sup> Aristóteles, *Poética* 1452 b 29.

<sup>29</sup> Aristóteles, *Poética* 1453 a 34.

<sup>30</sup> Aristóteles, *Poética* 1453 b 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.».

<sup>31</sup> Platón, *Hipias Mayor* 285 b-e. *Hipias Menor* 368 b-d.

<sup>32</sup> Gorgias, *Encomio de Helena=Fragmentos* B 11, 9 D-K «la poesía en su totalidad, la considero y denomino discurso sometido a metro».

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.

Lo que Aristóteles tenía necesariamente que hacer era conciliar los puntos de vista de los sofistas sobre la poesía con los de Platón, haciendo que la verdad de la poesía no fuese opuesta a la verdad de la filosofía, lo que de paso repercutiría en la moralidad de la poesía. Y no tardó el Estagirita en descubrir la clave de tan importante planteamiento.

La clave estaba en hacer hincapié en el hecho de que la verdad filosófica es universal y la verdad poética también, pues la poesía y en particular su forma más avanzada y excelsa —o sea, la tragedia— no nos muestra lo que hizo o dejó de hacer o padecer Alcibíades un día determinado, sino lo que un personaje hizo o padeció en consonancia con su carácter.

La poesía, como la filosofía (y la ciencia) no se contentan con lo particular, sino que van derechas a los universales, y estos universales no están en la región celeste de las ideas platónicas, sino sobre la faz de la tierra, en el mundo sublunar, existen de verdad, son reales, aunque están integrados como rasgo común en los objetos particulares.

El poeta no tiene por qué repetir lo que tal día dijo un personaje histórico. Basta con que reproduzca miméticamente lo que hizo o padeció necesaria o verosímilmente a juzgar por su carácter. El tema de la poesía son los universales de las acciones y pasiones humanas.

Gorgias y Platón habían definido claramente el tema de la poesía: las acciones y pasiones humanas. La poesía, ya según la formulación del Divino filósofo, trata con universales a través de la imitación. Aquí tenía Aristóteles la clave para la salvación o redención de la poesía desde el punto de vista gnoseológico y moral.

La poesía es comparable a la filosofía, pues ambas trabajan en un escalón superior al del mundo de los particulares. La poesía también es, efectivamente, filosófica, porque cuenta o pone en escena no lo que hizo o padeció Alcibíades, sino lo que hizo o padeció alguien verosímil o necesariamente en virtud de su carácter.

La poesía está en el escalón superior de los universales, como la filosofía y la ciencia. El poeta es un poco filósofo y los simples mortales degustadores de poesía también participamos del placer intelectual del filósofo, consistente en descubrir la verdad.

Y esto es así porque los universales están en el mundo, en este mismo mundo nuestro. En él los universales existen realmente embebidos en los particulares. El universal «triángulo» no está en el platónico mundo de las ideas, sino en todos los triángulos equiláteros, isósceles y escalenos que estén dibujados o podamos dibujar en este mundo sublunar.

El poeta filosofa cuando metaforiza, porque descubre rasgos comunes que se encuentran en las ideas o universales de dos cosas que para el común de los mortales aparentemente nada tenían en común. Pero el poeta nos brinda identidades metafóricas que a nosotros, los receptores de su poesía, nos produce mucho placer descubrir.

La Belleza que Platón había colocado en el cielo, en el celeste lugar de las ideas, Aristóteles la baja a la tierra. Y aquí se la encuentra el poeta, como un universal más, en las acciones y pasiones bellas de los caracteres humanos.

La naturaleza es bella y su imitación lo será también si está bien imitada. Si se imita bien un cadáver, cuya visión en la realidad nos produce rechazo, se puede producir belleza que nos produzca placer estético, que, en realidad, no es sino el placer intelectual de reconocer lo imitado.

Y si el placer intelectual del reconocimiento no bastara, en nuestra apreciación de la belleza de una obra artística cuenta el placer estético derivado de contemplar el resultado de la ejecución propiamente dicha a base de combinaciones armónicas y rítmicas. Así se explica que nos gocemos en una obra de arte que carece de modelo real, aunque siempre tendrá combinaciones rítmicas, recurrentes y armónicas de notas musicales, palabras, líneas o colores<sup>33</sup>.

Pero el placer estético es fundamentalmente de índole intelectual. Y por eso la poesía no está lejos de la filosofía. El poeta es un filósofo porque se eleva desde los caracteres, pasiones y acciones humanas particulares a los universales. Y el lector o espectador de la poesía también filosofa en pequeña escala porque descubre las semejanzas de esos universales a los particulares que más próximos están de su experiencia.

Así el poeta aristotélico ya no necesita para nada de la divina, maníaca, enloquecida, extática inspiración poética que exigía Platón. Es más, el poeta ideal del Estagirita requiere más bien dotes naturales para la imitación de los universales que existen en este mundo y para reproducir el ritmo y la armonía, todo ello mediante palabras<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Aristóteles, *Poética* 1448 b 17.

<sup>34</sup> Aristóteles, *Poética* 1448 b 20.

La poesía está, pues, justificada. No tiene que ser didáctica ni moral, sino producir el placer que le es propio. No es lo mismo lo correcto en política que lo correcto en poesía<sup>35</sup>. Cada arte debe poseer su propio canon por el que medir el grado de corrección que alcanza. Y este canon depende del fin último de cada una de las artes.

