

Poética
ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ



ARISTÓTELES



BIBLIOTECA-
ARQUIVO
TEATRAL
FRANCISCO
PILLADO
MAYOR

DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

2ª EDICIÓN
BILINGÜE

Poética
ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ



ARISTÓTELES

Introducción, traducción e notas de
Fernando González Muñoz

50

Deseño da Capa:
MIGUEL ANXO VARELA

Ilustración da Capa:
Medea no carro tirado por dragóns
(Escena final da traxedia *Medea* de Eurípides)
(*Boston, Museum of Fine Arts; arredor de 400 a.C.*)

Edita:
BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL
«FRANCISCO PILLADO MAYOR»
<https://www.udc.es/es/publicacions/>

© Da presente edición:
DEPARTAMENTO DE GALEGO-
PORTUGUÉS, FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

© Da tradución:
FERNANDO GONZÁLEZ MUÑOZ
1ª Edición: Xullo 1999
2ª Edición ampliada: Novembro 2007

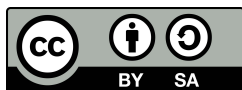
DOI
<https://doi.org/10.17979/spudc.9788497492669>

I.S.B.N.
978-84-9749-266-9

Depósito Legal:
C -2007

Impresión:
LUGAMI Artes Gráficas (Betanzos)

Distribución:
<https://www.udc.gal/publicacions/distribucion>



Esta obra publícase baixo unha licenza Creative
Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional
(CC BY-SA 4.0)



DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Universidade da Coruña • Facultade de Filoloxía • Campus da Zapateira • 15071 A Coruña

Consello Científico:
X. CARLOS CARRETE DÍAZ, PERFECTO CUADRADO,
MANUEL FERREIRO, MANUEL LORENZO PÉREZ,
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO, JOSÉ OLIVEIRA BARATA,
FRANCISCO PILLADO MAYOR, FRANCISCO SALINAS PORTUGAL,
ARNALDO SARAIVA, LUCIANA STEGAGNO PICCHIO,
LAURA TATO FONTAÍÑA

ARISTÓTELES

ΡΟÉΤΙCΑ

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

Segunda Edición revisada

Introducción, traducción e notas de
FERNANDO GONZÁLEZ MUÑOZ

MMVII



Cita: González Muñoz, Fernando (2007). "Introducción e nota á segunda edición", en Aristóteles, *Poética*, A Coruña, Universidade da Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", 9-216

Para Helena

NOTA Á SEGUNDA EDICIÓN

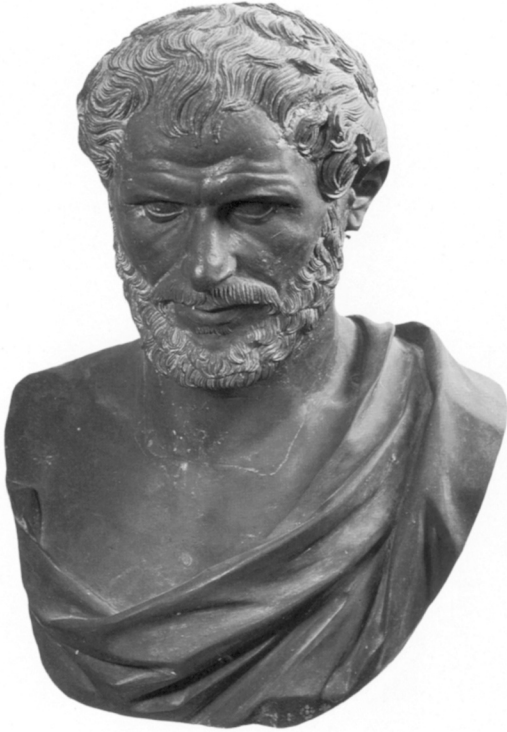
Oito anos despois da aparición desta versión galega da Poética de Aristóteles na Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, sae do prelo unha segunda edición que achega algunhas novidades. Para alén da corrección de erros e grallas puntuais, revisei enteiramente o estudo preliminar, o que me levou a reescribir varios apartados para desenvolver unhas cuestións e abreviar outras. Tamén procurei matizar a tradución en non poucos lugares. Por último, modifiquei a disposición mesma dos textos, incorporando o aparato de notas á tradución ao rodapé. O resultado está, lector, nas túas mans. Espero que sexa útil e grato para ti a partes iguais.

A Coruña, a 20 de setembro de 2007

INTRODUCCIÓN

ARISTÓTELES

(Estaxiro, 384 a.C. – Calcis, 322 a.C.)



Museu Nacional de Nápoles.

AS ORIXES DA INVESTIGACIÓN POÉTICA

É costume considerar a Aristóteles o fundador da poética, entendida como teoría xeral sobre os principios que determinan a natureza dos xéneros literarios, de onde deriva unha serie de propostas metodolóxicas para a crítica e a avaliación das obras particulares. Mais houbo con anterioridade na Grecia antiga un certo número de poetas, comentaristas e filósofos que reflexionaron sobre a poesía e efectuaron importantes achegas sobre moi diversos aspectos relativos á fenomenoloxía literaria en xeral¹.

Agora ben, parece claro que a condición primeira para que poida xurdir unha teoría literaria é que exista unha literatura como tal, isto é, un sistema de comunicación formal sustentado sobre o mecanismo da escrita. É certo que tanto na Grecia antiga como en moitos outros pobos se deu unha rica variedade de tradicións poéticas, relixiosas e sapienciais elaboradas, executadas e transmitidas de xeito exclusivamente oral, mais estas teñen un estatuto ben diferente ao dos produtos literarios, como veremos a continuación.

Nas culturas de oralidade primaria o saber tradicional tende a adoptar unha configuración poética, entendido este adxectivo no duplo sentido de *solemne* e *rítmico*. A solemnidade da palabra poética procede tanto do valor cognoscitivo da mensaxe, pois nela está depositada a memoria colectiva do pobo, como do estatuto prestixioso do cantor e das circunstancias especiais en que este executa o seu labor, que son, en xeral, actos de proxección cívica, a miúdo vinculados co dominio do relixioso. Pola súa parte, a configuración rítmica é unha condición indispensable para a pervivencia na memoria dos cantores dos contidos mesmos da tradición e do complexo repertorio de fórmulas que configuran a linguaxe poética tradicional, mais tamén dota a mensaxe do engado e da elevación que esixe este tipo de comunicación.

¹ Sobre estes aspectos pódese consultar a obra clásica de PFEIFFER: 25-128, así como o máis recente monografía de GALÍ.

Pois ben, a oralidade determina de xeito absoluto a concepción xeral da poesía e da sabedoría, así como todos os aspectos particulares do fenómeno poético *preliterario*². En primeiro lugar, o texto poético consiste sempre na reelaboración singular por parte do cantor dun contido tradicional, que non se materializa de ningunha outra forma que no acto de execución oral, pública e adaptada ás circunstancias; noutras palabras, a poesía non é obxecto senón suceso. Segundo, o valor da poesía non é tanto estético como gnoseolóxico e práctico. Algúns textos teñen unha función primordialmente relixiosa ou máxica; outros, como é o caso dos épicos, constitúen unha sorte de enciclopedia tribal en que está depositada tanto a memoria colectiva do pasado como un amplo repertorio de instrucións xerais de carácter ético, político, relixioso ou mesmo tecnolóxico. Terceiro, o mesmo que non existe a obra literaria como produto material dotado dunha configuración estábel, tampouco existe o concepto de autoría nin de propiedade intelectual ou artística. O poeta é sinxelamente un cantor (*aoidós*) ou un tecedor de cantos (*rapsoidós*) inspirado pola divindade, que non reivindicar como propia a invención das historias que narra, senón unicamente (e en data xa relativamente tardía) a súa elaboración³. Cuarto, a recepción do suceso poético por parte dun público constituído por auditores-espectadores tende a ser simpatética e, polo tanto, minimamente distanciada. Da mesma forma que o cantor, recitador ou actor se introduce nos personaxes e nas accións que plasma na súa *performance*, tamén o público tende a se identificar cos contidos que está a escoitar ou presenciar. Deste xeito, a singularidade de cada *suceso poético* e a forma minimamente distanciada de percibilo fan imposible a aparición dunha xenuína crítica ou teoría poética antes da configuración escrita dos materiais tradicionais.

No século VI a.C. advértense múltiples sinais dun cambio que vai afectar profundamente ao estatuto da civilización grega en xeral

² Remito a HAVELOCK (1994: 35-99) (1996: 85-135)

³ Por exemplo en Píndaro: “Dame, Musa, un oráculo e eu serei o teu intérprete” (fr. 150S. = 137B). Nótese, ademais, que os aedos épicos nunca preguntan á Musa polo *como*, senón polo *que*. Véxanse sobre estas cuestións os estudos de GIL e MIRALLES-PÓRTULAS.

e ao da súa poesía en particular. Refírome ao progresivo avance da escritura como técnica para a composición, para o rexistro e tamén, loxicamente, para a transmisión dos textos, aínda que terá de pasar un longo período de tempo antes de que a lectura persoal (e non a audición da palabra lida por un executante especializado) sexa o principal mecanismo de recepción dunhas obras, agora si, xenuinamente *literarias*⁴. Non podemos desenvolver aquí polo miúdo os detalles deste proceso, ao que se ten dedicado unha amplísima bibliografía nos últimos anos⁵. Abondará con indicarmos que é desde mediados do século VI e non antes cando a escritura comeza a usarse en Grecia de xeito regular, tanto en soporte duro como en soporte brando, para unha variada gama de usos formais, como son a codificación de normas legais, a consignación das ensinanzas dos filósofos da natureza xonios, a crónica dos feitos históricos e, o que aquí nos interesa especialmente, o rexistro das epopeas tradicionais⁶.

Mais a escritura non se limita a ser unha técnica que permite, por así dicirmos, cristalizar a fluída tradición oral preexistente, senón que tamén vai transformar os patróns de composición poética, operación agora desligada da execución en acto e, polo tanto, máis proclive a un exercicio de programación e reflexión, como tamén ao propio xogo intertextual e intratextual. Muda igualmente o estatuto do poeta. O poeta-escritor, aínda que segue a manifestar a súa débeda coa inspiración da Musa, concibirase a partir de agora como un artesán homologábel ao pintor ou ao escultor, profesionais que contan cunha mestría propia, reivindicando a autoría dos produtos que elaboran e tratan estes como mercadoría obxecto de transacción comercial. Ben representativa desta nova situación é a célebre afirmación do Simónides de

⁴ Porén, é significativo que Aristóteles, no capítulo 25 da Poética, insista en que a obra trágica conserva o seu efecto propio no acto de lectura persoal (*anagnósis*), sen necesidade de representación escénica.

⁵ Un panorama desta liña de investigación pode verse nos estudos de HAVELOCK e ONG.

⁶ Sobre a datación do elaboración escrita da Iliada e da Odisea en tempo dos Pisis-trátidas, a mediados do século VI a.C. e non no século VIII, como se viña sostendo, véxase o recente estudo de SIGNES CODOÑER (2004), especialmente 237 e ss.

Ceos (557-468 a.C.): “a pintura é unha poesía silenciosa, e a poesía unha pintura que fala”. Vemos aquí expresada de xeito sintético esa nova concepción da obra poética como obxecto material idéntico a si mesmo e desligado do seu produtor; do poeta como artesán, autor e dono do seu produto; da poesía, en fin, como arte semellante á pintura pola súa condición imitativa, mais superior na medida en que está dotada de fala.

É neste mesmo século VI cando aparecen as primeiras manifestacións dun exercicio de crítica sobre a poesía tradicional, particularmente, sobre as epopeas atribuídas a Homero. Os rapsodas desta época, ademais de transmitiren de xeito oral as composicións tradicionais e preservaren noticias sobre as vidas de cantores lendarios como Orfeo e Lino ou supostamente históricos como Homero e Arquíloco, cumprían a función de comentadores e críticos destes mesmos poemas. É o caso de Xenófanes de Colofón, ben coñecido por ser o primeiro que censurou o pluralismo, o antropomorfismo e a pluralidade dos deuses homéricos e hesiódicos. Outros asumiron o papel de apoloxetas, tratando de explicaren todos aqueles aspectos inverosímiles ou escandalosos das epopeas tradicionais por medio da exéxese alegórica⁷. Comentaristas como Teáxenes de Rexio sostíñan que os antigos poetas, ao describiren loitas ou adulterios entre os deuses, o que facían era agacharen deliberadamente baixo unha linguaxe figurada significados profundos relativos á natureza do mundo ou da alma humana⁸. Nun primeiro momento, as presuntas alegorías detectadas nos poemas homéricos tiñan un contido física, acorde cos intereses da filosofía xonia. A partir de Anaxágoras, a interpretación aplicouse tamén ao eido moral, de xeito que os personaxes épicos

⁷ Sobre este particular, véxase o documentado estudo de PEPIN (1976)

⁸ A proposta de entender certos episodios da épica como formas de expresión alegórica podíase apoiar na existencia de xenuínas alegorías nos poemas de Homero e Hesíodo, por exemplo a descrición das Súplicas na *Iliada* (IX, 502 ss.) ou a enumeración dos Fillos da Noite na *Teogonía* de Hesíodo (211 ss.). De feito, a personificación de nocións abstractas é un expediente típico da linguaxe do mito, como tamén o son as hierogamias, as teomaquias ou as xenealoxías, que expresan de xeito simbólico as relacións conceptuais de harmonía, oposición e subordinación.

foron considerados paradigmas de virtude ou vicio, e as batallas ou as unións sexuais entre deuses foron entendidas como a expresión de conflitos ou afinidades éticas de carácter xenérico. A polémica entre censores e defensores de Homero perdurou ao longo de toda a Antigüidade, presentándose sucesivamente como manifestación dos conflitos entre poesía e razón, tradición e modernidade, paganismo e cristianismo, e é que a discusión da corrección política, teolóxica, moral, lingüística e mesmo técnica de Homero, como tamén dos restantes poetas épicos, tráxicos ou líricos, non era para os gregos un asunto banal, posto que os contidos da poesía foron a materia básica da educación ao longo de xeracións⁹.

