

VIII

La metáfora como instrumento poético fundamental

Comencemos notando en todo su valor la sentencia de Aristóteles: “Es sobre todo lo demás importante (πολύ μέγιστον) el saberse servir de las metáforas, que, en verdad, esto solo no se puede aprender de otro, y es índice de natural bien nacido, porque la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas” (τὸ ὁμοιον θεωρεῖν ἐστίν). (1459 a 5 sqq.)

La teoría de la metáfora, según Aristóteles, comprende los siguientes puntos:

1. *Definición de metáfora: Metáfora es transferencia de un nombre de una cosa a otra, ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά.*

Lo cual supone, en primer lugar, que cada cosa tiene su nombre; que este nombre se le ajusta perfectamente, y que, en el límite, cada nombre correspondería a la definición de la misma, de manera que los nombres que convienen a géneros habrían de aplicarse solamente a las semejanzas genéricas de las cosas, y no a ninguna cosa especificada ya; a su vez, los nombres específicos, que designan especies últimas —como hombre, perro, rosa, dios . . .—, no podrían ser aplicados a aspectos genéricos o más vagos y universales.

Los nombres individuales —Sócrates, Platón, Esquilo . . .— caen fuera de estas consideraciones, porque, como queda dicho, la individualidad está fuera de la esencia y de la especie.

Cada nombre, pues, tendría teóricamente hablando su lugar propio y sus objetos propiamente designados, de los que sería su etiqueta nominal y hasta su posesión.

Sólo bajo esta hipótesis de que, en propiedad, cada nombre pertenece a un objeto o a un aspecto peculiar de un objeto o de varios puede hablarse de trans-portes (*ἐπί-φορά*), de cambio de lugar de los nombres, por una especie de movimiento nominal. La filosofía, y aun el lenguaje común, tendería, programática o inconscientemente, a fijar los nombres: a cada cosa su nombre, a cada aspecto su nombre.

Pero tengamos presente que, según Aristóteles, el nombre (*ὄνομα*) es voz *significativa*, no elucidativa (*σημαντικόν*, no *ἀποφαντικόν*); indica, hace signos, alude, mas no declara, explica, explicita. De manera que el nombre, en su peculiar manera de significar, se queda a mitad de camino entre ignorancia de la cosa y una explicación o definición de la misma. Y así al decir *hombre*: aludimos e indicamos *en bloque y sin definición* un cierto ser; pero, aun sin definirlo y distinguirlo internamente en sus notas, sabemos dar tal nombre a los objetos que son hombres y no lo damos a los que son plantas o animales.

Por esto dice Aristóteles que “*el nombre indica en bloque y con indistinción*”, ὅλον σημαίνει καὶ ἀδιαωρίτως; “*sólo la definición divide y descompone un objeto en sus partes*”, ὁ ὀρισμὸς διαιρεῖ εἰς τὰ καθ’ ἕκαστα. (Phys., libro I, 184 b 11 sqq.)

INTRODUCCION A LA POETICA

Entre el nombre —dicho con significación *indiativa y alusiva, no explícita*— y la cosa nombrada hay siempre una distancia. No está el nombre apegado y ajustado exactamente a la cosa como la definición lo está con lo definido, y precisamente por esta falta de ajuste perfecto entre nombre, dicho como tal, y cosa nombrada es posible un movimiento de transferencia (*ἐπι-φορά*), por el que un nombre pasa de ciertas cosas a otras. Fenómeno que no cabe, so pena de contradicción, entre definiciones o explicaciones perfectas.

De manera que, según Aristóteles, tenemos ya dos raíces de que mana la metáfora: 1) hay nombres que convienen a aspectos *genéricos*; de consiguiente son móviles y transportables de una especie a otra. por la misma *vaguedad* y generalidad de su significado; 2) empero, aun en el caso de nombres que designan una especie o aspecto último y definitivo —par, impar, rojo, amarillo, hombre, rosa . . .—, nunca está tan coajustado el nombre con lo nombrado que no admita un cierto desplazamiento, al que se denominará *metáfora*.

2. División aristotélica de la metáfora.

2.1) *Del género a la especie*. Decir que la nave se *paró*, en vez de decir que *ancló*, que es la manera *específica* como se paran las naves, mientras que *parar* es nombre *genérico* para muchas especies de pararse: como atascarse, anclar, detenerse . . .

2.2) *De la especie al género*. Decir que Ulises realizó por miles acciones bellas, en vez de decir "*muchas*", cuando miles es una *especie* de mucho; y es claro que no se contaron exactamente y con números las acciones be-

llas de Ulises para decir que fueron por miles (*μύρια*) diez mil exactamente, ni una más ni una menos.

Y en este segundo caso la metáfora parece más fuerte porque el nombre que alude a lo específico está más cerca del campo gravitatorio de la cosa que el nombre genérico, aparte de que el nombre genérico tiende, naturalmente, a aplicarse a las especies del género, a caer hacia las diferencias últimas; mas la especie es ella misma algo último, que no gravita propiamente hacia lo genérico. La metáfora que transporta, pues, un nombre específico a un aspecto genérico es *empresa más esforzada* (*σπουδαιότερον*), y por tanto metáfora mejor.

2.3) *De especie a especie*. Decir “sacarle a uno el alma con el bronce” y “cortársela con el infatigable bronce”, porque si suponemos que “quitar” es nombre genérico respecto de “quitar por sacar” y “quitar por cortar” —puesto que sacar y cortar son dos maneras de quitar—, podremos decir *una vez* que el bronce le sacó a uno el ánimo del cuerpo, y *otra* que el bronce le cortó el ánimo, en vez de la frase genérica “el bronce se le llevó el alma”.