En el caso de la poesía, que tiene que producir un placer que le es propio, al poeta hay que tolerarle ciertas modificaciones del lenguaje<sup>36</sup> y hemos de considerar que no son propiamente errores ciertos incidentales deslices del poeta no propiamente poéticos, como, por ejemplo, si dice que la hembra del ciervo tieme cuernos.

Y en cuanto a la presunta inmoralidad de la poesía, hay que tener en cuenta que si algunos poetas representan a los hombres tal como debieran ser (así lo hizo Sófocles), otros, en cambio, nos los muestran tal y como son (por ejemplo, Eurípides), y otros no hacen más que representar las cosas o los dioses tal y como la generalidad de los hombres piensan que son (así hizo Homero con los dioses, por lo que la crítica de Jenófanes a Homero está fuera de lugar).

Sin embargo –y aquí aflora el platónico Aristóteles– la maldad innecesaria es para el Estagirita tan poco poética o teatral como el recurso a lo imposible o inexplicable para resolver una situación y alcanzar determinados efectos, por lo que condena con el mismo rigor la innecesaria maldad del Menelao del *Orestes* que la inesperada aparición de Egeo en la *Medea* de Eurípides.

De manera que la más grave acusación platónica a la poesía, la de su inmoralidad, queda resuelta en la *Poética* aristotélica: el poeta no es inmoral ni mentiroso si imita las cosas tal como son, debieran ser o la gran mayoría de los hombres creen que son, pues lo que hace el poeta con palabras no es una copia exacta o imitación estricta de sus modelos, sino una representación sobre la base de la realidad, de manera que le es lícito representar a los hombres mejores o peores moralmente de cómo en la realidad y en su término medio son.

Si se decide por la primera alternativa, alcanza primero el jalón de la épica y luego con el tiempo el más perfecto de la tragedia, género literario que es la culminación de esta tendencia. Y si decide, en cambio, seguir la otra vía, logrará, en un primer intento, un poema épico como el burlesco titulado *Margites*, poema atribuido a Homero por el mismísimo Aristóteles y centrado en un héroe

---

<sup>35</sup> Aristóteles, *Poética* 1460 b 13.

<sup>36</sup> Aristóteles, *Poética* 1460 b 13.

cómico que sabía muchas cosas pero todas mal<sup>37</sup>, y más tarde, en una segunda etapa ya culminativa, la comedia. La tragedia, por tanto, imita a los hombres que son mejores, la comedia a los que son peores que el hombre término medio de la época en la que viven los poetas y los espectadores de sus obras<sup>38</sup>.

Comprobamos que en esta explicación fundamental de la *Poética* Aristóteles continúa siendo platónico, pues los orígenes de la poesía radican en la naturaleza humana, hasta el punto de que incluso la división de géneros tiene que ver con reales divisiones que pueden establecerse en virtud de la naturaleza de los hombres.

Platón en las *Leyes* nos hizo saber que los dioses concedieron a los hombres el precioso y especialísimo don del sentido del ritmo y de la armonía<sup>39</sup>. A Aristóteles sólo le falta añadir que el hombre es además por naturaleza el animal más imitativo que existe para aclarar por qué razón surgió la poesía<sup>40</sup>. Por ser tan imitativo y tener ese innato sentido del ritmo y de la armonía, el hombre se goza imitando y contemplando las resultantes imitaciones.

El poeta o pintor (que también imita y entra a formar parte de la actividad mimética) imitan, según Platón, la realidad no directamente sino a través de una copia de ella y éste era un fallo de la poesía.

Existe la realidad, la verdad de la «cama», que es la idea de la «cama» pergeñada por la divinidad, luego tenemos cada «cama» fabricada por determinado carpintero, que no es sino un imperfecto reflejo de la idea de la «cama», y, por último, tenemos la pintura o dibujo de una «cama» llevado a cabo por un pintor. Esta última representación es, por tanto, la copia de una «cama» ejecutada sobre el modelo de una «cama» que en realidad era, a su vez, una copia de la verdadera y real «cama», a saber: la idea o forma de la «cama»<sup>41</sup>. El buen poeta o el buen pintor debieran tener conocimiento de la forma primaria y original de la «cama»<sup>42</sup>, de la idea o forma de la «cama», pero, como los buenos poetas no abundan, el Divino filósofo los condena por igual a todos en general y afirma que sólo el filósofo es capaz de alcanzar el conocimiento de las ideas, mientras que los poetas y los demás artistas con sus imitaciones no hacen sino cosas nada serias que no son más que juegos de niños<sup>43</sup>.

<sup>37</sup> Platón, *Alcibíades* 147 b.

<sup>38</sup> Aristóteles, *Poética* 1448 a 17.

<sup>39</sup> Platón, *Leyes* 654 a.

<sup>40</sup> Aristóteles, *Poética* 1448 b 4-24.

<sup>41</sup> Platón, *República* 595 c.

<sup>42</sup> Platón, *República* 598 e.

<sup>43</sup> Platón, *República* 595 c.