O progreso do uso da escritura, unido ás condicións sociais e políticas vividas polas cidades gregas no século V, favoreceu a aparición dun novo modelo de saber, o transmitido polos chamados sofistas. Estes foron conferencistas que percorrían as cidades gregas brindándose como mestres dunha sabedoría non tradicional, senón baseada na experiencia e orientada non á especulación sobre os fundamentos da natureza, senón aos asuntos prácticos da ética e da política, actividades para que era necesario o dominio pragmático da linguaxe. Ademais de fundaren a retórica, os sofistas puxeron os alicerces dunha teoría da poesía que as escolas filosóficas posteriores desenvolverían en diferentes direccións. Non nos podemos deter na revisión detallada das achegas efectuadas neste eido polos sofistas. Abondará con lembrarmos as figuras máis importantes.

En primeiro lugar, Protágoras (ca. 490-410^a.C.), que foi o creador do concepto de *orthoépeia* ou corrección da expresión¹⁰ e promoveu unha nova hermenéutica lingüística da poesía tradicional, orientada á fundamentación da análise da lingua con fins retóricos.

⁹ Sobre o particular remito ás obras clásicas de JAEGER (1936), pp. 30-66, e MARROU, pp. 3-15.

¹⁰ Na Poética podemos achar unha referencia ás pesquisas de Protágoras sobre as modalidades da entoación, véxase cap. 19, 1456b, 15-18. Tamén foi el o primeiro en clasificar os nomes, segundo a súa terminación, en masculinos, femininos e obxectos, como fai Aristóteles no final do capítulo 21 da Poética.

Vén a continuación Gorgias de Leontinos (ca. 483-376 a.C.), o sofista máis interesado polos problemas estéticos, posto que a súa concepción irracionalista do ser (“nada existe, se algo existise non sería cognoscíbel, se fose cognoscíbel non sería comunicábel”)¹¹ deixa como único camiño para aprehender e comunicar o mundo a ilusión creada pola arte. Para Gorgias, a linguaxe non serve para acadar a verdade (*alétheia*), entendida como desocultación da realidade, senón que é un instrumento creativo que, en virtude dos mecanismos da persuasión (*peithó*) e da ilusión ou engano (*apátē*), consegue modular e comunicar parcelas do mundo inaprehensíbel, nunca de forma obxectiva, senón de xeito subxectivo ou, máis concretamente, simpatético. Polo tanto, o único coñecemento posíbel é aquel proceso mimético polo que a alma, arrastrada pola maxia da linguaxe, simpatiza ou se identifica coas ilusións e efectos emocionais que esta suscita. Interesado particularmente pola traxedia, Gorgias formulou por vez primeira os efectos característicos desta poesía: a mágoa e o arrepío, que Aristóteles retomará na Poética¹².

En terceiro lugar temos a Pródico de Ceos (ca. 465-390 a.C.), que se interesou sobre todo pola semántica, aplicando a este eido o método por el desenvolvido de clasificación (*dialresis*), mediante o que practicaba a discriminación entre aparentes sinónimos, analizaba campos semánticos ou estudaba o uso de glosas na poesía.

Por último, Hipias de Élide e Critias, sofistas máis novos, consagráronse en particular ao estudo erudito das antigüidades: xenealoxías, fundacións de cidades, listas de inventores ou de vencedores nos certames deportivos e poéticos etc¹³.

Na primeira metade do século IV a.C. Platón deu pasos decisivos para a fundamentación racional dun saber que, entre o sofistas,

¹¹ A cita pertence ao tratado *Peri tou mē óntos é peri físeōs* (*Sobre o non ser ou sobre a natureza*), que coñecemos polo resumo de Sexto Empírico (*adv. mathem.* VII 65 e ss.)

¹² Sobre a contribución de Gorgias á fundamentación da estética, véxase GALÍ: 179-203.

¹³ Hipias tamén fixo algunha contribución ao estudo das letras, sílabas e ritmos.

nunca deixara de estar suxeito á experiencia e á función práctica. Nos Diálogos o tema das artes e os problemas estéticos aparecen a cotío, e a admiración do filósofo polas composicións de Homero ou dos poetas líricos e tráxicos dos séculos VI, V e IV pode comprobarse en moitos lugares. Mais para Platón as esixencias de procurar a verdade a través do método dialéctico e de acadar unha verdadeira *téchne* que combinase a habilidade práctica co coñecemento teórico non podían ser aplicadas senón con grandes reservas ao eido da poesía. Como veremos máis adiante, a razón principal está en que a poesía, polo seu carácter mimético, nunca representa de xeito fiel a xenuína realidade do ser e estimula, en troques, as instancias máis concupiscentes da alma humana. De acordo con esta premisa, Platón pasa revista na *República* e nas *Leis* ás achegas da épica tradicional e da traxedia ao perfeccionamento moral e político da sociedade, e obtén como conclusión a escasa utilidade das mesmas, derivada da súa falta de veracidade e de exemplaridade. Como lóxica consecuencia, a poesía épica e a tráxica ficarán excluídas da cidade ideal, sen que nin sequera o método alegórico ou outras perspectivas racionalistas poidan resgatar estas para a educación cidadá.

Outras achegas de Platón, como a teoría da orixe natural da linguaxe ou a distinción entre nomes e predicados, teñen menor interese para o tema que aquí nos ocupa, polo que prescindiremos do seu comentario. Abondará con concluírmos de todo o precedente a idea de que a mediados do século IV a.C., cando Aristóteles inicia a súa traxectoria intelectual, estaban postos os alicerces para o desenvolvemento dunha xenuína teoría que explicase o fenómeno poético nos seus diversos aspectos, tanto dende un punto de vista racional como empírico.

A POÉTICA DENTRO DA PRODUCCIÓN ARISTOTÉLICA

A tradición filolóxica adoita establecer dous grandes grupos dentro da produción aristotélica: os escritos de mocidade destinados ao gran público e concibidos normalmente en forma de diálogo, e os tratados doutriniais compostos en relación coa actividade docente do filósofo para uso interno, tanto os pertencentes ao período ateniense do Liceo como os elaborados nas súas estadias na Tróade, Lesbos e Macedonia. De entre os diálogos, unicamente subsiste o Protréptico. Os restantes escritos do *Corpus aristotelicum*, e con eles a Poética, inscríbense no segundo grupo.

Probabelmente estes tratados consistían primeiro nunha colección de apuntamentos máis ou menos desenvolvidos, que eran obxecto de lectura pública e debate nas aulas, para seren logo arranxados e publicados por membros da escola. A súa finalidade interna ou *esotérica*, como se adoita chamar, advírtese claramente na redacción da Poética, por momentos desordenada e pouco desenvolvida, aínda que conceptualmente rigorosa e cunha certa tendencia á presentación gradual dos contidos, por exemplo nos capítulos adicados á análise da expresión (19-22), na propia definición da traxedia de acordo coas premisas xerais establecidas anteriormente para o estudo de toda obra artística¹⁴, e noutros moitos lugares. Por esta razón, non é posible concibir o tratado como unha simple colección de apuntamentos tomados ao fío duha exposición oral, senón que debe entenderse máis ben como unha exposición doutrinal para uso interno, sen dúbida meditada, aínda que menos desenvolvida que as doutros tratados.

A data de composición da Poética é difícil de precisar, mais a maior parte dos estudosos tenden a situala no segundo período ateniense (335-323 a.C.), cando Aristóteles fundou a escola do Peripato, logo das súas estadias en Aso, Mítilene e Macedonia, aquí como preceptor do príncipe Alexandre. En calquera caso, parece que a redacción desta obriña foi posterior á da Política e inmediatamente anterior

¹⁴ Véxase a nota 53 á tradución.

á da Retórica, tratados que, xunto coa Ética a Nicómaco, conteñen importantes paralelismos e referencias cruzadas coa Poética.

Sen dúbida, este é o período de plenitude da actividade intelectual de Aristóteles, non só pola definitiva emancipación dos puntos de vista do seu mestre Platón, mais tamén pola experiencia acumulada nas anteriores viaxes e a grande dimensión da investigación empírica levada a cabo no Perípatos coa axuda dos seus discípulos.

Mais a Poética non é o primeiro testemuño do interese de Aristóteles polas cuestións da linguaxe artística. Anos antes o filósofo publicara un diálogo *Sobre os poetas* destinado ao público en xeral, ao que se refire no parágrafo final do capítulo 15 da Poética. Nesta obra perdida dedicábase unha particular atención ás antigas tradicións xónicas sobre a vida de Homero¹⁵. Á poesía homérica van dedicados tamén os seis libros de *Problemas Homéricos*, unha colección de solucións para as dificultades lingüísticas e hermenéuticas levantadas por estes textos, de que conservamos uns vinte e oito fragmentos, a maior parte a través das citas feitas polo filósofo neoplatónico Porfirio (segunda metade do século III d.C.) nas súas *Cuestións homéricas*. Análoga materia e idéntica intención apoloxética mostra o capítulo 25 da Poética. En conexión con este ininterrompido estudo dos poemas de Homero está o problema da presunta edición da Iliada feita por Aristóteles para o príncipe Alexandre. Mencionada só por unha das biografías antigas do filósofo, a chamada *Vita Martiana*, e tradicionalmente relacionada coa noticia de que Alexandre gardaba baixo a súa almofada un exemplar da Iliada corrixido por Aristóteles¹⁶, a existencia desta edición é hoxe desbotada por practicamente todos os estudosos, posto que non aparece mencionada en ningún dos censos antigos da obra do filósofo¹⁷.

Antes aludiamos ás investigacións empíricas en diferentes eidos da realidade natural e humana levadas a cabo por Aristóteles e os seus discípulos. Dentro destas cómpre salientar as enquisas de carácter

¹⁵ Véxase, a este respecto, o estudo de ROSTAGNI (1926-7).

¹⁶ Transmitida por Plutarco *Vit. Alex.* 8.

¹⁷ Sobre estes censos, véxase o libro de MORAUX (1951).

histórico e cronolóxico, que, de acordo coas premisas teleolóxicas do filósofo, tiñan unha importancia capital para coñecer as sucesivas etapas a través das cales as institucións humanas progresan para acadaren o seu fin. A esta categoría pertence a lista de vencedores nos xogos Píticos, elaborada arredor do ano 335 a.C. por Aristóteles en colaboración co seu sobriño Calístenes. Outras obras deste tipo citadas polos censos antigos da produción aristotélica teñen títulos como *Sobre as traxedias*, *Vencedores nos certames dionisiacos* e *Didascalias*. Trátase probabelmente de investigacións sobre os datos oficiais conservados polos arcontes a propósito das representacións de dramas e ditirambos nos diferentes certames da Grecia antiga, que proporcionaron aos filólogos alexandrinos unha importante fonte de información. Paralelamente ao desenvolvemento destas investigacións, pouco despois do 334 a.C., un antigo compañeiro de estudos de Aristóteles chamado Licurgo mandou facer copias fieis das obras dos tres grandes tráxicos para que, depositadas nos arquivos públicos de Atenas, fosen seguidas polos actores como texto autorizado¹⁸. A existencia desta colección canónica, sen dúbida, constituiría á vez un estímulo e mais un excelente instrumento para a elaboración dun tratado teórico dedicado especialmente ao xénero tráxico.

¹⁸ Pseudo Plutarco, *Vidas dos dez oradores* 841 f.

OS TEMAS DA POÉTICA

A arte como mímese

Tanto Aristóteles como Platón toman como punto de partida para as súas reflexións sobre a poesía a premisa de que esta, como todas as demais actividades artísticas, é un proceso mimético. O uso do termo *mímēsis* e doutros derivados do verbo *mimeîsthai* para definir a natureza do fenómeno artístico era habitual desde antigo en Grecia. En orixe, parece que se usaron sobre todo para designar unha representación directa e concreta da aparencia ou das accións dos seres. Tal representación non comporta un propósito de imitación abstracta dun modelo orixinal, senón que debe entenderse máis ben como unha actitude de identificación, encarnación ou impersonación. Esta concepción está estreitamente ligada cos mecanismos de conduta e aprendizaxe propios dos seres humanos, mais, aplicada en particular ao eido artístico, axústase ben ás dinámicas características da poesía oral: só a partir dun proceso de profunda interiorización das historias tradicionais e de identificación cos personaxes o aedo épico, o director do coro ou o actor dramático poden activar a súa memoria para producir o discurso poético. Pola súa parte, como xa adiantamos páxinas atrás, tamén a recepción da poesía vén a ser un proceso simpatético, na medida en que pola maxia da palabra as experiencias e emocións dos personaxes do relato ou do espectáculo son transferidas ao auditor-espectador.