Pero se ve sin más que este procedimiento, empleado *mecánicamente* —clasificar los nombres en genéricos y específicos y transportar sistemáticamente los genéricos a las especies, los de las especies al género, los de las especies entre sí—, no dará las más de las veces metáforas bellas ni siquiera con valor *artístico*, porque el procedimiento es ciertamente *artificial*, pero se queda de ordinario en semejante estado *preartístico*.

2.4) *Metáfora por analogía*.

INTRODUCCION A LA POETICA

“Habrá analogía cuando se hayan el segundo término con el primero como el cuarto con el tercero.”
(1457 b 17 sqq.)

Por sólo esta declaración parecería que se trata de una analogía o proporción matemática,

$$a/b = c/d$$

que admite las soluciones: $a = bc/d$; $c = ad/b$;
 $b = ad/c$; $d = bc/a$.

Pero vamos a ver que esta terminología de apariencia matemática no tiene que entenderse según los criterios matemáticos, sino de manera simbólica, o si queremos, análoga ella misma con la noción matemática.

En efecto: consideremos una de las analogías que trae aquí Aristóteles como ejemplo: la de día-tarde, vida-vejez.

Si escribimos estos cuatro términos en forma de proporción:

$$\frac{\text{tarde}}{\text{día}} = \frac{\text{vejez}}{\text{vida}}$$

Aristóteles da como soluciones *metafóricas*, no matemáticas, las dos siguientes: *“se empleará en vez del segundo término el cuarto, y en vez del cuarto el segundo”*. (Ibid.) Que es como si escribiésemos la proporción dicha

$$\frac{\text{tarde}}{\text{vida}} = \frac{\text{vejez}}{\text{día}}$$

sustitución que matemáticamente es inadmisibile, pero la correspondiente sustitución *“verbal”* es correcta.

Y dice: 1) *la tarde es la vejez del día*, y 2) *la vejez es la tarde de la vida*. Y por estos ejemplos se ve cómo debe solventarse *metafóricamente* la ecuación verbal dicha.

Ahora que también queda al descubierto que Aristóteles emplea del lenguaje matemático sólo en lo referente al *planteamiento* de la analogía o proporción, mas en manera alguna en cuanto a la solución y procedimientos, que, en especial, el que da la proposición metafórica es matemáticamente falso.

Además propone Aristóteles otro tipo de solución *metafórica* de la proporción verbal: “*se puede además usar de este mismo tipo de metáforas, mas de otra manera: después de haber designado una cosa con nombre de otra, quitar algo de lo propio de ésta. Por ejemplo: si se llamara al escudo ‘copa’ — no copa de Marte, sino copa ‘sin vino’.*” (*Ibid.* 30 sqq.)

La solución también de estilo *metafórico*. Y cabría preguntarse en estos casos y parecidos si la forma matemática de *plantear* la metáfora sirve para algo, pues tal planteamiento matemático no pasa de semejante estado, y los tipos de soluciones nada tienen que ver con las matemáticas.

El que Aristóteles haya creído poder plantear algo así como *proporciones* verbales, y designarlas con igual término que las matemáticas, descansa en que, según su opinión, “*la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas*”.

Ahora bien: la semejanza ($\delta\mu\iota\omicron\nu\nu$) que rige entre $4/2 = 8/4$ es que un término de cualquiera de las dos razones tiene con el otro la relación de “*doble que*” él. Y esta relación es *formal* o molde hueco, que igual vale para 4 y 2, que para 8 y 4, etc. En cambio: en la simple

INTRODUCCION A LA POETICA

semejanza no se trata, en general, de relaciones *formales* o moldes abstractos, en que el material nada tiene que ver con el molde, sino de relaciones *concretas* en que el material y sus relaciones están fundidas en unidad indisoluble. Así vejez y vida, tarde y día. La semejanza entre los dos pares de términos no es formal, sino concreta y peculiar de cada caso.

Cuando ponemos, pues,

$$4/2 = 8/4$$

y

$$\frac{\text{vejez}}{\text{vida}} = \frac{\text{tarde}}{\text{día}}$$

el término unitario “*como*” o “*de igual manera que*”, *ὁμοίως*, debe tomarse según el tipo de metáforas que designa Aristóteles como “paso de especie a género”, porque “*semejanza*” hace aquí de género respecto de esa especial semejanza que es semejanza por “*relación formal*”.

Pero si las anteriores clases de metáforas parecían prestarse a un tratamiento mecánico, se da cuenta clara Aristóteles que saber seleccionar entre los cambios lógicos o matemática o combinatoriamente posibles los que posean valor artístico y de belleza es cuestión aparte: “*esto solo no se puede aprender de otro, y es índice de natural bien nacido*”. (1459 a 5 sqq.)

Aunque no deban entenderse, pues, *semejanza* en sentido específico por semejanza de *relación formal* (proporción matemática), ¿será verdad que la base general de las metáforas sea la *semejanza*, y que descubrir metáforas sea descubrir *semejanzas*?

Podemos conceder sin gran generosidad, porque parece evidente, que en toda metáfora se pueda descubrir, entre sus contexturas, una de *semejanza*. Pero ¿será ella la básica? Y ¿no será verdad lo contrario: que la invención de metáforas se hace por la vida en trance poético precisamente para escaparse de las *semejanzas*? Y ¿no inventará el genio poético metáforas para esotro fin de deshacer las *asociaciones* comúnmente establecidas por la vida ordinaria?

No cabe este punto, y otros parecidos, en una *Introducción a la Poética* de Aristóteles.

*

* *

Pero antes de terminar voy a mi vez a echar mano de una *metáfora*, de una ley física transportada y levantada del orden pesado de lo físico al ingrávigo de la poesía.