Aristóteles, que en este punto, como en todos los demás, no hace sino ampliar, aclarar y perfeccionar la doctrina de su maestro, lo único que hace es defender al poeta y hacerlo más filósofo de lo que Platón creía que era. El poeta es filósofo porque cuando imita universales, los imita en los modelos particulares que copia, porque la idea primaria y originaria de la «cama»<sup>44</sup> está presente real y verdaderamente en cada una de las camas que pueden copiarse, representarse o imitarse artística o poéticamente.

He de confesar que me encanta Aristóteles por su gentil y democrática generosidad al ampliar considerablemente el número de filósofos entre los seres humanos que como animales racionales bípedos implumes.

En efecto, frente a su maestro, que proclamó la inferioridad del poeta respecto del filósofo, que es el único conocedor de las Formas, mientras que el poeta sólo acierta a imitar las cosas particulares, que no son sino las copias de las Formas, las condenables imágenes de las cosas reflejadas en un espejo<sup>45</sup>, el Estagirita en su *Ética* demuestra que un hombre corriente puede ser lo suficientemente filósofo práctico como para conseguir vivir una buena, confortable y provechosa vida a base de poner en marcha un fácil programa basado en la adquisición de la virtud ética y la sabiduría práctica. Y en la *Retórica* y la *Poética* nos transmite una serie de reflexiones, constataciones de hechos y recomendaciones y preceptos prácticos que nos permitirán, siendo medianamente filósofos, ser un orador o un poeta en ciernes o por lo menos un consciente degustador de las delicias de la poesía. Pues esto es lo estupendo de Aristóteles, a saber: que afirma que todos los hombres, en mayor o menor grado, somos filósofos, pues buscamos inteligentemente la felicidad y la buena vida, aunque a veces nos equivoquemos en las elecciones de los medios para conseguir tal fin, porque aspiramos de continuo a enterarnos de cosas nuevas, deseamos ardientemente ser capaces de defendernos públicamente haciendo uso de discursos argumentativos retóricamente expuestos y nos deleitamos con el placer intelectual que nos depara no sólo la filosofía, sino también la poesía.

Porque el placer que la poesía proporciona es intelectual y comparable al de la filosofía, pues, al igual que ella, opera con universales, unos universales que, por estar en este mundo, los alcanza tan bien el poeta y el degustador de poesía como el mismísimo filósofo.

---

<sup>44</sup> Platón, *República* 595 c.

<sup>45</sup> Platón, *República* 596 d-e.

Y además la poesía proporciona otro tipo de placer, psicagógico, arrastrador de almas, psicológico, que no es moralmente tan perjudicial como Platón suponía.

En efecto, Platón veía en la poesía el peligro de su propia emocionalidad mimética, por la que los espectadores nos identificamos con la emoción violentamente reflejada por el poeta, cuanto más violentamente mejor desde el punto de vista de su calidad como poeta.

Con esa emocionalidad el poeta nos arrastra a la sinrazón, asiéndonos de la parte más baja de nuestra alma y haciéndonos sentir *simpatía* o identificación emocional con los personajes que en la imitación poética manifiestan el sufrimiento o padecimiento de tales emociones<sup>46</sup>.

Ese arrastre del alma, esa *simpatía*, compadecimiento o identificación emocional con los personajes de una imitación poética puede llegar al grado extremo del *entusiasmo*, de la posesión divina, por la que sentimos como un dios dentro de nuestro pecho que nos pone en *éxtasis*, fuera de nosotros mismos, en medio de un arrobamiento y un delirio desconcertantes<sup>47</sup>.

Pues bien, incluso en este caso tiene Aristóteles recursos, es decir, argumentos, tomados de la doctrina de su maestro, para ampliar, perfeccionar y mejorar la doctrina platónica del efecto psicagógico de la poesía, librándola al mismo tiempo de todos los riesgos de inmoralidad.

Su maestro reconocía los buenos efectos de determinada música frenética religiosa en la curación de determinados tipos de locura religiosa mediante una especie de purgación o relajamiento de la emoción: la curación de los Coribantes o de las Bacantes que pierden el autocontrol, que consistía en la combinación de música y danza para lograr sobreponerse el paciente al terror y frenesí que atenazaban su alma<sup>48</sup>.

Éste es el origen de la teoría aristotélica de la *cátarsis*, purificación o purgación, por la que las fuertes emociones contempladas en una imitación poética liberan el exceso de nuestras emociones y pasiones y de este modo nos relajan y apaciguan el espíritu. En la *Política* nos dice el Estagirita que hay canciones catárticas o purificadoras que procuran placer a los hombres que las escuchan y a la vez son absolutamente inofensivas y que determinadas músicas

---

<sup>46</sup> Platón, *República* 605 d.

<sup>47</sup> Aristóteles, *Política* 1340 a 11; 1342 a 7.

<sup>48</sup> Platón, *Leyes* 790 e-791 b.



liberan las almas de gentes enloquecidas al igual que lo haría un medicamento o, más específica y concretamente, una purga<sup>49</sup>.

Pues bien, si no he fracasado en el intento, hasta el momento hemos visto cómo son en gran medida idénticos los temas de poética que interesaron primero al maestro, a Platón, y luego al discípulo, Aristóteles, como el de la *mímesis*, 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 – según ambos filósofos – fundamentalmente cognitiva o intelectual.