Nos escritos de Platón encontramos unha formulación da mímese artística sensibelmente diferente, primeiro porque se encontra directamente ligada coa súa ontoloxía idealista e co seu racionalismo epistemolóxico, e en aberta oposición ao pensamento de Gorxias; segundo, porque a súa concepción da mímese poética en particular está baseada nunha percepción da poesía como obxecto, o que permite un exercicio continuo de comparación entre aquela e as artes plásticas. Así, a mímese vai ser entendida non en sentido simpatético senón, de xeito máis abstracto, como o exercicio intelectual de reprodución dun modelo superior na xerarquía do ser. Agora ben, para Platón

os produtos da imitación son necesariamente inferiores ás ideas ou arquetipos transcendentales da realidade, e inferiores asemade ás realidades materiais creadas a partir das ideas¹⁹. Daquela, as imaxes elaboradas por pintores e poetas están dobremente afastadas do xenuíno ser, pois imitan non o arquetipo único, senón as realidades materiais, e non a esencia, senón a aparencia destas. Por esta razón, os poetas en xeral, con Homero e Hesíodo á cabeza, propoñen representacións deficientes ou enteiramente falsas da realidade, e na medida en que estas se afastan da verdade perden o seu valor exemplar e a súa utilidade social, en especial para a educación. A isto engádesse un segundo argumento derivado da premisa platónica da necesidade dunha especialización funcional para o bo funcionamento da sociedade. Se cada artesán é competente só para elaborar os produtos específicos que lle permite a aplicación da técnica particular que domina, o artista en xeral, e especialmente o poeta, tende a representar calquera tipo de accións ou comportamentos, circunstancia que leva consigo, alén da falta de veracidade e de exemplaridade, a propia alienación do artista, obrigado a se identificar con accións e personaxes de moi variada condición. Así pois, os produtos da mímese artística resultan ser inútiles e até prexudiciais en canto forma de coñecemento e modelo de comportamento; non procuran a verdade senón un xénero de pracer pouco valioso desde o punto de vista ético, que consiste as máis das veces nunha identificación con condutas e emocións repro-bábeis.

A posición de Aristóteles, aínda partindo de presupostos semellantes, é sensibelmente diferente e máis atenta á diversidade de instancias que interveñen no proceso de elaboración e execución da obra de arte entendida como produto da mímese: dende o poeta ao receptor e dende os obxectos imitados aos medios e ás modalidades da mímese.

Aínda que en ningún momento Aristóteles define en que consiste esta, é posíbel convir que, polo menos desde o punto de vista da pro-

¹⁹ Véxase o libro X da República (595b e ss.).

dución da obra artística, o punto de partida é, como en Platón, unha concepción intelectual, non simpatética. A esencia da mímese consistiría, pois, na abstracción dunha forma a partir da materia en que aquela está encarnada no plano da realidade factual e a súa plasmación ou re-presentación por medio dunha materia diferente, verbal no caso da poesía. Como se explica no capítulo 4 da Poética, o gosto dos homes pola mímese ten un fundamento psicolóxico e cognoscitivo: o primeiro efecto espertado pola obra de arte no receptor é un pracer derivado do recoñecemento do obxecto imitado, operación intelectual que vén sendo unha forma particular de satisfacer o desexo de coñecer, connatural ao ser humano²⁰.

Até aquí a diverxencia coas teses platónicas non é aínda moi acusada. Pero axiña Aristóteles vai dar novos pasos na delimitación da mímese poética en relación coa practicada por outros artesáns. Unha precisión afecta aos obxectos imitados, que son *caracteres, emocións e accións* (cap. 1, 1447a, 28); noutras palabras, a poesía non imita a natureza ou o mundo en xeral, senón os comportamentos humanos, considerados dende as perspectivas ética, psicolóxica e mesmo política, mais outorgando sempre prioridade á representación das accións (comprendidas dentro destas as situacións e os estados) sobre o retrato de caracteres ou a pintura de emocións transitorias (cap. 6, 1450a). A restrición aos asuntos humanos do obxecto da mímese poética supón unha diferenza importante con respecto ao pensamento platónico, posto que Aristóteles non entenderá a poesía como un modo de coñecemento do mundo en xeral nin, polo tanto, considerará aquela como un rival da filosofía²¹.

No entanto, parece evidente que a natureza do obxecto imitado, se ben separa a poesía de disciplinas como a filosofía da natureza, a aproxima a outros tipos de discurso centrados na vida humana, como por exemplo o historiográfico. Neste punto Aristóteles dá

²⁰ Véxase Metafísica I,1. Retórica I, 11, 1371b4-10.

²¹ É significativo con respecto a isto que Aristóteles reduza ao máximo o valor poético de composicións en verso como as de Empédocles e outros filósofos da natureza xonios; véxase o capítulo 1 e a nota 12 á tradución.

entrada a unha segunda e moi importante precisión: a poesía non se ocupa, como a historia, dos individuos e das accións humanas no que estes teñen de particular e continxente, senón que representa *o que pode suceder por verosimilitude ou necesidade* (cap. 9, 1451a) e *o que apunta a un fin común* (cap. 23, 1459a). Os mundos poéticos están regulados por relacións de causalidade lóxica ou probabilidade estatística que transcenden e, en certa medida, son abstracción das continxencias concretas e multiformes en que están sumidas as vidas e as accións dos individuos reais. Por esa razón, a poesía ten unha dimensión paradigmática que lle dá un rango máis filosófico que o da historia, e por isto mesmo o sentido da evolución da poesía é sempre desde o singular e particular ao común e xeral, desde a anécdota ao argumento de valor exemplar.

Novas e importantes precisións, asemade aplicábeis contra as teses platónicas, aparecen no inicio do capítulo 25 da Poética. Mentres que Platón, consecuentemente cos seus postulados, consideraba como único criterio de corrección poética a fidelidade ao modelo real, de xeito que calquera falta cometida contra un saber en particular, en especial contra a teoloxía e a política, constituía unha falta de orde poética, Aristóteles sostén que a corrección poética difire da corrección política ou da de calquera outro saber, e isto pola seguinte razón: dado que a poesía se ocupa de mundos virtuais, pode representar estes segundo diversas perspectivas: unha realista, ben sexa actual (tal como son agora), ben arqueolóxica (tal como foron), unha idealista (tal como deben ser), e unha terceira relativa á opinión común e á tradición (tal como parece ou se di que son). Calquera destes tratamentos é lexítimo, posto que, en definitiva, non son máis que especies da única condición xenérica imposta á mímese poética: a representación da vida humana conforme á necesidade ou á verosimilitude. Pero ademais, no caso da poesía, é preciso avaliar as posíbeis incorreccións dende unha perspectiva teleolóxica, de xeito que serán admisíbeis sempre que contribúan a acadar o fin procurado polo poeta ou os fins pragmáticos perseguidos polos propios personaxes da ficción. Parece claro, polo tanto, que a argumentación lóxica de Aristóteles permite que a actividade artística

se desenvolva con maior autonomía e máis amplas perspectivas que as que lle reservara Platón²².

Unha última precisión afecta ao modo diferente de representar en relación coa cualificación socio-ética dos modelos. O artista, segundo Aristóteles (cap. 2, 1448a 3- 9), efectúa necesariamente unha estilización ética positiva, negativa ou neutra dos personaxes de ficción e das súas accións, tomando como punto de referencia a condición dos seres humanos reais e contemporáneos. Así, por exemplo, a traxedia e a epopea representan accións e persoas superiores ás ordinarias, mentres que a comedia procede de xeito inverso. Mais é importante reparar en que a superioridade ou a inferioridade non veñen necesariamente dadas pola condición socio-ética mesma dos modelos, senón polo proceso de estilización a que os somete o poeta. Un nobre ou mesmo un rei poden ser obxecto de tratamento cómico e paródico, e igualmente un ser de rango social inferior, como unha muller ou un escravo (cap. 15, 1454a) poden ter calidade trágica, sempre que sexan representados como *bos*, é dicir, como moralmente superiores á media dos da súa condición²³. Mais, en calquera caso, esta calidade moral mellor ou peor debe ser compatíbel co respecto da semellanza (*tò hómoion*) entre as accións dos personaxes de ficción e as das persoas reais, para facer posíbel a operación intelectual do recoñecemento e asemade, no caso da traxedia, para provocar os efectos emocionais da mágoa e do horror.

²² Con todo, para sermos xustos con Platón, é importante termos en conta que este non se propuxo facer unha filosofía xeral da arte, senón regular o papel que debería cumprir a poesía dentro dun estado ideal, o que o levou a pronunciar a coñecida condena contra a poesía épica e a trágica. De feito, Platón é moi sensíbel ao engado da poesía homérica, circunstancia que converte a esta en algo máis perigoso aínda para a formación dos individuos.

²³ Nótese o pouco atinados que andaban os preceptistas romanos e os do Renacemento, cando, tomando como autoridade a Poética, estipulaban que os personaxes trágicos debían ser de condición nobre. Un exemplo témolo en Diomedes (s. IV d.C.) *comoedia a tragoedia differt quod in tragoedia introducuntur heroes, duces, reges; in comoedia humiles atque priuatae personae...* (*Grammatici Latini I*, p. 488, ed. KEIL). Mais, para Aristóteles, que isto sexa así na práctica da traxedia grega obedece a un factor continxente: o feito de que os poetas tenderon a buscar os seus argumentos no mundo do mito tradicional, protagonizado efectivamente por heroes ou reis, mais non é, en calquera caso, unha condición necesaria da arte.

Deste xeito, a mímese poética, tal como a entende Aristóteles, resulta ser un proceso máis rico e complexo que a imitación, entendida como simple reprodución máis ou menos exacta dun modelo dado. Trátase máis ben, como dicíamos, dunha re-presentación comprensiva, exemplar e estilizada da realidade humana, aínda que sen perder nunca de vista a semellanza con esta realidade²⁴.

O xénero artístico como entelequia

A descrición por parte de Aristóteles da orixe e da evolución da traxedia e da comedia, contida no capítulo 4, ademais de subministrar unha información tan interesante como problemática para os historia-dores da literatura grega e do teatro en xeral, resulta abondo reveladora sobre os postulados filosóficos que orientan a súa visión da obra de arte. A poesía, afirma, ten unha orixe natural, fundamentada como está en dúas aptitudes humanas: o gosto polo imitación e os produtos

²⁴ Ao fio desta cuestión, quixera comentar un problema relativo á tradución dos termos *mímēsis*, *mímeisthai*. A tradución habitual destes é a de *imitación*, *imitar*. Pero recentemente varios estudosos teñen proposto como alternativa para reflectir máis exactamente o concepto aristotélico a de *representación*, *representar*. Ademais dos argumentos achegados máis arriba, existe unha razón adicional de orde sintáctica: o feito de que *mímeisthai*, ao igual que *representar*, se pode construír indistintamente con un obxecto externo (imitar un modelo, “representar a Aquiles”) ou interno-resultado, (modular a imitación dun modelo, “representar un Aquiles covarde”), e outro tanto ocorre cos substantivos *mímēsis*, *representación*. En troques, *imitación* e *imitar* teñen unha valencia máis restrinxida, posto que seleccionan sempre o obxecto externo. Pois ben, aínda dando por boas estas consideracións, coído que a tradución *representar* / *representación* levanta outros problemas de non menor importancia: un deles é a propia polisemia do termo que, no contexto dunha obra como a Poética, podería entenderse a miúdo en termos de representación teatral en particular e non de representación de orde estética. Outra razón é que o campo que abrangue o concepto de *representación artística* para a nosa mentalidade actual é moito máis amplo do que o sería para Aristóteles, ultrapasando quizais o límite estipulado pola cualidade da semellanza (así, por exemplo no caso das representacións simbólicas, ou non figurativas). En terceiro lugar, os termos *imitación*, *imitar* resultan máis axeitados para expor os fundamentos psicolóxicos e cognoscitivos da poesía, tal como se explica no inicio do capítulo 4, e expresan mellor os efectos simpatéticos da arte.

desta e mais a disposición para a música e o ritmo. Nunha fase inicial as execucións poéticas tiñan un carácter improvisado e pouco perfilado, aínda que desde o principio parece que existiron dous xermolos diferenciados: o ditrambo e os cantos fálicos. Mais a poesía, a medida que ía desenvolvéndose con cada novo descubrimento, foise tamén diversificando de acordo co carácter dos poetas e coa condición ética dos modelos que estes asumían. Esta diversificación, porén, tendeu a organizarse arredor de dous pólos: a representación de accións e individuos elevados, plasmada nos himnos e louvanzas, e a de accións e individuos ruíns, abordada polas invectivas e os escarnios. Pois ben, ambas as modalidades fóronse perfeccionando paseniñamente nun proceso evolutivo que desembocaría na configuración xa madura da traxedia e da comedia. Fitos importante foron a substitución da improvisación por un argumento estruturado, o desenvolvemento do diálogo e o tratamento de asuntos de carácter xeral, renunciando ao louvor ou á invectiva de individuos particulares. No momento en que estes xéneros acadaron *a súa natureza propia*, a súa evolución detívose, aínda que poden en certo modo ser modulados polos condicionantes impostos pola organización dos espectáculos, os gostos do público etc.