Dicen los físicos —y es verdad como un templo, como el templo del sistema astronómico en que vivimos— que los campos gravitatorios que al derredor de sí fija cada cuerpo celeste, se componen con los de los demás, y hay una cierta línea y superficie de *nivel*, más o menos compleja y rara de figura, en la que no predomina la atracción de ninguno de los cuerpos, y, por tanto, quien la siguiera se pasearía por el universo sin caerse en astro alguno, en maravilloso funambulismo. Lo difícil es llegar hasta esa línea o superficie de equilibrio intergravitatorio.

Pues bien: parece como si los filósofos —comenzando por Aristóteles y terminando en los fenomenólogos modernos— se hubiesen propuesto andar no por esa línea de nivel entre astros y astros, sino por la línea de

INTRODUCCION A LA POETICA

mayor gravitación, bien al ras de cada cosa, tocándola, desojándose en ella, *definiéndola*, que es andar sobre su piel y superficie más inmediata; sin caer en cuenta de que existe otra línea equidistante o de nivel en que uno evita las cosas, y las evita por las *mismas* leyes por las que uno se acerca y cae pesadamente en ellas.

Y creería que la *Poesía* ha descubierto algo así como unas líneas de *nivel intereidético*, de *equilibrio interentitativo*, por las que nuestra facultad desiderativa, nuestros sentimientos, purificados estéticamente, pueden caminar dándose un paseo más maravilloso que el del hombre que descubriera esa superficie de nivel entre los astros, se subiera en ella, en más sorprendente viaje que los de Julio Verne, y anduviese por los *aires* —una de las primeras acusaciones que se hicieron a los filósofos, *ἀέροβατην* (cf. *Apología de Sócrates*, por Platón, 9 C)—, libre de caídas y de andar cayéndose, como nosotros, por querer andar sobre un astro solo.

Y es claro que en tal superficie de nivel *intereidético* e *interentitativo* no predominan ni la verdad ni la falsedad, ni el valor ni deber ser alguno, como en esa real superficie *intergravitatoria* que existe según la física entre los astros, no hay atracción ni peligro alguno de caídas.

Andar entre las ideas, caminar entre los valores, pasearse entre los seres sin caer en ninguno de ellos, mirar todas las cosas desde esa superficie de nivel, ¿no será la faena propia de la *Poesía* y en especial el trabajo que debe realizar la *metáfora*?

“*Intelligenti pauca.*”

México, a 14 de abril de 1945.

INTRODUCCION TECNICA

Reunimos aquí un conjunto de detalles cuya comprensión ayudará a la de la *Poética* misma. Han sido reunidos la mayor parte de ellos pacientemente por los eruditos, y representan algunos de ellos larga y perspicaz labor filológica.

Los tomamos en su mayoría de la edición *Guillaume Budé* de la *Poética*, hecha por J. Hardy (París, 1932), no sin tener en cuenta la edición publicada en la *Loeb Classical Library*, por W. Hamilton Fyfe, 1939.

I

Estructura de la Poética

La *Poética*, tal como ha llegado hasta nosotros, está evidentemente *incompleta*. Incluye, después de una *introducción general* (1447 a - 1449 b), en que se formula el plan general de la obra —estudiar *todas* y cada una de las especies de obras poéticas—: un estudio sobre la *tragedia* (1449 b - 1459 a) y otro sobre la *epopeya* (1459 a - 1462 b).

La obra está incompleta, porque a) no llena el programa fijado en el comienzo del capítulo I; b) no

se encuentra el estudio correspondiente a la comedia, prometido al comienzo del capítulo VI; c) tampoco se halla una exposición de los γελοῖα o cosas de reír, que en dos pasajes de la *Retórica* (1371 b 36 - 1419 b 6) se dice formar parte de la *Poética*.

d) Además: nuestro texto termina con una fórmula estereotipada, familiar a Aristóteles, que, en general, sirve para resumir lo anterior y preparar lo siguiente. Compáranse aquí mismo los finales de 1454 a, 13 sqq.; 1459 a 15 sqq.; y 1462 b 15 sqq.

e) Al final del códice *Riccardianus 46* —B en las siglas de esta edición—, que representa, como se dirá, una tradición independiente, se hallan algunas palabras más que prometen un estudio sobre el iambo y la comedia: *περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμῳδίας*, tal como las lee Carlo Landi (*Rivista di Philologia Classica*, 1925, pág. 551, cf. edic. de J. Hardy [J. H.] pág. 75). Aunque se las suponga apócrifas demostrarían que desde mucho tiempo atrás se consideró la *Poética* como obra incompleta.

f) Además: el catálogo de las obras de Aristóteles de Diógenes Laercio (v, i, 24), y que se remonta probablemente hasta Hermippo de Esmirna (200 a. C.), atribuye dos libros a la *Poética*.

Se admite, pues, generalmente que la *Poética* tal como la poseemos no es más que el primer libro de la obra completa. Y se supone que el segundo libro perdido estaba centrado en la comedia, como el primero lo está en la tragedia.

En cuanto a las dudas acerca de la existencia de un segundo libro, y que J. H. no tiene por suficientemente

fundadas, véase A. Philip Mac. Mahon, *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. XX, VIII, págs. 1-46.

El segundo libro de la *Poética* debió desaparecer muy pronto, y para suplir esta laguna un gramático antiguo compuso un mediocre tratado sobre la *comedia*, conocido bajo el nombre de *Tractatus coislianus*. El estudio más reciente sobre esta cuestión es el de Lane Cooper, *An Aristotelian theory of comedy*. (Oxford 1924. J. H., págs. 5-6.)

II

Estructura de la Poética, como apuntes para clase.