Pero, a decir verdad, estos temas ya habían sido esbozados por el sofista Gorgias, si bien él no hizo exactamente más que eso, es decir, simplemente esbozarlos.

Quien de verdad los abordó 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, aparte de lo ya visto, centrándonos ahora, a título de ejemplo, en ese principio que obsesivamente repite Aristóteles a lo largo de su obra<sup>50</sup>: 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 poéticamente elaborados en un todo unitario<sup>51</sup>, en la cohesión interna resultante de la aplicación de los principios de necesidad y/o probabilidad a los argumentos<sup>52</sup>, con lo que se excluyen de la tragedia lo irracional o fortuito y la innecesaria maldad<sup>53</sup>, en la unidad de tiempo que convierte la acción dramática en «abarcable bajo un

<sup>49</sup> Aristóteles, *Política* 1342 a 5.

<sup>50</sup> S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Londres 1986, 283 «The unity of Aristotelian work of art reflects the unity of its object...Aristotle's single-minded and repeated insistence on unity».

<sup>51</sup> Aristóteles, *Poética* 1450 a 32 y 1450 b 22 «trabazón de acontecimientos». Cf. Platón, *Fedro* 268 d 4. *Cra.* 425 a. *Gorgias* 503 e, 506 e. *Parménides* 137 c.

<sup>52</sup> Aristóteles, *Poética* 1451 a 12 «en virtud de lo probable o lo necesario». 1456 a 23 «pues eso también es verosímil, como dice Agatón, ya que es verosímil que ocurran muchas cosas también contra la verosimilitud». Cf. Platón, *Fedro* 264 b. *Teeteto* 149 c. *Timeo* 40 e.

<sup>53</sup> Aristóteles, *Poética* 1461 b 19 «es correcta la crítica a la irracionalidad y la maldad, cuando, sin que haya necesidad en absoluto, el poeta hace uso de lo irracional, como Eurípides con el personaje Egeo, o de la maldad, como hace el mismo poeta en el Orestes con el personaje de Menelao».

giro de sol»<sup>54</sup>, en la perfecta combinación de «la unidad y la integridad»<sup>55</sup>, en la nítida delimitación de las partes (principio, parte media y fin) dentro de un todo unitario<sup>56</sup>, y en la unidad orgánica de la poesía, una unidad que es comparable a la de los animales o los cuerpos de los seres vivos<sup>57</sup>, condición *sine qua non* de la obra poética, pues sólo así es capaz ésta de «producir el placer que le es propio»<sup>58</sup>.

También se observa externamente este principio de unidad y cohesión de la poesía, por ejemplo, en la recurrencia que necesariamente acarrea el ritmo poético, que hace pensar a quién lo percibe «cuándo volverá de nuevo el mismo esquema»<sup>59</sup>, y en la metáfora, que es el resultado de la aplicación de un ingenio bien dotado por naturaleza a la contemplación de lo semejante entre dos términos a primera vista bien distintos y alejados uno de otro<sup>60</sup>.

Pues bien, el principio de la coherencia y la unidad estructural, orgánica, de la obra poética, exigible en toda arte mimética, a saber: que sea «una imitación única de una acción única»<sup>61</sup>, esa piedra de toque que convierte a la épica en un género inferior a la tragedia<sup>62</sup> pero que hizo grande a ese poema homérico excepcional que es la *Ilíada*<sup>63</sup>, ese principio que exige que hasta el Coro intervenga en una tragedia como un actor más<sup>64</sup> y que los caracteres de los personajes estén siempre subordinados a las acciones<sup>65</sup>, esa norma estricta que

<sup>54</sup> Aristóteles, *Poética* 1449 b 13 «abarcable bajo un giro de sol».

<sup>55</sup> Aristóteles, *Poética* 1451 a 3 «la unidad y la integridad».

<sup>56</sup> Aristóteles, *Poética* 1450 b 26 «completo es lo que tiene principio, medio y fin». Cf. Platón, *Filebo* 31 a. *Parménides* 137 d. *Leyes* 715 e.

<sup>57</sup> Aristóteles, *Poética* 1451 a 4 «como en los cuerpos y en los seres vivos». Cf. Platón, *Fedro* 264c. *Gorgias* 506 d. *República* 401 a. *Timeo* 32 d-33 a; 87 c.

<sup>58</sup> Aristóteles, *Poética* 1459 a 20.

<sup>59</sup> Aristóteles, *Retórica* 1408 b 24 «cuándo volverá de nuevo el mismo esquema». Cf. Platón, *Lg.* 665a. En este pasaje define Platón, el «ritmo» como «el orden en el movimiento».

<sup>60</sup> Aristóteles, *Poética* 1459 a 6 «ya que esto es lo único que no puede tomarse de otro y es señal de talento, pues metaforizar bien es contemplar las semejanzas».

<sup>61</sup> Aristóteles, *Poética* 1451 a 30 «al igual que en las demás artes de imitación la unidad de la imitación resulta de la unidad de su objeto».

<sup>62</sup> Aristóteles, *Poética* 1462 b 3 «además es menos unitaria la imitación de las epopeyas».

<sup>63</sup> Aristóteles, *Poética* 1459 b 14 «la *Ilíada*, como poema simple y de pasiones». 1457 a 29 «la *Ilíada* es una sola frase por la ligazón de sus partes».