Así pois, se para Aristóteles o nacemento da poesía depende de factores naturais, a súa evolución está condicionada non tanto por circunstancias históricas continxentes, senón por constantes de carácter ético e social (a existencia de persoas, poetas e públicos máis nobres e máis vulgares), e parece que tende por necesidade a pasar da concreción á abstracción argumental e da limitación á integración de recursos expresivos. A historia da poesía tráxica ilustra ben este proceso: na súa fase de madurez a traxedia substituíu o tratamento de asuntos particulares pola elaboración de argumentos máis abstractos, e á vez converteuse nunha arte total, que integra elementos formais procedentes de todos os xéneros primitivos, tanto os líricos como os dramáticos e mesmo os épicos²⁵.

²⁵ En troques, para Aristóteles a epopea parece ter unha configuración madura xa nas *primitivas* Iliada e Odisea, se ben aínda existe marxe para acadar un maior refinamento das composicións, que pasaría por reducir a súa extensión; véxase o capítulo 24 da Poética.

É evidente que esta proposta é coherente co pensamento xeral de Aristóteles. Como sinalan atinadamente Else (1957, pp. 149 e ss.) e Rodríguez Adrados (1983, p. 23), o filósofo está a enfocar o problema da evolución da poesía desde o principio ontolóxico da entelexia²⁶, segundo o cal todos os cambios consisten no paso da potencia ao acto mediante a acción das causas finais, o que implica que o resultado está xa dalgunha maneira implícito no principio ou no xermolo inicial. Como o filósofo declara na *Política* I, 2, 1252b: “a natureza é o fin”.

Cuestión diferente é determinar se esta visión das cousas é a máis adecuada para dar conta da diversidade interna da poesía grega antiga, como tamén do seu complexo devir no curso da historia. Así, a idea de que os xéneros poéticos maduros tenden a integrar as formas precedentes parece implicar a necesaria desaparición destas, o que acaso explica a razón pola que Aristóteles apenas se ocupa dos distintos espécimes da poesía lírica e persoal (himno, iambo, encomio, elexía etc), amplamente cultivados nos séculos VI e V, mais aínda vixentes no tempo en que escribe o filósofo e que terían continuidade na época helenística e romana. Canto á historia da traxedia en particular, a reconstrución proposta por Aristoteles, polo seu alto grao de abstracción, non pode ser admitida senón con moitos matices, por exemplo os relativos ás mutuas influencias e interferencias entre as diversas manifestacións teatrais e parateatrais que coñeceu o mundo grego antigo. Ao mesmo tempo, o postulado dun necesario final no proceso evolutivo da traxedia obriga a Aristóteles a adoptar unha posición conservadora e mesmo retrógrada na avaliación das perspectivas de desenvolvemento futuro do teatro. Proba disto é a omisión de calquera referencia ás traxedias contemporáneas ao filósofo, agás a censura da introdución de interludios líricos entre os episodios, contida ao final do capítulo 18.

²⁶ Este principio é aplicado polo filósofo a outros dominios do mundo natural e cultural. A analoxía entre unha obra literaria e un organismo vivo, declarada explicitamente en *Poet.* 23, 1459a, xa fora adiantada por Platón: *Phaedr.* 264d.

Os elementos formais da traxedia

Aristóteles dedica o corpo central da *Poética* á análise dos elementos formais da traxedia enumerados no capítulo 6: argumento, caracteres, expresión, pensamento, composición musical e espectáculo.

Cada unha destas partes ten diferente relevancia para o filósofo. A música e a posta en escena, por exemplo, son consideradas non tanto como ingredientes estruturais da obra trágica, senón máis ben como ornamentos, prazentiros sen dúbida, mais non esenciais²⁷. Porén, á música reconécelle unha dimensión máis artística que ao deseño do espectáculo, competencia esta máis propia dos actores e tramoieiros que dos poetas. Este deliberado desinterese polo compoñente visual-espectacular do xénero trágico debe poñerse en relación coa idea, repetida varias veces, de que o efecto propio da traxedia subsiste aínda sen representación, no curso dunha simple audición ou lectura persoal do texto. A mesma orientación reflíctese no rexeitamento dos efectos monstruosos, procurados pola posta en escena de seres prodixiosos ou pola representación de actos de extrema violencia²⁸. Porén, como se di no capítulo 17, o poeta trágico non deberá perder nunca de vista que a súa obra non é de carácter narrativo, senón que está concibida para a representación en acto, polo que será necesario programar en certa medida a expresión xestual dos personaxes, así como evitar todo o posíbel as inconsistencias, elipses, e situacións inverosímiles, por seren estas especialmente rechamantes na representación e provocaren a miúdo efectos ridículos.

Tampouco o aspecto do pensamento está desenvolvido na *Poética*, aínda que isto se debe a unha razón práctica: o feito de que o seu estudo se reserva para a política e sobre todo para a retórica, disciplinas dotadas xa de certa autonomía na altura do século IV a.C. En calquera caso, Aristóteles dedica senllos parágrafos nos capítulos 6 (1450b, 4-8) e 19 (1456a 34-38) a delimitar o dominio do pensamento no eido da composición poética: o conxunto de recursos que se deben poñer en xogo para a análise das diversas situacións en que se encontran os personaxes

²⁷ Véxase cap. 6, 1450b.

²⁸ Véxase cap. 14, 1453b.

en canto oradores, e os usos pragmáticos da linguaxe en xeral, aínda que, nun sentido máis restrito, Aristóteles entende por *pensamento* a suma de recursos aplicábeis ao xénero demostrativo (lugares comúns, sentenzas de carácter xeral, técnicas de refutación e demostración etc.) En calquera caso, o filósofo opta por remitir ao lector aos tratados de Política e Retórica antes que reiterar ou adiantar uns contidos susceptíbeis dun tratamento máis específico noutro lugar.

Algo distinto é o caso da expresión. Entendida nun sentido amplo, esta consiste na *manifestación do sentido a través das palabras* (cap. 6, 1450b 13-15). En teoría, o seu estudo debe abranguer tanto os aspectos propiamente gramaticais como os estilísticos, aplicados tanto á prosa como ao verso. Como vimos páxinas atrás, moitas foron as achegas feitas neste eido polos sofistas e polo propio Platón, mais hai que recoñecer que na época de Aristóteles tanto a disciplina gramatical como a crítica do texto estaban aínda lonxe de desfrutar de autonomía plena e sólidos fundamentos teóricos, que só adquirirían máis tarde, na época helenística. Por outra banda, Aristóteles era consciente de que moitas das dificultades detectadas na poesía homérica, e asemade a maior parte das censuras recibidas por esta dos filósofos e dos críticos en xeral, incidían precisamente sobre aspectos semánticos e podían recibir solución pola vía dunha correcta hermenéutica lingüística. De aí que unha sección bastante ampla da Poética, a comprendida entre os capítulos 19 e 22, estea dedicada ao tratamento, necesariamente sumario, destas cuestións.

En primeiro lugar, as unidades da análise lingüística, definidas conforme á premisa básica de que a linguaxe é unha realidade articulada. Distínguense, así, dun lado o *elemento* ou segmento fónico mínimo e a sílaba, unidade prosódica, que constitúe o obxecto de estudo da métrica; doutro, o nome, o verbo, o ligamento, a articulación, o caso e o enunciado. Nome e verbo opóñense entre si polo feito de que o segundo expresa a noción de tempo²⁹. Ligamento e

²⁹ Isto constitúe unha novidade fronte ás teses de Platón, que opoñía o nome ao *rhêma*, entendido este non como forma verbal senón como predicado, polo que unha das súas especies era o adxectivo en función de atributo.

articulación son máis ben unidades de valor conectivo, que teñen a particularidade de estaren dotadas de autonomía fónica, mais non de significado propio³⁰. Pola súa parte, o enunciado³¹ é a unidade superior da lingua, integrada como está por constituíntes dotados de significado e non por simples *elementos* ou sílabas carentes del. Por último, o caso, única unidade non presentada como voz ou segmento fónico, é asimilado por Aristóteles a todas aquelas variacións flexivas das formas *rectas* do nome e o verbo, mais tamén ás variacións da modalidade oracional: aseverativa, interrogativa etc.

O capítulo 21 introduce unha análise das unidades lexicais en chave basicamente estilística, en que se diferencian as variacións lexicais ou semánticas desviadas do uso *standard*³² e remata cun ensaio moi provisional de sistematización do xénero dos nomes en virtude de normas distribucionais, á maneira de Protágoras. No capítulo 22 Aristóteles pon en xogo os principios previamente expostos para definir como debe ser a expresión dos xéneros elevados, epopea e traxedia. Esta, conclúe, debe gardar un equilibrio entre as virtudes da clareza, acadada mediante o uso de léxico común, e a distinción, resultante da introdución de termos insólitos e metáforas. Moi valioso é o argumento destinado a defender os alongamentos e apócopes de que se valen os poetas e que eran obxecto de crítica por parte de moitos. Lonxe de xustificar estas licenzas por causas métricas, como aínda hoxe se fai, Aristóteles observa que prestan unha importante contribución tanto á clareza como á distinción do estilo, xa que, por comportaren pequenas variacións no plano da expresión, mais non no do contido, resultan á vez rechamantes e claros. Outra suxestiva precisión é a referente á metáfora, definida como a capacidade de captar a semellanza e entendida, polo tanto, como o xeito máis puro de realizar no plano da expresión a función poética da *mimese*.

³⁰ A propósito das súas respectivas funcións, véxase a nota 183 á tradución.

³¹ Quizais mellor *texto*, xa que un dos exemplos propostos é a Iliada, definida como enunciado unitario por conxunción.

³² Sobre a súa caracterización, véxase a nota 190 á tradución.

A análise do argumento e dos caracteres forma, por así dicir, o miolo da teoría aristotélica sobre a composición poética. Pero só o primeiro é considerado un ingrediente esencial, a verdadeira *alma da traxedia* (cap. 6, 1350a, 38), xa que o poeta non representa seres humanos, senón accións. Daquela, deberase caracterizar aos personaxes máis pola súa conduta que polas súas declaracións explícitas de carácter ético ou segundo roles estereotipados. Asentado este principio, Aristóteles introduce a principal característica ética do heroe trágico: a *hamartía* ou erro de xuízo, que, por ocasionar danos non deliberados nin provocados polas paixóns, senón debidos a un cálculo racional equivocado, recibe unha cualificación ética intermedia entre o infortunio e a inxustiza, aínda sen deixar de ser moralmente culpábel³³. Esta cualidade é a que fai do personaxe trágico un ser nin sumamente xusto e virtuoso nin tampouco ruín, apto para que o público se identifique en certo modo coas súas penas e sinta por elas mágoa, non noxo nin simpatía.

A integridade do capítulo 15 vai dedicada á exposición das restantes cualidades que os caracteres deben cumprir: calidade moral, adecuación ao rol social, semellanza cos seres humanos reais e coherencia ou constancia. As máis importantes destas quizais sexan a primeira e a terceira, que se encontran fortemente vinculadas: como antes dicíamos, na traxedia os personaxes han de ser semellantes a nós para salvar o efecto mimético da verosimilitude e transmitir as emocións da mágoa e do horror; mais ao mesmo tempo deben estar revestidos dunha estilización moral positiva dentro das marxes da súa condición socio-ética, pois aquela é a que define os xéneros poéticos nobres.

Polo que atinxe ao argumento, este é concibido de xeito moi preciso como *súnthesis tôn pragmatôn*: estruturación ou, se se quere, sistematización dos feitos, o que implica a necesidade de comprensión e abstracción do material factual en bruto. Como norma xeral, o argumento debe ser unitario e esa unidade resultará non da representación de todo o que acontece a un personaxe, senón do

³³ Véxase cap. 13, 1453^a, e tamén os textos da Ética a Nicómaco e da Retórica recollidos no Apéndice.

tratamento dunha acción orgánica e sistematizada á que irán subordinados os episodios.

Os principais mecanismos para pór en práctica a articulación do argumento son tres, que Aristóteles examina nos capítulos 11 e 13-14, 16-18: a peripecia (inversión do sentido da acción), o recoñecemento (proceso polo que o personaxe se decata da situación real) e o efecto patético (actos dolorosos e de violencia explícita ou verbal). Os dous primeiros son característicos das accións chamadas *complexas*, que son as preferíbeis, mentres o terceiro, aínda sendo unha condición necesaria no xénero trágico en xeral, parece asociado sobre todo ás accións simples, aquelas que precisamente caracterizan as traxedias ou epopeas *patéticas*, como a *Ilíada*³⁴.