Si el plan general de la *Poética* puede parecer sencillo y bien ordenado, los comentadores no dejan de hallar pequeños detalles sospechosos y desconcertantes. Enumero los más importantes:

a) La *Poética* es un curso que sobre esta materia dió Aristóteles, y lo contrapone él mismo (1454 b 18) a los *ἐκδεδομένοι λόγοι*, a los tratados publicados ya oficialmente, como el diálogo *Sobre los Poetas*.

b) Su forma no es tampoco la que se da a las obras destinadas a la publicación: las digresiones, repeticiones, paréntesis, dudas, producen la impresión de una exposición oral y privada. Parece que esta exposición la hizo Aristóteles más de una vez, añadiendo al esqueleto primitivo nuevas partes, sin tomarse la pena de rehacer el todo para darle así una forma sistemática y sin repeticiones. Como dice W. Jaeger —*Aristoteles*, Berlín, 1923, pág. 337 sqq.—, no intenta Aristóteles en esta obra,

tal como se nos ha conservado, más que la instrucción de los oyentes.

Se ha propuesto la hipótesis, poco aceptable, de una copia *estenográfica*, en términos nuestros, hecha de las obras *esotéricas* o privadas por algunos de los oyentes de Aristóteles. Véanse sobre este punto las atinadas observaciones de M. Médéric Dufour en su introducción a la *Retórica* (págs. 17-18). J. H. piensa que la redacción de estas obras es de la mano misma de Aristóteles, pero tiene por poco probable el que la redacción escrita haya seguido, y no más bien precedido, a la exposición oral.

c) En el capítulo 12, Aristóteles interrumpe el estudio de la trama o argumento y hace la enumeración de las partes extensas de la tragedia. Muchos críticos, siguiendo a Ritter, han considerado este capítulo como interpolado.

Presenta, es cierto, dificultades; por ejemplo, la definición de *stásimon*. Con todo, cree J. H. que, exceptuada la última frase que pudiera muy bien ser apócrifa, el capítulo es auténtico, aunque no fuera sino por el paralelismo de las definiciones, la insistencia *ὅλον ... ὅλον* y la definición de *ἔξοδος*. (Cf. 1450 b 24 sqq. y 1450 b 31.)

El trozo es de Aristóteles, pero parece haber sido añadido posteriormente.

d) El capítulo 16 tiene también las apariencias de añadido. Aristóteles había hablado ya de la *ἀναγνώρισις* o reconocimiento en el capítulo 11. Qué es el reconocimiento, cuál es el tipo mejor, cuáles sus clases: habían sido ya puntos estudiados en el capítulo 11, sin que se halle indicación alguna de que posteriormente se trata-

ría el mismo asunto una vez más. Y con todo se lo trata de nuevo en el 16, que no parece complemento del 11, sino una refundición y profundización del mismo como resultado de un estudio más detenido.

Si hubiera formado parte de la redacción primitiva, Aristóteles no hubiera repetido en el capítulo siguiente lo del reconocimiento de Orestes en la obra de Poliydos.

e) Puede parecer extraño que, formando el reconocimiento parte de la trama, Aristóteles lo estudie después de los caracteres. Aristóteles enfoca la cuestión de los caracteres desde el punto de vista de lo *verosímil* (*εἰκός*), regla que se aplica por igual a caracteres y a la trama y que domina la *Poética* entera. Pues bien: en el capítulo 16 precisamente, Aristóteles enfoca la cuestión del reconocimiento bajo este punto de vista, y en la verosimilitud encuentra un principio de discriminación y de apreciación.

f) El parangón entre tragedia y epopeya se halla interrumpido por una exposición de los principios que deben aplicarse en la crítica de los poetas (cap. 25). Los problemas y soluciones que hallamos aquí pueden pertenecer lo mismo a la *Poética* que a los *Ἀπορήματα Ὀμηρικά*. (J. H., págs. 8-10.)

III

Lugar de la Poética en las obras de Aristóteles

En 343-344 Aristóteles, de edad de 41 años, fué encargado de la educación de Alejandro. Educación que debió comprender lo que se enseñaba a los griegos jó-

venes, y entre ello, y sin duda, en primer lugar, la lectura de Homero y de los trágicos.

Según una tradición discutible Aristóteles revisó con esta ocasión el texto de la *Iliada*, y es probable que los *Problemas Homéricos* —véase el cap. 25 de la *Poética* y los *Aristot. fragm.*, edic. Rose, fragm. 142-179— sean de esta época de su vida y por esta ocasión.

También a la tragedia había dedicado Aristóteles detenidas consideraciones. Había publicado con el título *Victorias dionisiacas* una recensión de las listas de los vencedores en los juegos escénicos, y debemos a sus *Didascalias* —cf. *Arist. fragm.*, edic. Rose, fragm. 618-630—, obra compuesta según los veredictos de los jueces en tales juegos, lo más ajustado que sobre la cronología de las obras dramáticas sabemos.

Por fin: hay que contar su diálogo *Sobre los Poetas*, del que se han conservado algunas líneas. (*Ibid.*, fragm. 70-77, A. Rostagni, *Rivista di filologia e di instruc. classica*, 1926, págs. 433-70; 1927, págs. 145-73.)

La erudición formaba, pues, uno de los fundamentos de las teorías aristotélicas, lo mismo en política que en poesía. Con todo, su teoría literaria, como lo hemos visto larguísimamente en la *Introducción filosófica*, le viene de sus propias teorías filosóficas y no de un estudio directo de Homero y de los trágicos.

Compárese, por ejemplo, su definición de la tragedia (1449 b 24 sqq.) y la que da Willamowitz: “una tragedia ática es una composición, completa en sí misma, basada en leyenda heroica, tratada por un poeta en estilo elevado para ser representada por un coro de ciudadanos de Atenas y dos o tres actores, en el santuario de Baco, como parte integrante del culto”.

INTRODUCCION A LA POETICA

La *Poética*, tal como la poseemos, supone un auditorio ateniense: en el cap. 3 (1448 a 31) se oponen a los megáricos de Sicilia "los de aquí".