<sup>64</sup> Aristóteles, *Poética* 1456 a 26 «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».

<sup>65</sup> Aristóteles, *Poética* 1450 a «pues la tragedia es imitación no de hombres, sino de acciones».

convierte a las partes del todo en inamovibles e inalterables<sup>66</sup>, es a todas luces un tema filosófico de innegable cuño platónico.

Pero antes de entrar en él de lleno, conviene dejar bien claro de qué manera concebimos las relaciones entre el maestro Platón y el discípulo Aristóteles en el conjunto de sus respectivos quehaceres filosóficos.

Al tratar del problema de las relaciones del discípulo Aristóteles con su maestro Platón, conviene dejar bien sentados dos principios que hoy día parecen claros:

Uno, que la historia evolutiva, la *Entstehungsgeschichte*, por decirlo con Werner Jäger, del pensamiento aristotélico desde sus presuntos orígenes puramente platónicos a su madurez empírica no es así de sencilla y lineal como la entendió en su momento el ilustre filólogo alemán. Aristóteles fue desde un principio platónico y empírico a un tiempo, fue aristotélico siempre.

Y dos: que aunque discrepemos un tanto de la hoy ya inadmisibles cronología propuesta por Jäger para explicar la copiosa y variada producción aristotélica, sigue siendo exacta, no obstante, 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 fisuras, incoherencias y desacuerdos, y así 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.

Por el contrario, la obra aristotélica contiene discrepancias internas y huellas claras de la evolución continua del pensamiento de su autor, pues Aristóteles es, ciertamente, un filósofo medido que cambia de estilo<sup>67</sup> y tono en sus escritos según el tema, el propósito y el destino de lo en ellos tratado<sup>68</sup>, y

<sup>66</sup> Aristóteles, *Poética* 1451 a 32 «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».

<sup>67</sup>El «áureo río de su discurso», tal como Cicerón se refiere a la elocuencia aristotélica (Cicerón, *Académicos* II, 119, y la «suavidad de su estilo», según juicio de Quintiliano (Quintiliano X, 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.

<sup>68</sup>H. Diels, «Über das Dritte Buch der Aristotelischen Rhetorik», *Abhandlungen der Königlich-Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Philologisch-Historische Klasse, vol. IV(1886) 3-34; reproduc. en R. Stark (ed.), *Rhetorika. Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik*, Hildesheim 1968, 2 «einstheils hat Aristoteles in seinen Lehrschriften... oft einen sehr verschiedenen Stil und Ton angewandt».

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 encajar las teorías con los hechos de experiencia o adaptando su pensamiento a categorías conceptuales clara 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 Jaeger<sup>69</sup>, fue paso a paso<sup>70</sup> investigando las cuestiones que acuciaban su casi infinita curiosidad, planteándose problemas y tratando de resolverlos, y por tanto modificando continuamente sus puntos de vista<sup>71</sup>, 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 forjador<sup>72</sup>.

Como hizo ver claramente Paul Moraux, a pesar de su predilección por la síntesis y del inmenso poder de su genio, el fundador del Liceo no dejó construido un sistema rígido y bien delimitado<sup>73</sup>.

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

<sup>69</sup>A.-H. Chroust, «Die ersten dreissig Jahren moderner Aristotelesforschung», en P. Moraux (ed.), *Aristoteles in der neuen Forschung*, Darmstadt 1968, 141 «Heute wird niemand Jaegers Hauptthese ernsthaft in Frage stellen».

<sup>70</sup>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 P. Moraux (ed.), *Aristoteles in der neuen Forschung*, Darmstadt 1968, 94 «Dieses (sc. sein Denken) scheint kaum plötzlich Umkehrung oder heftigem Umschwung ausgesetzt gewesen zu sein».

<sup>71</sup>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 P. Moraux (ed.), *Aristoteles in der neuen Forschung*, Darmstadt 1968, 144-57.

<sup>72</sup>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».

<sup>73</sup>P. Moraux, «Die Entwicklung des Aristoteles», en P. Moraux (ed.), *Aristoteles in der neuen Forschung*, 94 «hat er niemals, trotz seiner Vorliebe für die Synthese und der Kraft seines Genies, ein starres und scharf begrenztes System aufgestellt».

maestro, una filosofía ética, política y metafísica que se pasó de la raya en rigurosidad y – hay que confesarlo – dogmatismo.

Una lectura atenta del pequeño e incompleto 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 imitación<sup>74</sup>, porque la poesía posee un alto *status* intelectual (es más filosófica y seria que la historia<sup>75</sup>) y moral (ya que nada puede haber de inmoral en imitar las cosas tal como son o se dice que son o debieran ser<sup>76</sup>).

Pero pese a sus contundentes respuestas o réplicas a las objeciones que el Divino filósofo planteaba a la poesía, Aristóteles es un filósofo platónico.

Todos esos principios fundamentales de la poesía, 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 ese genial aserto de la analogía observable entre una obra poética unitaria y un ser vivo<sup>77</sup>, todo eso es doctrina platónica de pura cepa sobre la poesía, que fue 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 *eídos* de las cosas, no es un mero concepto subjetivo, sino que está objetivamente en la realidad de los individuos, de las cosas particulares, 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 el seno de la Naturaleza, es una fuerza que actúa inconscientemente con una finalidad, mientras que en los dominios del arte lo hace conscientemente.