A peripecia revela, en primeira instancia, unha concepción dinámica da acción dramática, que debe comportar unha ou varias inversións arredor dos pólos básicos da desgraza e da felicidade, entendidas estas non como estados, mais como praxes activas sometidas a moi diversos condicionantes; pero ademais aquela ten o importante papel de romper as expectativas do espectador, provocando o efecto da sorpresa, aínda que sempre de acordo cunha rigorosa causalidade lóxica no encadeamento dos feitos. Pola súa parte, o recoñecemento pódese considerar como o contrapunto lóxico da *hamartía* ou erro de xuízo propio do personaxe trágico. Aristóteles expón os seus diversos tipos no capítulo 16, recomendando aqueles que resultan de xeito natural da peripecia mesma ou os que se producen por medio dun razoamento fundado naquela. Menos artísticos son os baseados en probas físicas de carácter incontrovertíbel (cicatrices, obxectos característicos como armas, xoias etc.) e todo aquilo que o personaxe di ou mostra deliberadamente para dar fe da súa identidade perante terceiras persoas. En canto ao efecto patético, é evidente que ten unha grande relevancia, xa que a traxedia debe procurar non só a sorpresa, senón especialmente a mágoa e o horror. Por esta razón, unha das características máis salientábeis da comedia será a ausencia de dor e destrución (cap. 5, 1449a; cap. 13, 1453a). Con todo, Aristóteles

³⁴ Véxase cap. 24, 1459b e a nota 220 á tradución.

resolve este apartado sen maior comentario no capítulo 11, 1452b como algo evidente para público e poetas por igual. Máis explícito se mostra no capítulo 14, 1453b cando, discorrendo sobre as situacións aptas para provocar os efectos tráxicos, reconece como óptimas as accións violentas (tanto as planificadas como as efectivamente cometidas) entre personaxes ligados por un vínculo obxectivo, sexa este de consanguinidade, de matrimonio ou de hospitalidade. Agora ben, para que a acción violenta provoque horror e mágoa, e non noxo, cómpre que aquela sexa cometida de xeito inconsciente, como consecuencia directa desa *hamartía* culpábel.

Outro dos aspectos salientábeis é o da extensión da obra literaria ou, se se quixer, o do seu carácter máis ou menos concentrado. Partindo da premisa básica de que toda obra artística, entendida como entidade orgánica, debe poder ser percibida facilmente de forma conxunta, Aristóteles confire á magnitude un valor engadido; mais esta magnitude debe ser avaliada en función do xénero de que se trate. Así, a epopea é por natureza máis proclive a se estender e amplificar por medio do desenvolvemento dos episodios, o que provoca no receptor a sensación pracenteira da variedade. A traxedia, polo contrario, ten un carácter máis concentrado debido, en grande medida, á súa configuración dramática, non narrativa. Por esta razón, a traxedia non pode representar escenas simultáneas e tende a non ultrapasar o límite temporal máximo dunha xornada³⁵. Estas observacións, interpretadas abusivamente polos comentaristas do Renacemento, deron pé ao establecemento da regra das unidades de lugar e de tempo. Mais o certo é que Aristóteles, á marxe dos condicionantes impostos pola organización do teatro na Grecia antiga, subordina o problema da extensión ou duración máxima da traxedia exclusivamente aos criterios da perceptibilidade e da verosimilitude: a obra debe ser percibida como un todo e de xeito que o tránsito da felicidade ao infortunio ou do infortunio á felicidade se produza de modo coherente e verosímil³⁶.

³⁵ Véxase cap. 5, 1449b, e cap. 24, 1459b.

³⁶ Véxase cap. 7, 1451a.

Un dos principais requisitos para acadar o encadeamento lóxico ou probábel dos feitos é a correcta e equilibrada composición da intriga e do desenlace. A primeira abrangue todos os antecedentes da acción representada, así como a parte do drama que precede e prepara a peripecia. Calquera elemento inverosímil que comporte o argumento debe ser ubicado entre os antecedentes, fóra, por tanto, da acción representada, e preferibelmente exposto de xeito narrativo por algún deus ou por calquera outro personaxe competente. Polo que atinxe ao desenlace, haberá de estar articulado de xeito lóxico e natural coa intriga, sendo desaconsellábel botar man de expedientes de carácter sobrenatural para resolver as situacións dramáticas (o chamado *deus ex machina*)³⁷. Pero resulta problemático interpretar que tipo de desenlace é o ideal: se desgrazado ou feliz. No capítulo 13, 1453a Aristóteles pronúnciase a favor dun final necesariamente funesto; mais noutro lugar (cap. 14, 1454a) dá como óptimo aquel desenlace en que o recoñecemento evita a comisión do acto fatal, como sería, por exemplo, o caso da traxedia euripídea *Ifixenia entre os Tauros*. Parece, logo, que Aristóteles non rexeita o final non funesto sempre que no desenvolvemento da acción dramática existiren alternativas de fortuna e o *pathos* se percibir ao longo da obra como unha ameaza inminente. Ficarían así preservados os efectos da mágoa e do horror, aos que se sumaría o da simpatía pola resolución incruenta da intriga. É probábel que o público sentise agrado por este tipo de argumentos, mais non se entende a razón por que Aristóteles lles outorga o primeiro posto. Quizais este sexa un dos puntos da Poética onde se perciba con maior clareza a tensión entre as esixencias teóricas da arte e as impostas polo gusto do público vulgar, a que Aristóteles non se acaba de substraer.

Os efectos da traxedia e da epopea

En varios lugares³⁸ Aristóteles insiste na idea de que cada xénero debe provocar un efecto ou pracer particular sobre a sensibilidade do

³⁷ Véxase cap. 15, 1454b.

³⁸ Por exemplo cap. 13, 1453a; cap. 14, 1453b; cap. 23, 1459a; cap. 26, 1462b.

receptor. Unha das cuestións máis debatidas da Poética³⁹ é precisamente a interpretación da fórmula mediante a que o filósofo enuncia o efecto propio da traxedia: *di'eléou kai fóbou perainousa tèn tòn toioútōn pathēmátōn kátharsin: por medio da mágoa e do horror acada a purificación desta clase de emocións.*

Os conceptos de *éleos* e *fóbos* son aclarados por Aristóteles noutra pasaxe da Poética (cap. 13, 1453a) e glosados máis amplamente nos capítulos da Retórica que recollemos no Apéndice⁴⁰. O primeiro consiste nun sentimento de dor polas desgrazas padecidas por alguén que non as merece e que tamén poderían afectarnos a nós ou a algún dos nosos seres queridos. O segundo é un sentimento de medo perante a inminencia de males destrutivos que non podemos evitar, reflectidos, así mesmo, nos padecementos dalguén semellante a nós. Ambas as emocións están estreitamente relacionadas e comparten unha cualidade importante: o feito de seren experiencias que, aínda afectando a homes coma nós, se senten de xeito distanciados, sen incorrer na desesperación nin no terror⁴¹.

Diferente é o caso do concepto de *kátharsis*, a que Aristóteles non se volve a referir en ningún outro lugar da Poética⁴². Comunmente explícase como un termo técnico da linguaxe médica, que ten o sentido de *purgación* e soe aplicarse á secreción liberadora dos humores corporais. Análoga deste sentido fisiolóxico é a acepción relixiosa

³⁹ Recollen a bibliografía sobre o particular COOPER-GUEDEMAN (1928), coas adicións de HERRICK (1931). Véxase asemade GARCÍA YEBRA (1974: 352-391; 432-436). Un bo resumo das diferentes posicións é o que presenta LUCAS (1968).

⁴⁰ Polo demais, a asociación destas emocións co xénero trágico xa fora establecida previamente por por GORXIAS (Louvanza de Helena, 9) e por PLATÓN (*Phaedr.* 268c-d).

⁴¹ Coido que as traducións propostas, *mágoa e horror*, resultan abondo claras e quizais máis precisas que as tradicionais *compaixón e temor*. En efecto, dá a impresión de que o *fóbos* está na metade de camiño entre o temor banal e o terror irracional. Pola súa parte, o *éleos* non parece incidir tanto na idea de solidariedade e identificación coas desgrazas alleas, como na propia turbación e desasosiego provocado por esas desgrazas inmerecidas. Véxase sobre isto DÍAZ TEJERA (1989, 52-59).

⁴² Porén, na devandita pasaxe da Política, Aristóteles promete tratar a fondo o concepto de catarse na Poética. É probábel que esas explicacións estivesen contidas na sección da obra que non chegou a nós.

de *purificación ritual*, a practicada, por exemplo, cos culpábeis de delitos de sangue. Unha terceira acepción psíquica, estreitamente vinculada coas anteriores, é a de purificación das doenzas da alma a través de determinadas terapias, como a musical. Precisamente á purificación por medio da música dedica Aristóteles un comentario interesante no libro VIII da *Política* (7, 1341b), que recolleemos entre os testemuños indirectos da *Poética*. Alí explica que todos os que están posuídos pola mágoa, o horror e outras emocións en xeral, experimentarán unha sorte de purificación e alivio acompañado de pracer coa audición das melodías entusiásticas que despertan neles eses mesmos efectos. Trátase, daquela, dunha especie de efecto homeopático que a música, como arte mimética capaz de comunicar sensacións e emocións concretas, pode exercer sobre os auditores que están afectados por ese xénero de emocións patolóxicas. Por último, cabe establecer un cuarto sentido de carácter cognoscitivo, xa presente nos diálogos de Platón: o de *limpeza, clarificación*, entendida como proceso de depuración dos influxos perturbadores dos sentidos e das paixóns sobre a alma⁴³.

O derradeiro dos termos presentes na definición aristotélica é o de *páthēma*, que tamén deu pé a diferentes interpretacións, resumíbeis en dúas: quer os actos dolorosos e destrutivos en si mesmos, quer as emocións de mágoa, horror e análogas que espertan nos espectadores ou lectores eses actos violentos. A maior parte dos intérpretes optan, con pequenas diferenzas de matiz, por esta segunda interpretación. Else, en cambio, considera que a purificación trágica, entendida no sentido relixioso antes comentado, afecta non ás emocións dos espectadores, senón aos actos terríbeis e impuros levados a cabo polos personaxes de ficción, como matar o pai e cometer incesto coa nai no caso de Edipo. A purificación consistiría no feito de probar a través do arrepentimento e a expiación que aqueles actos non se cometeron conscientemente, de xeito que a dialéctica de crime, recoñecemento e castigo provocaría o horror pola acción cometida e, asemade, a mágoa, tanto a do criminal con respecto á súa vítima como a do

⁴³ Sobre isto, véxase a análise semántica contida no libro de NUSSBAUM, 480-484.

espectador con respecto a ambos os dous. En suma, segundo Else, a catarse aristotélica non transcendería apenas ao espectador ou ao lector, senón que ficaría circunscrita no plano da ficción trágica⁴⁴.

Unha vez revisados un por un os conceptos que interveñen na formulación, é preciso arriscarmos unha interpretación global da pasaxe. Lonxe da perspectiva moralista habitual na crítica dos séculos XVI-XVIII, segundo a cal a catarse consistiría nun ennobreceamento dos afectos do público, estudosos recentes como Golden-Harrison (1968: 116 ss.) e Dupont-Roc (1980: 188-193) propoñen entender o pracer catártico en clave estritamente estética, como a experiencia emocionalmente controlada dunha representación arrequeitada da mágoa e do horror. En efecto, o propio Aristóteles precisa no capítulo 4 da *Poética* que a mímese poética ten a virtude de facer pracenteiras para un ollar distanciado as imaxes daquelas cousas que, vistas na realidade, nos darían noxo. Esta idea repítese no capítulo 14 (1453b, 11-13), xa aplicada ao xénero trágico: *é o pracer derivado da mágoa e do horror o que o poeta debe provocar a través da imitación*. Polo tanto, a catarse debería ser entendida sinxelamente como o proceso depurativo propio de toda a mímese poética, polo que o espectador ou o lector experimenta de modo pracenteiro non a mágoa ou o horror en estado bruto, senón unha forma depurada daquelas. Ademais, de acordo coa precisión feita por Aristóteles no texto da *Política*, esta neutralización e inversión da dor en pracer sería propiciada non só pola mímese en si, mais tamén polos diferentes engados ou aderezos do espectáculo trágico, a linguaxe, o espectáculo e, moi especialmente, a música.