Parece que tuvo que ser compuesta durante la segunda estancia de Aristóteles en Atenas (335-334 a 323).

En efecto: parece de suyo probable que compusiera la *Poética* a continuación de las investigaciones que sobre las obras poéticas emprendió con ocasión de su preceptorado en Macedonia.

Además: el autor de la *Poética* está bien lejos de las ideas de Platón. Platón condenaba la poesía en nombre de la verdad y de la moral. En nombre de la verdad: porque la poesía es imitación de lo que es ya de suyo imitación, como lo es lo sensible respecto de lo inteligible, y la poesía es imitación de lo sensible. Por esto llamaba a los poetas "manufactureros de fantasmas", "fabricantes de ídolos", δημιουργός φαντασμάτων, (*República*, 598 A sqq.) En nombre de la moral: porque muestra a los dioses y héroes sometidos a las pasiones humanas.

Aristóteles, por el contrario, tomando de Platón probablemente la teoría de que los poetas son imitadores (μίμησις, cf. lugar citado de la *República* de Platón), atribuye a la obra de arte un valor purificador y purgante de los excesos de las pasiones en cuanto reales. Además: hace de la *Poética* un estado intermedio entre Historia y Filosofía. (1451 b 5; 1460 b 18-21.)

Otro dato para el problema cronológico pudiera ser el que la *Retórica* es posterior a la *Poética*, mencionada no sólo en el libro III, de autenticidad dudosa, sino en el I, de autenticidad asegurada. (Cf. *Retórica*, III, 1405 a 5 y 1419 b 5 εἶρηται... ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς; I, 1372 a 1 διώριστα ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.) Pero no consta sobre la

data exacta de la composición de la *Retórica*; parece ser posterior a la fundación del Liceo. (J. H., págs. 13-16.)

IV

Sobre la significación de kátharsis

Aparte de lo que se dijo en la *Introducción filosófica* (IV, 1), nótese los datos siguientes: 1) la interpretación *patológica* de que se habló en la *Introducción filosófica* (IV, 1), basada en los textos de la *Política* allí citados, no fué del todo desconocida por los comentaradores del Renacimiento (cf. V. Bywater, *Journal of Philology*, XXVII, pág. 267); pero se debe sobre todo a dos filólogos del siglo pasado: Henri Weil y Jacob Bernays, que, al mismo tiempo, mas independientemente, la propusieron. La memoria de Weil fué presentada al congreso de filólogos alemanes en Basilea, en 1847, y se encuentra sustancialmente en sus *Études sur le drame antique*, 3ª edic., págs. 156-163.

El trabajo de Bernays, aparecido en las *Memorias de la Academia* de Breslau, en 1857, ha sido reimpreso en *Zwei Abhandlungen ueber die aristotelische Theorie des Drama*, Berlín, 1880.

Antes de estos trabajos las interpretaciones han ido por caminos los más divergentes. *Beni*, a finales del siglo XVI, contaba ya doce.

1. La mayor parte de los comentaradores italianos de la *Poética*, en especial Robortello, Vettori, Castelvetro, no extendían la purificación a todas las pasiones, fuera del terror y compasión; pero creían que familiarizándose con los espectáculos que en el espectador despertaban terror

INTRODUCCION A LA POETICA

y conmiseración, se llega a una especie de inmunización contra tales debilidades en la vida real.

2. Los teóricos franceses del siglo XVII, como Chapelain, Godeau, Scudéry, siguiendo al italiano Maggi (Madius), sostuvieron que la *kátharsis* o purificación consiste en librarse, mediante el entrenamiento en estas dos pasiones de conmiseración y terror, de todas las demás en cuanto peligrosas: lujuria, cólera, orgullo . . .

Con todo, Racine, que leía la *Poética* en la edición comentada de Petrus Victorius —además de haber él mismo traducido varios pasajes; véase la edición Mesnard de las obras de Racine, tomo V, págs. 447-489—, escribió en el margen de su ejemplar que la tragedia “*excitant la terreur et la pitié, purge et tempère ces sortes de passions. C’est-à-dire qu’en émouvant ces passions elle leur ôte ce qu’elles ont d’excèsif et de vicieux et les ramène à un état de modération conforme à la raison*” (pág. 477).

Pero, dejando aparte variaciones sobre el mismo tema de purificación de pasiones, purgación de afectos, un punto parecía asegurado: que en la *kátharsis* se halla la *justificación moral* de la tragedia. Y así decía Corneille que el espectáculo de la tragedia nos obliga a volver sobre nosotros mismos y nos incita a “*purger, modérer, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur les personnes que nous plaignons*”. (2ème. discours sur le poème dramatique, cf. el prefacio a *Don Sanche d’Aragon* y el de *Attila*; el examen de *Téodoric* y el de *Nicomède*.)

3. Durante el siglo XVIII, en Francia y en el extranjero, se trata esta cuestión con más ciencia y menos imaginación.

Batteux —*Les quatre Poétiques* (Paris, 1771)—
 busca ya la solución donde hay que buscarla, a saber:
 en el pasaje citado del libro VIII de la *Política*. Y así
 escribe: “*Pythagore est le premier qui a emprunté ce mot
 à la médecine, car comme la médecine purge les corps en
 corrigeant l’excès ou le vice des humeurs, la musique de
 même purge l’âme en corrigeant, en ôtant soit l’excès
 soit le vice des affections.*” Traduce y comenta diligente-
 mente el pasaje y concluye: “*La tragédie nous donne la
 terreur et la pitié que nous aimons et leur ôte ce degré
 excessif ou ce mélange d’horreur que nous n’aimons pas.
 Elle allège l’impression ou la réduit au degré et à l’espèce
 où elle n’est plus qu’un plaisir sans mélange de peine,
 χαρὰν ἀβλαβῆ, parce que, malgré l’illusion du théâtre, à
 quelque degré qu’on la suppose, l’artifice perce et nous
 console quand l’image nous afflige, nous rassure quand
 l’image nous effraie . . .*”