Luego los géneros poéticos todos y las obras poéticas todas poseen formas que les han sido dadas conscientemente a las palabras con vistas a conseguir un determinado fin.

La causa formal y la causa final son idénticas en el dominio de la

---

<sup>74</sup> Aristóteles, *Poética* 1448 b 18.

<sup>75</sup> Aristóteles, *Poética* 1451 b 5.

<sup>76</sup> Aristóteles, *Poética* 1460 b 10.

<sup>77</sup> 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 Platón, *Fedro* 268 d 4; 264 b y 264 c. Otros diálogos de referencia pueden verse en S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Londres 1986, 333.

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 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, que es una imitación o mimesis de la Naturaleza, pues en su realización la «forma» y la «causa final» del artefacto, de la cosa generada por arte, 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, que es asimismo en el fondo un altísimo grado de operatividad.

Ahora bien, si la Naturaleza muestra en cada cosa una unidad bien compacta, orgánica y funcional, una forma, una finalidad, en todas las artes miméticas la *mimesis* o imitación ha de ser de un solo objeto y en consecuencia la tragedia lo será de una sola acción<sup>82</sup>.

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* («Sobre el alma»), la misma teleología impera en la naturaleza y en la mente<sup>83</sup>.

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 irracionalmente<sup>84</sup> y porque el arte (dado que también la mente, como natural que es, obra siempre con vistas a algo) imita a la Naturaleza<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> Aristóteles, *Poética* 1451 a 30 «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 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».

<sup>83</sup> Aristóteles, *Sobre el alma* 415 e 17 «pues de la misma manera que la mente obra con vistas a algo, de la misma manera también la Naturaleza».

<sup>84</sup> Aristóteles, *Sobre el cielo* 271 a 33. 291 b 13.

<sup>85</sup> Aristóteles, *Física* 194 a 21. *Meteorológicos* 381 b 6.

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» immanentes del ser individual o cosa particular que conocemos a través de los sentidos pero cuya esencia, ese *tò ti ên eînai*, se la 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 acontecimientos y de las acciones<sup>86</sup>.

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, gravita sobre 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), particularmente 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 –, al final de su connatural y propia evolución, su forma definitivamente apropiada<sup>87</sup> y asimismo el metro más apropiado a su finalidad<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> Aristóteles, *Poética* 1451 b 4 «la diferencia estriba en que uno (sc. el historiador) narra lo sucedido y el otro (sc. el poeta) 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».

<sup>87</sup> Aristóteles, *Poética* 1449 a 14 «y, tras experimentar muchos cambios, se detuvo una vez que hubo alcanzado su propia naturaleza».

<sup>88</sup> Aristóteles, *Poética* 1449 a 23 «pero al surgir la conversación, la naturaleza misma encontró el metro apropiado, pues el yambo es en muy gran medida conversacional».

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, al igual que 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, asimismo la obra de arte, la obra poética y la tragedia, que no son sino imitaciones o *miméseis* de la Naturaleza, de la vida, tiene que ser unas, unitarias, coherente, bien ensambladas y orgánicas 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*<sup>89</sup> 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:

«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 *sústasis*, 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, o sea *sunístasthai*.

Examinemos primeramente la voz *sústasis* en la frase de la *Poética*, que reza así: «el más importante de estos elementos es el *entramado* (*sústasis*) de las acciones»<sup>90</sup>.

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 *sústasis* alterna con la voz *sunthesis*, para designar la «composición estructural», la «estructura» que han de configurar las acciones que como partes constituyen la trama del argumento: «pues llamo

<sup>89</sup> Platón, *Fedro* 268 d 3.

<sup>90</sup> Aristóteles, *Poética* 1450 a 15.



aquí argumento a la *composición* de las acciones»<sup>91</sup>.

La voz *sústasis* es un nombre verbal en *-sis* correspondiente al verbo en voz media *sunístasthai*, 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: «los que hacen sus primeros ensayos en poesía logran acertar antes con el lenguaje y los caracteres que con el *ensamblaje* (*sunístasthai*) de las acciones»<sup>92</sup>.

Utiliza también Aristóteles el verbo en voz activa, *sunistánai*, para referirse a la acción de «componer la trama» de los argumentos de las tragedias: «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* (*sunistánai*) de argumentos, así como de cuál es el origen del efecto de la tragedia»<sup>93</sup>. «Es menester que el poeta *dé trabazón* (*sunistánai*) a los argumentos y los remate por medio de la elocución a base de ponerlos lo más posible delante de los ojos.»<sup>94</sup>.

La frecuencia de aparición de las voces *sunístemi* (16), *sústasis* (13) y *sústema* (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 poema<sup>95</sup>.

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 *sústasis* 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 ideas<sup>96</sup> y coincide con las ideas de Belleza, Simetría y Verdad<sup>97</sup>:

<sup>91</sup> Aristóteles, *Poética* 1450 a 4.

<sup>92</sup> Aristóteles, *Poética* 1450 a 37.

<sup>93</sup> Aristóteles, *Poética* 1452 b 28.

<sup>94</sup> Aristóteles, *Poética* 1455 a 22.