Aínda que esta proposta ten a virtude de manter unha escrupulosa coherencia cos postulados aristotélicos, e de renunciar a calquera outro desenvolvemento especulativo, non parece, ao meu entender,

⁴⁴ Véxase ELSE 98, n. 101. Como oportunamente sinala GARCÍA YEBRA (379-381), esta interpretación, alén de novidosa, resulta coherente coa literalidade das palabras aristotélicas, agás nun punto: Aristóteles non fala de provocar a mágoa e o horror mediante a purificación, senón á inversa, de provocar a purificación mediante a mágoa e o horror. Por outra banda, é preciso ter en conta que o horror e a mágoa son emocións distanciadas, polo que os suxeitos que as experimentan deben ser os espectadores, mais de ningunha maneira os propios protagonistas da acción.

totalmente satisfactoria, pois presenta o pracer tráxico só como unha forma do pracer mimético en xeral. En troques, teño a impresión de que até nunha lectura intuitiva da pasaxe que nos ocupa pode advertirse que o pracer descrito por Aristóteles transcende en certo modo a dimensión estética e teorética, ao provocar no público un efecto emocional concreto que só o espectáculo tráxico pode acadar. Este efecto consistiría na excitación provocada polo libre fluír da mágoa e do horror, de acordo coa analoxía médica implícita no uso do termo *catarse* e proposta asemade na devandita pasaxe da *Política*⁴⁵. A exteriorización da mágoa e do horror ante unha situación de ficción resultaría liberadora polo feito de operar sobre emocións dolorosas e normalmente reprimidas na vida real. Unha vez máis, unha pasaxe da *República* de Platón (X, 605d e ss.) resulta luminosa a este respecto: o home de ben, afirma Sócrates, debe amosar enteireza e calma perante as desgrazas que o afectan a el, reprimindo a parte concupiscente da súa alma desexosa de desafogos, mais, cando ve representadas as aflicións alleas, libera eses impulsos, que lle provocan un pracer connatural á propia condición humana. O mesmo ocorre coa representación das paixóns sexuais ou da ira e mesmo nos xéneros cómicos, cando se goza intensamente de chocalladas que un mesmo sentiría vergoña de dicir ou facer⁴⁶. Así entendida, a *catarse* tráxica debería diferenciarse desa capacidade da arte en xeral para suscitar o pracer intelectual do recoñecemento, aínda se os modelos das imaxes resultaren noxentos; en troques, podería achegarse á *catarse* cómica, na medida en que ambas as dúas afectan a emocións reprimidas polo home de ben na vida real.

⁴⁵ Para esta interpretación é fundamental a aportación de SCHADEWALT (1955).

⁴⁶ Lembremos ao fio disto a suxestiva observación de Sigmund Freud a propósito do efecto tráxico das dúas traxedias máis afamadas da literatura occidental: o *Edipo Rei* de Sófocles e o *Hamlet* de Shakespeare. A razón de que o peculiar engado destas obras perdurase a través de xeracións estaría, segundo Freud, en que nelas se representan os mecanismos do complexo de Edipo, que teñen un alcance universal, de xeito que calquera espectador das mesmas pode recoñecerse nos protagonistas e proxectar sobre eles de modo liberador o seu propio conflito. Polo demais, é tamén ben coñecida a análise do propio Freud sobre o chiste como forma de liberación dos contidos e impulsos reprimidos no subconsciente.

Con todo, tamén esta aproximación se revela insuficiente se non se toma en consideración a dimensión cognoscitiva que comporta na traxedia a experiencia depurada da mágoa e do horror. Contemplando a distancia as desgrazas dos nosos semellantes e identificándonos emocionalmente con eles aprendemos algo de valor sobre a nosa condición. Claro que, a diferenza das premisas radicalmente intelectualistas de Platón, Aristóteles non identifica o coñecemento sen máis co exercicio da razón libre de interferencias pasionais ou sensitivas, senón que considera a reacción emocional como un instrumento valioso para o coñecemento de nós mesmos e dos valores prácticos que presiden a nosa vida.

Segundo isto, a exploración de todo aquilo que provoca a mágoa e o horror por parte do espectáculo tráxico tería un triplo efecto *catártico* na sensibilidade do público: de orde estética na medida en que subministra unha representación depurada de certa clase de accións, de orde emocional por liberar impulsos reprimidos na vida real, e de orde epistemolóxica por contribuír á clarificación dos valores prácticos do ser humano.

Polo que respecta á situación do xénero épico, Aristóteles mostra unha actitude máis elusiva. No capítulo 23 1459a reconece que provoca un pracer particular, mais non explica en qué consiste este. Porén, no capítulo 26 1462b sinala que traxedia e epopea deben producir non calquera pracer, senón *o devandito*. Significa isto que ambos os xéneros comparten o efecto da purificación pola mágoa e o horror, o mesmo que teñen en común as peripecias, os recoñecementos e os lances patéticos? A resposta non é doada, xa que dá a impresión de que Aristóteles está interesado en salientar máis as conexións que as diferenzas entre traxedia e epopea. Porén, o capítulo 24, 1459b introduce unha precisión importante: o carácter narrativo da epopea permite desenvolver con máis amplitude os episodios, mesmo de xeito simultáneo, o que supón unha vantaxe para expresar a grandeza e transportar ou enlevar ao auditor. Asemade, o efecto do abraio, que de por si é grato para calquera, pódeo acadar a epopea mediante a narración de lances inverosímiles que na traxedia non son admisíbeis. Deste xeito, parece que as diferenzas de efecto entre ambos os

xéneros dependen sobre todo da modalidade da imitación que poñen en práctica cada un: concentrada e representada sen intermediarios no caso da traxedia; máis extensa, variada e flexíbel na epopea polo seu carácter narrativo. De aí que as emocións provocadas pola traxedia resulten máis intensas, mentres que o engado da epopea residiría máis ben na capacidade de suscitar no auditor ou lector unha variada gama de afectos, dende a mágoa e o horror, até o abraio e a grandeza.

O PROBLEMA DO LIBRO II E A ESPECIFICIDADE DA COMEDIA

Aínda que o texto da Poética que conservamos comprende un só libro dedicado á traxedia e á epopea, completo no esencial, son varios os indicios que apuntan á existencia dun segundo libro perdido, no cal Aristóteles trataría sobre a comedia e o humor en xeral. O primeiro destes indicios é a promesa incumprida dunha exposición particular sobre a comedia feita no capítulo 6, 1449b da Poética. Asemade, en tres lugares da Retórica o filósofo remite á Poética para abordar o estudo da esencia e dos tipos da comicidade, así como os usos dos nomes homónimos e sinónimos⁴⁷. Por outra banda, dous censos antigos da obra aristotélica, o de Díoxenes Laercio (s. III d.C.) e o de Hesiquio de Mileto (s. VI d.C.), como tamén Eustracio no seu comentario á Ética a Nicómaco (VI, 7 1141a), mencionan unha *Arte Poética* en dous libros. Por último, un dos códices gregos da Poética, o *Riccardianus 46*, engade a continuación do parágrafo recapitulativo que dá fin ao texto conservado a frase *perì deè **** “mais a propósito de...”, o que fai pensar nunha continuación perdida nalgún momento da fase de transmisión. A mesma impresión se extrae da subscrición da tradución latina de Guillermo de Moerbeke: *primus Aristotilis de arte poetica liber explicit (fin do primeiro libro da Arte Poética de Aristóteles.)*

Varios foron os intentos de reconstruír o contido deste libro II, entre os cales merece atención principal o libro de R. Janko (1984, especialmente pp. 91-99), en que o autor bota man de diversos testemuños indirectos, como son:

a) Os escasos parágrafos do libro I da Poética consagrados á comedia: cap. 2, 1448a; cap. 4, 1448b; cap. 5, 1449a 1-32-38, 1449b; cap. 13, 1453a.

b) Os lugares da Retórica arriba aludidos e recollidos nesta edición no apartado de *fragmentos*.

⁴⁷ Véxanse os fragmentos 2-4 recollidos ao final da nosa tradución.

c) O chamado *Tractatus Coislinianus*, un breve compendio anónimo acerca da comedia transmitido polo códice *Parisinus BN Coislinianus 120*, ff. 249v. - 252r. (segunda metade do século X)⁴⁸. Editado por vez primeira por J. A. Kramer en 1839, a orixe e os contidos desta obriña foron e son aínda materia controvertida. Con respecto aos segundos, dubídase se o tratado constitúe o compendio dun comentario ao libro II da Poética, ou se se trata dun ensaio medieval de reconstrución a partir de fragmentos pertencentes ao libro I, á Retórica e á Ética a Nicómaco. Polo que toca á orixe, non está claro se foi composto en época bizantina ou se remonta á antigüidade e, neste último caso, se reflicte as propostas de Aristóteles, as do seu discípulo Teofrasto, ou aínda as do filósofo peripatético Andrónico de Rodas (s. I. a.C.). Non non propoñemos revisar aquí estas complexas cuestións, tratadas polo miúdo no libro de R. Janko nun sentido favorábel en xeral ao carácter aristotélico dos contidos do *Tractatus*. Unicamente teremos en conta a súa edición do mesmo⁴⁹ para tentarmos un achegamento aos posicionamentos de Aristóteles sobre o humor e o xénero cómico.

Unha primeira e importante precisión aparece no inicio do capítulo 5 da Poética: *o cómico forma parte do feo, pois o cómico é un defecto e unha deformidade exenta de dor e destrución*. A fealdade constitúe, tanto nun sentido ético como estético, o pólo oposto ás ideas de beleza e excelencia, cualidades do ser que ten acadado en acto a plenitude da súa potencialidade, sen desvíos, desproporcións nin eivas. Por iso, un requisito esencial do cómico é a estilización negativa dos personaxes representados, que resultan necesariamente *inferiores aos homes actuais* (cap. 2, 1448a; cap. 5, 1449a). Mais,

⁴⁸ O interesado na composición e na historia deste códice pode consultar o libro de JANKO, pp. 5-18, que ofrece ademais unha boa descrición dos restantes testemuños indirectos do *Tractatus Coislinianus*.

⁴⁹ A edición está contida no libro devandito (pp. 22-41). A continuación, o estudoso procede á discusión das fontes, estrutura e autoría do tratado (pp. 42-90) e arrisca unha reconstrución hipotética do libro II da Poética (pp. 91-99), completada por un extenso comentario (pp. 121-250).

dentro da categoría xeral da fealdade, o cómico ten a particularidade de carecer de dor e destrución, isto é, daqueles efectos patéticos característicos do xénero tráxico e presentes asemade no épico. Por esta razón, independentemente dos lances e das peripecias da intriga, o desenlace da comedia adoita ser feliz e conciliador, provocando no receptor un efecto pracenteiro de simpatía (cap. 13, 1452a). Ademais, a comedia diferénciase da poesía iámbica de ataque contra individuos particulares, con que está emparentada polas súas orixes, por consistir nunha representación dramática de argumentos de carácter xeral (cap. 5, 1449b), á maneira do *Marxites*, o poema cómico atribuída a Homero (cap. 4, 1448b).

Até aquí, as informacións que nos proporciona a Poética mesma. Outras dúas precisións importantes sobre a comicidade en xeral son achegadas pola Retórica (fragmentos 2 e 3). A primeira presenta o cómico como un atributo non só dos homes e das accións, mais tamén dos discursos. A idea da importancia da linguaxe para acadar efectos cómicos, que non ten un paralelo tan claro no caso da traxedia, é convenientemente desenvolvida, como veremos, no *Tractatus Coislinianus*. A segunda establece dúas clases de comicidade: a ironía, coa que o home libre busca rirse el mesmo, e a chocallada, pola que o home vulgar procura que se rían os demais.

As restantes informacións son as que subministra o *Tractatus Coislinianus*, polo que deben ser examinadas con máis precaución, debido á dubidosa filiación aristotélica dos seus contidos.

Vén en primeiro lugar unha definición xeral da comedia moi semellante á que Aristóteles ofrecera no capítulo 6, 1449b a propósito da traxedia. Segundo esta, a comedia é *a imitación dunha acción cómica e carente de grandeza, rematada, por medio dunha linguaxe integrada por diversos tipos de aderezos utilizados separadamente segundo as partes, con forma dramática e non mediante narración, e que por medio do pracer e do riso acada a purificación desta clase de emocións*. O estrito paralelismo entre as definicións de ambos os xéneros resulta, cando menos, sospeitoso, sobre todo se se ten en conta que os únicos termos novos e diferenciais, ou ben resultan

dunha inversión dos aplicados á traxedia, ou ben se poden deducir facilmente do fragmento 2 procedente da Retórica⁵⁰. Esta formulación introduce ademais a idea dunha catarse cómica, a que tamén se refiren os filósofos neoplatónicos Iámblico (*de Myst.* I,11) e Proclo (*in Plat. Remp.* I p. 42 ed. KROLL). Sen entrarmos a fondo na discusión desta cuestión, lembremos a pasaxe da República de Platón aludida páxinas atrás, onde se contaba o riso entre as emocións apetecidas pola parte concupiscente da alma, pero reprimidas pola hexemónica na vida real. Estas emocións son liberadas por medio da representación mimética, o que provoca un efecto pracenteiro nos receptores da mesma.

A continuación, o tratado expón os principais medios para provocar o efecto cómico, distinguindo de entrada os lingüísticos dos propiamente dramáticos. Entre os primeiros cómpre establecer sete especies: a hominimia, a sinonimia, a repetición, a paronimia por adición, sustracción, uso de diminutivos ou alteración, a parodia, a metáfora e as actitudes da expresión. Entre os segundos diferéncianse dúas modalidades xerais: o engano e a asimilación do mellor ao peor e do peor ao mellor. Mais a continuación enuméranse outros resortes da comicidade, como son as accións imposíbeis, as inconsecuentes, as contrarias ás expectativas, a ruindade de carácter, o uso de danzas vulgares, as eleccións erradas por parte dos personaxes e os razoamentos inconsecuentes.