Batteux nota muy bien que se aparta con esta su
 interpretación de la usual, porque añade: “*Mais que
 devient l’effet ou la fin morale de la tragédie qu’on
 croyait indiquée par cette purgation des passions?*”

Hacia el mismo tiempo, Lessing, en Alemania, mos-
 traba que la *kátharsis* no se refiere a las pasiones en gene-
 ral, sino al temor y a la compasión, y a las pasiones
 conexas con ellas. Y fundándose en la doctrina aristo-
 télica de que una virtud es un término medio entre dos
 vicios, hace consistir la purificación de las pasiones en
 transformarlas en “*disposiciones virtuosas*”, es decir:
 que la tragedia nos conduciría al grado *justo* de te-
 mor y compasión. (Cf. *La dramaturgie à Hambourg*,
 LXXVII.)

4. Para el estado moderno de la cuestión véase,
 además de la obra de J. Hardy que estamos fundamen-

INTRODUCCION A LA POETICA

talmente extractando en este punto, la obra de Finsler: *Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900. (J. H., págs. 16-22.)

La interpretación que hemos propuesto en la *Introducción filosófica* (IV, 1), además de recoger estas inspiraciones, aporta otras fundadas especialmente en la filosofía de Aristóteles.

V

Texto de la Poética

Parece que en la Antigüedad se difundió muy poco el texto de la *Poética*. Ni se señala ningún comentario ni apenas si se lo cita alguna vez.

Las ideas aristotélicas sobre la tragedia y la comedia fueron transmitidas por gramáticos y críticos, mas parece que desde muy pronto cayó en olvido la *Poética* misma.

Parece que ni Horacio mismo conoció la *Poética* en su texto original; pero tenía ante los ojos la de un peripatético del siglo III a. C., el gramático Neoptolemo de Paros. *Congessit praecepta Neoptolemi, τοῦ παριανοῦ, de arte poetica non quidem omnia sed eminentissima* (Porphyryon).

El segundo libro de la *Poética* había desaparecido ya en el siglo VI, cuando el texto griego fué traducido al siríaco, traducción que más tarde fué retraducida al árabe.

Con el Renacimiento la *Poética* entra en la fase triunfal de su historia. Desde 1498 la traduce G. Valla. La edición *princeps* aparece en 1508, en los *Alda*. Fué seguida durante el siglo XVI por las ediciones de Pacius, Madius, Robortellus, Petrus Victorius.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

Estos editores se dedicaron no tanto a mejorar críticamente el texto mismo de la obra cuanto a proveer el texto de comentarios, fuentes de las discusiones de que provendrá en Francia, y durante el siglo XVII, la doctrina clásica.

Véase para este punto la obra completísima de M. René Bray: *La formation de la doctrine classique en France*, Hachette, 1927.

Un serio progreso en el establecimiento del texto se consigue en el siglo XIX, cuando se reconoce el valor particular de un manuscrito del siglo X u XI, pasado por alto hasta entonces, el *Parisinus* 1741, señalado con A^c en la edición de Bekker (1831).

Después de Bekker se suceden las ediciones, tanto en Alemania como en Inglaterra, pero ninguno sometió a examen más riguroso el texto de la *Poética* como Juan Vahlen.

Sus tres ediciones sucesivas —Berlín, 1867 y 1874, Leipzig, 1885— constituyen, junto con los comentarios críticos en latín, y los estudios que consagró a la interpretación de la *Poética*, en especial en las *Memorias de la Academia* de Viena, uno de los monumentos perdurables de la filología del siglo XIX.

Vahlen considera al *Parisinus* 1741 como la fuente única del texto. Los otros manuscritos que él conoce, en número de 17, todos muy posteriores al *Parisinus*, los tiene por derivados de él y les da el nombre de *apógrafos*. Si tales apógrafos o copias presentan a veces un texto más aceptable que el del *Parisinus*, tales variantes no tienen más valor que el de conjeturas.

Hoy en día no es ya posible atenerse solamente al *Parisinus*, desde que ha quedado demostrada la independencia del *Riccardianus* respecto de él; y además se ha puesto de relieve la importancia del texto árabe.

INTRODUCCION A LA POETICA

Una edición moderna de la *Poética*, como la que aquí se ha seguido, tiene que descansar sobre el *Parisinus*, el *Riccardianus* y la *versión árabe*.

a) *El Parisinus A*.

El *Parisinus* 1741 contiene juntamente con la *Poética* la *Retórica* de Aristóteles y diferentes obras acerca de la *Retórica*, posteriores a Aristóteles.

El texto de la *Poética* fué trabajado por Vahlen, que anotó las menores particularidades.

Una edición facsímil acompañada de notas descriptivas se debe a los trabajos de F. Allègre y H. Omont (Leroux; París, 1891).

El texto del *Parisinus A* es de buena tradición. Los errores que en él se encuentran son negligencias ligeras del tipo corriente — confusión de vocales, haplografías, omisión de letras . . .

b) *El Riccardianus 46 (B)*.

Manuscrito del siglo XIV, nos presenta un texto de la *Poética* mutilado al principio y al final. Comienza con 1448 a 29, y tiene una laguna que va desde 1461 b 3 hasta 1462 a 17.

La independencia de B respecto de A está garantizada sobre todo por el hecho de que, en 1455 a 14, B ha conservado el texto de una docena de palabras desaparecidas a consecuencia de un homoioteleuton en la tradición representada por A. Véanse las notas críticas a 1455 a 14.