<sup>95</sup> Me he valido para el índice de frecuencias del trabajo de J. Denooz, *Aristote, Poetica. Index verborum. Liste de fréquence*, C. I. P. L., Liège 1988.

<sup>96</sup> Platón, *República* 509 b 2 «–Afirmarás, 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».

<sup>97</sup> Platón, *Filebo* 64 e 5 «pero en realidad el poder del bien se nos ha refugiado en la

«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 encajen armónicamente* uno con otro hasta que el todo *resulte un objeto bien ensamblado*, y por ello ordenado y embellecido»<sup>98</sup>.

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 unidad<sup>99</sup>:

«-¿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*:

«Las especies más importantes de la belleza son el orden, la proporción y la limitación, que sobre todo las ciencias matemáticas ponen de manifiesto»<sup>100</sup>.

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:

«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

naturaleza de la hermosura, pues la medida y proporción sin duda suelen resultar en todas partes belleza y virtud». Platón, *Filebo* 65 a 1 «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 correctísimamente lo haríamos responsable de las características de la mezcla y por eso, por ser bueno, ella ha resultado así».

<sup>98</sup> Platón, *Gorgias* 503 e 4.

<sup>99</sup> Platón, *República* 423 b 8.

<sup>100</sup> Aristóteles, *Metafísica* 1078 a 37.

tenga parte media y extremidades perfilados de tal forma que guarden una justa proporción entre ellos mismos y en relación con el todo»<sup>101</sup>.

Una vez más nos topamos con el concepto de *sústasis*, esta vez a través de la forma de perfecto *sunestánai* (Aristóteles utiliza cinco veces las formas de perfecto de *sunístemi* en la *Poética* con este mismo significado)<sup>102</sup> 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 que ambos están artísticamente elaborados– con la organicidad del animal que, en cuanto ser vivo, se diferencia de los enseres, de las cosas inanimadas e inorgánicas (*prágmata*).

Quisiera llamar la atención sobre el hecho de que Aristóteles, en un pasaje de su *Poética* en que reproduce la referida comparación platónica, vuelve a hacer cohabitar las voces *zōion*, «ser vivo», y *sunístemi*, «ensamblar», «componer».

Veámoslo: «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»<sup>103</sup>.

La *sústasis* 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:

<sup>101</sup> Platón, *Fedro* 264 c 2.

<sup>102</sup> Aristóteles, *Poética* 1451 a 33 y 1453b 4 (συνιστάναι); 1450 b 36, 1459 b 14 y 1462 b 10 (συνέστηκεν).

<sup>103</sup> Aristóteles, *Poética* 1450 b 34.

«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 las letras a las cosas, a una sola la letra única que parezca necesitar, o un grupo numeroso de ellas, 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 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»<sup>104</sup>.

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 que sirve de modelo, 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.

La verdadera esencia de las cosas y de los seres vivos reales son sus «formas», las antiguas Ideas platónicas que ahora, en la nueva metafísica de Aristóteles, habitan entre nosotros.

Por consiguiente, la poesía, que es una réplica de la realidad, un artefacto, ha de ser tan unitaria, coherente y tan bien formalizada como las cosas y los seres vivos reales de la Naturaleza.

Creo que este pasaje del *Crátilo* que acabamos de comentar 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 *sústasis* 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

---

<sup>104</sup> Platón, *Crátilo* 424 d 7.

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 ahora 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 *zôion*, «ser vivo», sino además *sôma*, «cuerpo de un ser vivo», hecho que de ninguna manera puede considerarse baladí.

Veámoslo: «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»<sup>105</sup>.

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 «al igual que en los *cuerpos* y en los *animales*») del discurso poético, y la de las tres cualidades de la belleza

---

<sup>105</sup> Aristóteles, *Poética* 1450 b 34.

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 «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. Este propósito es objetivo claro de la *Poética* de Aristóteles.

No olvidemos que la *Poética* aristotélica es un arte, una *tékhnē*, o sea, un sistema de conocimientos teorético-práctico, descriptivo y normativo a un tiempo:

«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 primeros»<sup>106</sup>.

Aristóteles nos define el contenido de su tratado y de inmediato estamos ante el concepto de *sústasis*, el «entramado», el ensamblaje de las piezas dentro del todo, que tiene como realización suprema el cuerpo del animal o ser vivo compuesto de 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 *táttein*) 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 *cuerpos=animales* que percibimos en la frase «al igual que en los *cuerpos* y en los *animales*»<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> Aristóteles, *Poética* 1447 a 8.

<sup>107</sup> Aristóteles, *Poética* 1451 a 3.

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 *somatoeidés* con el significado de «consistente», «compacto», «orgánico», un adjetivo compuesto empleado también por Teofrasto<sup>108</sup>, 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 *somatódes*, de igual significado, aparece tres veces en la *Rhetorica ad Alexandrum* para designar lo «compacto», «consistente», «orgánico» o «sistemático»<sup>109</sup>.

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 Aléxandrum*.

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.

---

<sup>108</sup> Teofrasto, *Historia de los animales* V, 9, 3 «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». Teofrasto, *Sobre el fuego* 48 «puesto que lo *más consistente* y compacto, una vez inflamado, resulta más caliente».