Os restantes apuntamentos precisan de xeito moi sumario outros aspectos relevantes da configuración formal da comedia. Así, distínguense tres tipos éticos básicos: o chocalleiro, o irónico e o farfallán. Recoméndase unha expresión común e popular, que teña capacidade para caracterizar os personaxes pola súa orixe local. Enuméranse, en fin, os elementos formais e as partes constitutivas da comedia, en todo coincidentes cos da traxedia. Por último, o tratado introduce unha diferenciación entre a comedia antiga, que persegue esaxera-

⁵⁰ Especialmente, a estraña expresión *por medio do pracer e do riso* recorda a pasaxe da Retórica antes citada, onde se dicía que o riso e o cómico forman parte das cousas pracentiras.

damente os efectos ridículos, a nova, máis proclive a un tratamento serio, e a media, que vén ser unha mestura entre ambas as dúas. Evidentemente, esta clasificación non pode reflectir os puntos de vista aristotélicos, senón os dos gramáticos alexandrinos que coñeceron a comedia nova de Menandro, Dífilo e Filemón.

Isto é todo o que nos permiten deducir os diferentes testemuños indirectos a propósito do perdido libro II da Poética. Se ben non todos os contidos do *Tractatus Coislinianus* teñen o mesmo grao de fiabilidade, a súa consideración permite polo menos completar a imaxe xeral que Aristóteles brindaba da comedia, sobre todo a propósito de dúas cuestións: o efecto catártico do espectáculo cómico e a importancia do xogo verbal, tanto no plano da expresión como do contido, para conseguir o riso do espectador.

PARA UNHA AVALIACIÓN CRÍTICA DA POÉTICA

Chegados a este punto, convén facermos unha recapitulación xeral sobre o que a Poética achega á comprensión do fenómeno artístico en xeral e da poesía antiga en particular, así como os límites determinados polas propias premisas teóricas do filósofo.

Apuntaremos, en primeiro lugar, a idea de que a Poética mantén un alto grao de coherencia cos restantes aspectos do pensamento de Aristóteles. Como temos visto, este aplica ao dominio da poesía ideas e conceptos operativos noutros ámbitos do mundo natural e social, como son, por exemplo, o sentido teleolóxico do cambio, a polaridade socio-ética excelencia / vileza, a casuística das emocións e dos caracteres etc. No apartado da metodoloxía advírtese un principio común a outras investigacións levadas a cabo no Perípato: refírome ao feito de que a perspectiva racional e teleolóxica dista de ter un carácter apriorístico, xa que está controlada e matizada continuamente por unha aproximación empírica á realidade, que se reflicte, por exemplo, nas abundantes consideracións acerca dos gustos do público, ou os motivos do éxito e do fracaso das obras nos escenarios.

Porén, algunhas das formulacións aristotélicas en materia de poesía non parecen dabondo claras. Así, no caso da delimitación da función poética, subsiste a dúbida de se esta garda unha relación máis estreita co carácter ficcional dos contidos ou ben coa súa dimensión exemplar. Como se lembrará, Aristóteles nega de entrada a condición de poesía aos textos históricos por se ocuparen de feitos realmente sucedidos, isto é, continxentes e sen sentido unitario⁵¹, mais en outros lugares non desbota que as obras poéticas poidan tomar os seus argumentos e personaxes da historia, sempre que estes teñan esa condición representativa da condición humana en xeral⁵².

⁵¹ Véxase: Poética, cap. 9: “a poesía expresa máis ben o xeral, e a historia o particular”.

⁵² Cf. Poética, cap. 9: “e se lle cadrar tratar sucesos realmente acontecidos non é menos poeta, pois nada impide que algúns sucesos reais sexan tal como sería verosímil que acontecesen”.

Outra incerteza preséntase na definición do tipo de pracer estético que deparan as obras de arte. Como se recordará, o filósofo defende en primeira instancia que o pracer artístico é fundamentalmente intelectual, xa que radica no recoñecemento do modelo imitado, mais despois, a propósito xa dos praceres propios da traxedia, a epopea e a comedia, discorre sobre unha variada gama de efectos emocionais específicos de cada xénero (mágoa, horror, simpatía, noxo, sorpresa etc), a que aínda se deben sumar aqueles efectos prateiros deparados pola música ou o espectáculo. Conviven, pois, no pensamento de Aristóteles dúas concepcións estéticas de sentido moi diferente: a intelectual, herdada do platonismo, e a simpatética, máis propia do movemento sofístico. Mais cómpre recoñecer que ambas as dúas manteñen unha articulación consistente: o recoñecemento intelectual do modelo e a identificación con este vén a ser a condición previa para que se produza a transferencia emocional e a catarse.

Noutra orde de cousas, en varios puntos da Poética percíbese unha certa tensión contraditoria entre as esixencias e os criterios de avaliación propios da arte, e aqueloutros impostos polos gostos do público e as condicións materiais estipuladas pola organización dos espectáculos na Grecia antiga. Esta tensión afecta, por exemplo, á propia cuestión de se a traxedia ten acadado ou non a fin do seu proceso evolutivo⁵³, ao problema da duración máxima da obra⁵⁴, á determinación do tipo ideal de estruturación⁵⁵, de recoñecemento⁵⁶, de desenlace⁵⁷, á cuestión de se a epopea é un xénero superior ou inferior á traxedia⁵⁸ etc. Esta contradición non resulta doada de resolver polo feito mesmo de que a teoría aristotélica non pode prescindir do público como receptor da comunicación poética e actante en que, en definitiva, se realiza o xenuíno fin da obra tráxi-

⁵³ Véxase cap. 4, 1449, e as notas 40 e 42 á tradución.

⁵⁴ Véxase cap. 7, 1451, e as notas 71 e 73 á tradución.

⁵⁵ Véxase a nota 104 á tradución.

⁵⁶ Véxase o capítulo 16.

⁵⁷ Véxase a nota 115 á tradución.

⁵⁸ Véxase o capítulo 26 e a nota 256 á tradución.

ca: o pracer mimético e a catarse. Por esta razón, o filósofo vese obrigado a combinar as propostas estéticas destinadas a un público ideal coas reservas e mesmo as concesións feitas ás preferencias do público vulgar.

Precisamente, o aspecto da Poética máis exposto ás críticas é o da súa maior ou menor adecuación á realidade da poesía antiga. Con respecto a este problema, moitas son as observacións que se poden facer. A primeira e máis evidente é que Aristóteles se ocupa só dos xéneros da traxedia, a epopea e, na parte perdida da obra, tamén da comedia, mais apenas dedica comentarios aos diversos espécimes da poesía lírica monódica e coral, así como a elexía, o iambo e o epigrama, por citarmos só os máis desenvolvidos entre os séculos VI e IV a.C. Os motivos desta desatención poden gardar relación co desinterese pola función expresiva da poesía, a súa vez condicionado pola concepción representativa da arte en xeral, mais quizais tamén coa idea de que as artes máis complexas e maduras (traxedia e comedia) tenden a integrar e, dalgún modo, a absorber os xéneros de recursos expresivos máis limitados.

Unha segunda limitación vén imposta pola concepción finalista do cambio. Como antes comentabamos, malia que Aristóteles ten presentes as contingencias sociais e históricas en que se desenvolven as artes, atribúe a aquelas un papel secundario na súa evolución, que se reduce á simple modulación dun patrón de evolución natural. Esta orientación pode ser adecuada para o estudo da natureza; no entanto, móstrase menos útil para dar conta dos fenómenos humanos sociais e culturais, sobre todo cando a constante que preside o devir da poesía é unha polaridade socio-ética tan abstracta como a oposición entre a excelencia e a vileza dos temas, personaxes, poetas, público e modalidades de estilización.

A propósito dos xéneros dramáticos en particular, é salientábel o tratamento doutras dúas cuestións. Aristóteles manifesta escaso interese por todos aqueles ingredientes non verbais da representación dramática e, por outra parte, fala da traxedia como artefacto literario, mais non se ocupa do *sentido* trágico mesmo, en canto

dimensión da realidade e da vida humana⁵⁹. A explicación radica en que para Aristóteles a Poética é ante todo unha arte da composición argumental⁶⁰, e só secundariamente un instrumento de análise crítica das obras literarias, a pesar de que os principios xerais que regulan a elaboración poética sirvan tamén para avaliar os seus produtos. Por outra parte, de acordo co principio de especialización metodolóxica, é preferíbel abordar o estudo de todos os aspectos relativos á expresión e ao pensamento desde a perspectiva da Retórica, a Métrica, a Ética e a Política.

Na súa faceta de crítico literario, Aristóteles tivo bo tino. Se ben non parece que comprendese ou tivese en conta suficientemente as implicacións do estatuto oral da poesía arcaica, constitúe un acerto ponderar a calidade da *Ilíada* e da *Odisea* fronte ás restantes epopeas cíclicas atribuídas na Antigüidade a Homero. Tamén resultan clarividentes a consideración da obra de Sófocles, sobre todo o *Edipo rei*, como modelo de poesía trágica e mais algunhas das reservas expresadas sobre a dramaturxia de Eurípides. A suxestión de diminuír a extensión das epopeas para que estas gañasen en concentración foi seguida polos épicos poetas alexandrinos e polo romano Virxilio.

Para concluírmos, é de xustiza recoñecer que a Poética representa o primeiro esforzo sistemático por analizar racionalmente e ao mesmo tempo dignificar a arte en xeral e a poesía en particular. Ao longo de toda a obra Aristóteles mantén unha controversia soterrada cos puntos de vista platónicos sobre a poesía e, contra as teses do seu vello mestre, outorga a esta unha dupla xustificación: primeiro, polo seu carácter *filosófico* ou, se se quixer, paradigmático; segundo, polos efectos prazenteiros nada reprohábeis que provoca.

⁵⁹ Sobre o particular, véxase DÍAZ TEJERA (1989), especialmente 20-45. Mais é xusto recoñecer que, se ben Aristóteles non chega a formular en que consiste a *ideoloxía* trágica, en certa medida déixao ver implicitamente a través da posición central que ten na composición do argumento trágico a *hamartía*, que no plano ético implica a radical incapacidade do ser humano para ser o dono do seu propio destino.

⁶⁰ Cf. Poética, cap. 9: “O poeta debe ser máis elaborador de argumentos que de versos”.

A RECEPCIÓN DA POÉTICA

Pouco é o que sabemos acerca da circulación da Poética no mundo antigo. Probabelmente conservou a súa integridade mentres se mantevo unida aos restantes escritos aristotélicos, que, á morte do filósofo, pasaron ás mans do seu discípulo Teofrasto. Esta biblioteca, unha das máis importantes do mundo grego na etapa prealexandrina, foi trasladada no ano 84 a.C. de Atenas a Roma por Sila. O gramático Tiranión foi o primeiro en lle dar unha ordenación e o seu labor foi completado polo filósofo peripatético Andrónico de Rodas, que elaborou unha edición por materias dos escritos aristotélicos⁶¹.

Con todo, dende unha data relativamente temperá a Poética debeu ter unha transmisión independente dos restantes tratados do *corpus aristotelicum*, como proba o feito de que chegara até nós en códices misceláneos, onde aparece mesturada con tratados retóricos de diversa procedencia. Non sabemos en que momento se perdeu o libro II, aínda que puideron ter certa responsabilidade os epitomadores dos últimos séculos do mundo antigo. Os testemuños máis antigos de que dispoñemos para establecermos o texto son o códice *Parisinus 1741* (ss. X/XI), e o *Riccardianus 46* (s. XIV). A estes hai que engadir a antiga tradución latina de Guillerme de Moerbeke feita en 1278, posibelmente a partir dun manuscrito xémeo do *Parisinus*⁶², e unha versión árabe do século X, mais elaborada non directamente a partir do grego, senón dun intermediario sirio do século IX, de que conservamos un fragmento, publicado na edición de J. Tkatsch.

Son moi escasos os indicios que posuímos sobre a influencia exercida directamente pola Poética tanto sobre a preceptiva como sobre a praxe literaria da Antigüidade. Unha das causas foi, sen dúbida, a decadencia da traxedia na época helenística e a asunción dunha fórmula enteiramente nova para a comedia: o enredo de amor

⁶¹ Estas vicisitudes son narradas por Estrabón (XIII, 608) e Plutarco (*Vita Sullae*, 26). Véxase sobre o particular PFEIFFER, 479.

⁶² Esta tradución consérvase en dous códices: o *Etonensis 129* (1300) e o *Toletanus 47.10* (1280).

e aventuras. Así, pódese dicir que os poetas tráxicos e cómicos do mundo romano compuxeron con independencia e, en certos aspectos, en contraposición ás recomendacións do Estaxirita. As pezas tráxicas de época republicana, inspiradas polo xeral en Eurípides ou en orixinais posteriores, caracterízanse por unha retórica maxestuosa e grandilocuente, con abundantes sentenzas e grandes doses de patetismo e de efectismo escénico, e por unha moi enfática pintura de vicios e virtudes. A comedia romana limitouse a seguir a fórmula helenística, mais incidindo na versión burlesca e paródica da caracterización dos personaxes gregos, e renunciando a unha acción escénica con desenvolvemento orgánico.