La desaparición de estas palabras en la tradición de A había conducido a los copistas y editores a corregir τὸ μὲν γάρ, cuidadosamente conservado en A, por las ὁ μὲν γάρ.

En muchos otros lugares el *Riccardianus* confirma de manera sorprendente las conjeturas de sabios modernos. Así, en 1454 a 22 se encuentra τὸ ἀρμόττοντα (Vahlen) en vez de τὰ ἀρμόττοντα de A; en 1454 b 9, ἡ ἡμεῖς (Stahr) en vez de ἡμᾶς de A; en 1455 a 16 παραλογισμός (Vahlen) en vez de παραλογισμόν de A; en 1455 b 2 παρατείνειν (P. Vettori) en vez de περιτείνειν de A.

Otras buenas lecciones del *Riccardianus* concuerdan con las de la versión árabe. Así, en 1448 b 22, en vez del texto ininteligible de A οἱ πεφυκότες καὶ αὐτὰ da οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτά; en 1451 a 17 en vez de τῷ γένε da τῷ ἐνί; en 1455 a 33 en vez de ἐξεταστικοί da ἐκστατικοί y en 1455 a 27 ἀνήει en vez de ἄν εἶη de A.

El final del *Riccardianus* es de un interés especial. Mientras que el texto tradicional de la *Poética* se detiene en 1462 b 19 con las palabras εἰρήσθω τοσαῦτα, en el *Riccardianus*, después de εἰρήσθω ταῦτα se lee: περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμῳδίας, y además una palabra que parece ser γράψω.

Si la autenticidad de este final fuese completamente segura quedaría resuelta la cuestión acerca del segundo libro de la *Poética*.

Que el asunto reservado para el segundo libro tenga que ser sobre el iambo y la comedia parece muy verosímil, porque Aristóteles hace derivar la comedia del iambo (1449 a 1 sqq.), como la tragedia proviene de la epopeya.

Pero los autores ven en ello algunas dudas.

c) La versión árabe.

La versión árabe de la *Poética* nos ha llegado en un manuscrito de la *Biblioteca Nacional* de París (Ar.

INTRODUCCION A LA POETICA

882 a). No ha sido bien conocida de los helenistas hasta hace unos treinta años.

El sabio orientalista Margoliouth había traducido algunos pasajes en 1887 —*Analecta orientalia ad Poeticam Aristotelicam*, Londres, 1887—; pero solamente en 1911 ha dado una traducción latina completa, impresa con el texto griego. (En Hodder and Stoughton, New York y Toronto.) Más tarde Jaroslous Tkatsch ha emprendido una grande edición crítica de la versión árabe, bajo los auspicios de la Academia de Viena. El primer volumen apareció en 1928.

Las citas de la versión árabe de la presente edición concuerdan con la de Tkatsch y están tomadas de la de Margoliouth.

Parece que la versión árabe debe colocarse hacia el comienzo del siglo X, y comprende el texto original, fuera de una laguna que va desde 1460 a 17 hasta 1461 a 9. En sí misma es una versión de una traducción siríaca del siglo VI, de la que no quedan más que unas líneas.

Hecha en un país y para un público que no tenía la menor noticia de lo que eran una tragedia y una epopeya, la versión árabe resulta un calco mecánico y una traducción *literal*, casi ininteligible. Pero precisamente gracias a esta extremada literalidad permite de cuando en cuando mejorar el texto basado en nuestros manuscritos griegos.

Por ejemplo: ya al principio de la *Poética* (1447 b 9) confirma brillantemente la conjetura de Bernays, ἀνώνυμος; más adelante, 1447 b 16 nos permite reconstruir con seguridad φυσικόν, que Heinsius había propuesto.

d) *Bibliografía.*

Las ediciones más famosas de la *Poética*, aparte de la de Vahlen ya citada, son las inglesas de Ingram Bywater, Oxford, 1909; la de S. H. Butcher, Londres, 1893; 4 edic. 1920, y la edición italiana de A. Rosagni, Turín, 1927.

La de Butcher va acompañada de un excelente trabajo sobre la doctrina de la *Poética*: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*.

Para un catálogo completo de las obras dedicadas a la *Poética* —ediciones, traducciones, comentarios, etc.— véase el libro *A Bibliography of the Poetic of Aristotle*, de Lane Cooper y Alfred Hudeman, New-Haven, Londres y Oxford. 1928.

Para la obra presente nos hemos servido ampliamente de la de J. Hardy, de la Colección *Guillaume Budé*, París, 1932, y de la edición de W. Hamilton Fyfe en la *Loeb Classical Library*, 1939.

Para dar una idea de las traducciones de la *Poética* en castellano transcribimos los párrafos siguientes de don Marcelino Menéndez y Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II, págs. 206-209, edic. Espasa-Calpe Argentina, 1943:

“Corre (sin fundamento antiguo que sepamos, puesto que ni Tamayo de Vargas ni Nicolás Antonio la autorizan), repetida en muchos libros modernos, la especie de que Juan Páez de Castro (no Pérez, como algunos escriben), bibliotecario de Don Diego de Mendoza y uno de los filólogos más laboriosos de nuestra edad de oro, tradujo la *Poética*, de Aristóteles. Imagino que éste es uno de tantos yerros como por primera vez se difundieron en el absurdo prólogo de Nassarre a las comedias de Cervantes, y en el librejo de don Luis Joseph

INTRODUCCION A LA POETICA

Velázquez sobre *Los orígenes de la poesía castellana* (Málaga, 1754); por lo menos, hasta la hora presente, ha sido vana toda mi diligencia para encontrar, no ya el texto de esa versión que tengo por soñada, sino la menor indicación relativa a ella, en ninguno de los muchos escritores que hablan de Páez de Castro, ni en la bastante nutrida correspondencia literaria que éste seguía con sus amigos humanistas. Bien sé que Páez de Castro había emprendido enormes trabajos sobre Aristóteles, pero no de traducción en lengua vulgar, sino de corrección y depuración del texto griego, con presencia de muchos manuscritos antiguos. Y aun estos trabajos, que el autor miraba como preliminares para una obra grande y sintética sobre la filosofía de Aristóteles concordada con la de Platón, debieron de quedar incompletos y perderse, puesto que no ha encontrado ni vestigio de ellos el último y más docto de los biógrafos de Páez, mi llorado amigo Carlos Graux, en su libro que es honra de la erudición francesa contemporánea y gravísimo cargo de conciencia para los olvidadizos e inertes heleenistas españoles.