<sup>109</sup> *Retórica a Alejandro* 1438 b 22 «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* (*somatoeidés*) inmediatamente después del proemio». *Retórica a Alejandro* 1436 a «y que en las diferentes especies de oratoria hay que disponer los discursos *orgánicamente* (*somatoeidés*) 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». *Retórica a Alejandro* 1442 b 30 «de la misma manera trataremos también las narraciones de los hechos: o bien las ligaremos al proemio o haremos ver que son justas y creíbles a lo largo de sus partes o las pondremos por obra como conjuntos *orgánicos* (*somatoeidés*) centrados en sí mismos».

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 cuerpos<sup>110</sup>, 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 sustancias<sup>111</sup> y, por si esto fuera poco, configuran su «causa final»<sup>112</sup>.

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 que ningún otro factor imperan 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 esa nueva «forma» y «causa final» una parte no puede funcionar sin el todo, el ojo, por ejemplo, no puede ver aislado y funcionando por su cuenta.

Así es la obra poética, como un ser vivo, orgánico, unitario, en el que las partes no pueden alterarse ni ser suprimidas caprichosamente, porque ello

---

<sup>110</sup> Aristóteles, *Sobre el alma* 413a.

<sup>111</sup> Aristóteles, *Sobre el alma* 412a-b.

<sup>112</sup> Aristóteles, *Sobre el alma* 414a.



repercutiría necesariamente en el todo<sup>113</sup>.

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.

El poeta es más filósofo que el historiador<sup>114</sup> porque expresa, no lo que meramente es o fue, sino lo que pudiera haber sido en virtud de la necesidad o la probabilidad. Está mucho más cerca de las ideas, de las «formas» de las cosas por las que adquirimos el conocimiento de la realidad, que el historiador.

El poeta aristotélico lee la realidad mejor que el hombre corriente porque contempla las ideas, las «formas» inmanentes de las cosas y así es capaz de hacer metáforas, o sea de percibir lo semejante entre cosas aparentemente muy distintas y distantes<sup>115</sup>, cosas a simple vista irreconciliables y difíciles de conectar<sup>116</sup>.

El poeta aristotélico es un filósofo que contempla la realidad auténtica de las cosas que no está en su individualidad sino en sus ideas o «formas» inmanentes. Es así como puede llamar a la «vejez» «atardecer de la vida» y definir la «tarde» como la «vejez del día»<sup>117</sup>.

Un filósofo –dice Aristóteles en la *Metafísica*– debe teorizar sobre toda cosa<sup>118</sup>. Ahora bien, en la *Poética* Aristóteles hace algo más que teorizar, puesto que un arte, una *tékhne*, como lo es la *Poética*, es a la vez teoría y práctica. Por eso en esta obrita 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.)<sup>119</sup>. Pero no por ello deja de teorizar, de

<sup>113</sup> Aristóteles, *Poética* 1451a 30.

<sup>114</sup> Aristóteles, *Poética* 1451b 5.

<sup>115</sup> Aristóteles, *Retórica* 1412a 12.

<sup>116</sup> Aristóteles, *Poética* 1458a 27.

<sup>117</sup> Aristóteles, *Poética* 1457 b 22.

<sup>118</sup> Aristóteles, *Metafísica* 1004 a 34.

<sup>119</sup> Por ejemplo: Aristóteles, *Poética* 1447a 9 «y de cómo hay que entamar los argumentos si es que se pretende que la composición poética resulte bien». Aristóteles, *Poética* 1450b 21 «definidas estas partes, hablemos seguidamente de cómo debe ser el entramado de las acciones». Aristóteles, *Poética* 1450b 32 «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». Aristóteles, *Poética* 1451a 30 «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

filosofar, al mismo tiempo. Y lo hace desde su platonismo empírico, que no era sino una nueva versión de la filosofía de su maestro.

---

argumento, puesto que es imitación de una sola acción, lo sea de una sola y que ésta sea completa». Aristóteles, *Poética* 1451b 27 «es evidente, por tanto, que el poeta debe ser más bien creador de los argumentos que de los versos». Aristóteles, *Poética* 1452a 18 «y eso debe seguirse de la estructura misma del argumento». Aristóteles, *Poética* 1452b 5 «y otras veces es menester que ambos se reconozcan mutuamente». Aristóteles, *Poética* 1452b 14 «las partes de la tragedia que hay que emplear como aspectos inseparables de ella, ya las dijimos antes». Aristóteles, *Poética* 1452b 28 «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». Aristóteles, *Poética* 1452b 34 «es evidente, en primer término, que ni deben mostrarse los individuos equitativos pasando de la felicidad a la desdicha». Aristóteles, *Poética* 1453b 3 «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». Aristóteles, *Poética* 1453b 10 «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 entraña misma de los hechos». Aristóteles, *Poética* 1454a 33 crh; «tanto en los caracteres, como en la trabazón de las acciones, es igualmente preciso buscar siempre o lo necesario o lo verosímil». Aristóteles, *Poética* 1456a 2 «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». Aristóteles, *Poética* 1456a 10 «pero es menester equiparse bien en ambas partes», Aristóteles, *Poética* 1456a 10 crh; «es preciso también acordarse de lo que se ha dicho en repetidas ocasiones y no hacer de la tragedia una composición épica», etc.