“Del médico valenciano Francisco de Escobar, que en Barcelona fué maestro de Juan de Mal-Lara, y que hoy solamente es conocido por una versión latina de los *Progymnasmas* de Aftonio y de algunas fábulas esópicas, dicen Andrés Scott y Nicolás Antonio que había empezado a traducir (¿hacia 1557?) la *Retórica* de Aristóteles, porque de las dos versiones latinas hasta entonces conocidas, la de Jorge Trapezuncio le desagradaba por impericia del autor en la lengua latina, y la de Hermolao Bárbaro por el defecto contrario, es decir, por mala inteligencia del original griego. No quedan más noticias de semejante trabajo, que debió de quedar muy a los principios.

“Vicente Mariner, el helenista más fecundo que España ha producido, prodigio de actividad, de memoria y de mal gusto, del cual nunca pudo curarle el trato asiduo con la docta antigüedad, tradujo él solo, ya en prosa, ya en verso, ya en latín, ya en castellano, la mitad de la literatura griega, incluso los escoliastas y los sofistas. Claro es que entre estos ciclópicos trabajos, que llenan casi solos un armario (el F. f) de la sala de manuscritos de la *Biblioteca Nacional*, no faltan, no podían faltar, las obras de Aristóteles, todas las cuales (exceptuando la *Metafísica*), puso Mariner en castellano con tanta dureza como fidelidad, prestando en ello el más positivo servicio a la cultura española, en medio de tantos otros trabajos estériles y baldíos. En la colección aristotélica de Mariner figuran, no sólo la *Poética*, sino las dos *Retóricas* atribuídas a Aristóteles. Simultáneamente con Mariner se había dedicado a poner en lengua castellana la *Poética* el gallego don Alonso Ordoñez das Seixas y Tobar, señor de San Payo, pero alcanzó mejor fortuna en ver de molde su trabajo desde 1626. La traducción de Ordoñez, aunque no está tomada del latín, como insinúa Nicolás Antonio, sino que es directa del griego, no excluía ciertamente otra mejor, y para mí no hay duda que la de Goya y Muniain le lleva grandes ventajas, sin ser perfecta por eso. Sea defecto de las ediciones de la *Poética* que en el siglo XVII corrían, y que aumentaban las dificultades de estos oscurísimos fragmentos, sea impericia de Ordoñez, hay que confesar que muchas veces se le quedó traspapelado el sentido, y aun hizo decir a Aristóteles lo contrario de lo que pensaba, o algo sin razón ni enlace, además de quedarse vírgenes de traducción no pocos incisos.

“La mayor parte de estos defectos se remediaron en una reimpresión del siglo pasado, en la cual entendió el

INTRODUCCION A LA POETICA

catedrático de griego en los Reales Estudios de San Isidro: don Casimiro Flórez Canseco, quien para reunir en un cuerpo lo mejor que hasta su tiempo se había trabajado sobre la *Poética*, añadió al trabajo de Ordoñez el texto griego, con una colección de variantes, la versión latina de Heinsio con sus notas, y las del abate Batteux en su libro, entonces tan celebrado, de las *Cuatro Poéticas*.

“Contemporáneo de Ordoñez y de Mariner fué el conquiense Juan Pablo de Mártir Rizo (descendiente del célebre humanista Pedro Mártir), fecundo traductor e historiógrafo con ribetes de político, a lo cual agregaba ciertos conocimientos de literatura francesa, harto peregrinos en el siglo XVII. Mártir Rizo, que era hombre de buen gusto, aunque de estilo un tanto afectado y sentencioso, volvió a traducir la *Poética* de Aristóteles; pero como no sabía griego, se valió de la traducción latina de Aniel Heinsio, a quien siguió paso a paso en la distribución de los capítulos, que (como es sabido) difiere en la edición heinsiana del orden generalmente adoptado. El interés de la *Poética* de Mártir Rizo (que aún yace inédita en la Biblioteca Nacional) está en las ilustraciones que la acompañan, en una de las cuales se lee una minuciosa y durísima crítica de la *Jerusalén Conquistada*, de Lope de Vega, donde algunos han creído ver la mano del implacable Torres Rámila.”

Por los motivos que indica Menéndez y Pelayo, aparte de la evolución posterior de estos estudios, poco es lo que hemos podido utilizar, para la edición presente, de las traducciones de Ordoñez, y correcciones de Flórez Canseco, de que hemos podido disponer. El lector que haga el cotejo lo echará de ver inmediatamente.

SIGLAS

- A* = Parisinus 1741, siglo X u XI. = A^c de Bekker.
- B* = Riccardianus 46, siglo XIV.
- Apogr.* = apographa; copias derivadas de A.
- Ar.* = Versión árabe de Abu'l-Baschar Matta. Siglo X, traducida en latín por Margoliuth.
- Σ = original griego, perdido, de la versión siríaca (igualmente perdida) de que deriva la versión árabe.

NOTA

No es preciso advertir que la división en capítulos, sus títulos y números no viene de Aristóteles. Aquí se ha seguido la tradición en cuanto a la división en capítulos, y la obra de J. Hardy en cuanto a los títulos.