Polo que se refire ás ideas de críticos e preceptistas, Horacio na súa *Ars Poetica* garda unha débeda maior cos puntos de vista do peripatético Neoptólemo de Paros que cos do propio Aristóteles⁶³. Tampouco en Quintiliano nin no tratado anónimo *Sobre o sublime* se advirten ecos precisos da Poética. Da notábel actividade exexética aplicada ao *corpus aristotelicum* en época tardo-imperial por parte de Alexandre de Afrodisia e outros non se beneficiou a nosa obra. É máis, como temos visto, probabelmente sexa nesta época cando se perdeu o libro II. Dá a impresión, en fin, de que tras Aristóteles as reflexións sobre a composición poética no mundo antigo apuntaron sobre todo á elaboración do canon escolar e á sistematización das relacións entre xéneros e estilos polas que se interesaba a retórica.

No mundo medieval, os únicos signos de pervivencia do tratado son os propios códices gregos sobreviventes, o *Tractatus Coislinianus* e as traducións árabe e latinas⁶⁴. Pero nin sequera estas deberon ser coñecidas e lidas. Un autor tan bo coñecedor de Aristóteles como é Dante non cita a Poética para explicar na Epístola a Can Grande as diferenzas entre traxedia e comedia.

⁶³ Sobre isto, véxase o libro de GRIMAL (1968).

⁶⁴ Ademais da tradución de Guillaume de Moerbeke, sabemos da existencia doutras dúas versións medievais, a de Hermann o alemán (s. XIII) e a de Martiño de Tortosa (s. XIV), mais feitas non a partir dun códice grego, senón da versión árabe. Véxase GARCÍA YEBRA, 34.

A influencia de Aristóteles sobre a teoría literaria e sobre os xéneros dramáticos rexurdiu cara a finais do século XV. Curiosamente, ao tempo que se derrubaba a súa autoridade como filósofo da natureza e moralista, crecía o seu prestixio como teórico da arte dramática. É na segunda metade do século XV cando comezan a multiplicarse as copias do códice *Parisinus*, mentres en Italia se renovaba o interese polo teatro latino, patente por exemplo na publicación do comentario de Christophorus Landinus á *Ars Poetica* de Horacio (1482), na aparición das edicións *principes* das comedias de Terencio (1495-1497), ou na reposición nos teatros das cidades italianas das obras de Plauto, Terencio e Séneca.

A edición príncipe da Poética saíu á luz en Venecia no ano 1508, no prelo de Aldo Manuzio. Poucos anos antes, en 1498, Georgio Valla publicara a primeira tradución latina das elaboradas ao longo do Renacemento. Seguiron a estas outras moitas, entre as que podemos citar a edición bilingüe, con texto grego e tradución latina, de Alessandro de Pazzi (1536), a edición, tamén bilingüe e acompañada dun amplo comentario, de Francesco Robortello (1548), as traducións latinas de Pietro Vettori (1560) e Antonio Riccoboni (1570) etc⁶⁵. Entre as traducións ao italiano destacaremos as de Bernardo Segni (1549), Lodovico Castelvetro (1570)⁶⁶, e Alessandro Piccolomini (1572).

Fóra de Italia, a actividade de edición, tradución e comentario foi moito menor ao longo dos séculos XVI e XVII. A única edición do texto grego publicada en Francia neste tempo foi a de Guillaume Morel (1555-1559). As primeiras traducións francesas son as de Norville (1671) e Dacier (1692). Nos Países Baixos foi importante a edición, con tradución latina e comentario, de Daniel Heinsius (1611), que exercería unha influencia considerábel sobre o drama neoclásico francés.

⁶⁵ Sobre as edicións renacentistas véxase: GARCÍA YEBRA, 18-22 e 424-432. Sobre as traducións: *ibidem* 34-49, 395-417. A tradución latina de Riccoboni pódese consultar na edición da Poética de García Yebrá.

⁶⁶ Castelvetro foi o primeiro comentarista que ideou o sistema das tres unidades: de acción, tempo e lugar. Con todo, a unidade de tempo xa a establecera arredor de 1545 o catedrático de filosofía e retórica de Ferrara Giraldo Cinthio. Véxase: HIGHT I, 226-227.

En Inglaterra, a Poética foi coñecida entre a xeración dos University Wits sobre todo grazas ás edicións e comentarios italianos, aínda que se pensa que en 1605 Ben Jonson preparou unha versión⁶⁷. En España, cómpre mencionar a tradución de Alonso Ordóñez das Seijas (1626) e o *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega (1609), que parafrasea moitas das afirmacións de Aristóteles e dos seus comentaristas sobre as características e a historia dos xéneros dramáticos.

Dende mediados do século XVI o debate sobre as doutrinas aristotélicas non só animou o ambiente intelectual europeo, senón que exerceu unha repercusión notábel sobre a propia composición dramática. A regulamentación do gusto neoclásico en Francia e noutros lugares debe moito a esta actividade exexética da Poética, onde os críticos acharon unha base firme para postularen as esixencias de verosimilitude, racionalismo e decoro. Un dos exemplos máis acabados desta influencia pódese ver no *Essay on Criticism* do poeta inglés Alexander Pope. Grande controversia levantou o problema da función moral no teatro, sobre a que Corneille e Racine asumiron posturas contrapostas. Mentres que o primeiro entendía a catarse como unha expurgación radical das paixóns que permitise o libre exercicio da razón na vida práctica, o segundo concibía a moralidade do teatro máis ben en termos de exemplaridade: a obra trágica non debe adoutrinar, senón amosar ao espectador unha visión depurada da fraqueza e a complexidade da vida humana, reducindo a proporcións racionais o que as paixóns teñen de excesivo ou patolóxico.

A obsesión do neoclasicismo francés polas regras, a contención expresiva, o decoro e a imitación dos autores clásicos, moi en particular de Séneca, acabou por provocar unha reacción. En Alemaña, Lessing (1729-1781) efectuou unha dura crítica do teatro barroco francés, sobre todo de Corneille, e procedeu a unha lectura antirreglamentista da Poética, atendendo especialmente ao estudo dos efectos emocionais trágicos⁶⁸.

⁶⁷ Véxase: HIGHER I, 197-198

⁶⁸ Un detallado estudo sobre as relacións entre Lessing e Aristóteles é ofrecido polo libro de KOMMERELL.

Os contidos da Poética foron obxecto doutros debates de non menor importancia ao longo dos séculos XVII e XVIII. Refírome, por exemplo, á polémica entre antigos e modernos a propósito da necesidade de manter a pureza dos xéneros clásicos ou a posibilidade de cultivar modalidades híbridas, tan do gosto da mentalidade barroca⁶⁹. Podería pensarse que aristotélicos e partidarios dos antigos militaron sempre no mesmo bando, pero até Henry Fielding, un dos primeiros representantes da novela moderna, o xénero híbrido por excelencia, recorreu á Poética para procurar, non sen certa ironía, un entroncamento entre o seu *Joseph Andrews* e as epopeas cómicas da antigüidade⁷⁰.

A idea aristotélica da condición mimética da poesía foi obxecto de controversia nos inicios do movemento romántico, cando poetas e críticos reivindicaron a expresión como unha das dimensións esenciais da actividade artística e comezaron a entender a obra de arte non como imaxe da natureza senón como segunda natureza, resultado dun acto de libre creación⁷¹. Nesta mesma época Hegel emprendeu a investigación sobre un aspecto, obviado por Aristóteles, que será o que determine o desenvolvemento da traxedia na modernidade; refírome ao sentimento trágico mesmo, entendido como unha das dimensións da vida humana, con independencia de todo molde formal⁷². Polo demais, no período romántico advertimos un certo eclipsamento da autoridade de Aristóteles, debido, entre outras razóns, á asociación dos contidos da Poética coas doutrinas e co gosto do neoclasicismo. En ocasións o esquecemento parece programado e resulta claramente inxusto. É o caso do opúsculo apoloxético do poeta inglés Percy S. Shelley *A defence of poetry* (1840), que non contén ningunha cita nin alusión explícita á dignificación aristotélica da poesía.

⁶⁹ Sobre isto, véxase: HIGHET I, 411-448

⁷⁰ Véxase a nota 38 á tradución. As antigas epopeas cómicas, de que nada en concreto se sabía, foron a miúdo invocadas como un precedente prestixioso para a sátira poética, xénero amplamente cultivado nesta época.

⁷¹ Sobre isto, véxase: AGUIAR E SILVA, 106-111.

⁷² Sobre isto, véxase: DÍAZ TEJERA (1989) 60-67.

Dende o Romanticismo até a actualidade a Poética exerceu unha influencia máis poderosa sobre os teóricos da arte e da literatura que sobre a propia praxe dramática. Non imos comentar aquí as achegas de Aristóteles ás modernas teorías sobre as funcións poéticas, os xéneros literarios, a estética da recepción etc. Abondará con insistir na idea da fecundidade e vitalidade para a análise da fenomenoloxía literaria das súas propostas teóricas.

A PRESENTE TRADUCIÓN

De acordo coa línea editorial do Arquivo Francisco Pillado, ofrecemos ao lector a tradución galega acompañada do texto grego. Este último tomámolo da edición de Rudolph Kassel, publicada na *Bibliotheca Oxoniensis*. Outras edicións, traducións e comentarios consultados foron os de Dupont-Roc, García Yebra, Else, Lucas, Halliwell e Alsina. Asemade, pareceunos conveniente engadir en tradución os textos da Retórica e da Ética a Nicómaco relativos á mágoa, ao horror e á *hamartía*. Os pertencentes á Retórica están tomados da edición de W.D. Ross (*Bibliotheca Oxoniensis*, Oxford, 1959); os da Ética a Nicómaco, da edición de H. Rackham (*The Loeb Classical Library*, Cambridge Mass. 1934).

A tradución vai completada por un aparato de notas aclaratorias e por unha introdución en que se presentan de xeito sintético os principais temas e problemas da Poética. A bibliografía compilada ao final recolle todas as obras citadas en nota e unha breve escolma das máis importantes contribucións publicadas nos últimos anos.

Os signos utilizados no texto e na tradución son os habituais:

[] Supresión de lectura

< > Inclusión de lectura

{ } No orixinal

*** Lacuna.

Quixera expresar por último o meu agradecemento aos membros do Departamento de área de Filoloxía Galega e Portuguesa da Universidade da Coruña polo seu apoio constante na elaboración desta tradución. Unha mención particular merece o doutor Manuel Ferreiro, polas súa paciente lectura do texto e as atinadas propostas de mellora do mesmo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A bibliografía sobre a *Poética* de Aristóteles foi compilada por L. COOPER e A. GUDEMAN: *A Bibliography of the Poetics of Aristotle*, New Haven, 1928, e completada en 1931 por M.T. HERRICK: *American Journal of Philology* 52, 168-174. Foi actualizada posteriormente por G.F. ELSE para o período 1940-1952: *Classical Weekly* 48, 73-82. Un compendio accesíbel é o de GARCÍA YEBRA, pp. 422-461.

EDICIÓNS E COMENTARIOS

ALSINA, J. (1977) *Aristóteles. Poética*. Barcelona.

BUTCHER, S.H. (1895) *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. New York, 1951⁴

DUPONT-ROC, R. - LALLOT, J. (1980) *Aristote. La Poétique*. Paris.

ELSE, G.F. (1957) *Aristotle's Poetics: The Arguments*. Harvard.

FARRÁN I MAYORAL, J. (1946), J. *Aristotil. Poetica*. Barcelona.

FUHRMANN, M. (1976) *Aristoteles. Poetik*. München.

GALLAVOTTI, C. (1974) *Aristotele. Dell'arte poetica*. Milano

GARCÍA YEBRA, V. (1974) *Aristóteles. Poética*. Madrid.

GOLDEN, L.- HARRISON, O.B. (1968) *Aristotle's Poetics. A Translation and Commentary for Students of Literature*. New York.

HALLIWELL, S. (1995) *Aristotle. Poetics*. Harvard U.P. (The Loeb Classical Library).

HARDY, J. (1932) *Atistote. Poétique*. Paris (Colléction Les Belles Létres)

KASSEL, R. (1965) *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford U.P. (Oxford Classical Texts).

LANZA, D. (1987) *Aristototele. Poetica*. Milano (Rizzoli Libri)

LÓPEZ EIRE, A. (2002) *Poética. Aristóteles*. Madrid.

LUCAS, D.W. (1968) *Aristotle. Poetics*. Oxford.

ROSTAGNI, A. (1945²) *Aristotele: Poetica*. Torino.

SOUSA, E. de (1966) *Aristóteles. Poética*. Portalegre.

TKATSCH, J. (1928-1932) *Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes*. Viena.

VAHLEN, J. (1885) *Aristotelis De arte poetica liber*. Leipzig, 1885 (reimpresión: Georg Olms Verlag, 1964)

ESTUDOS

AGUIAR E SILVA, V. M. (1967) *Teoria da literatura*, Coimbra.

ALSINA, J. (1991) *Teoría literaria griega*. Madrid.

ATKINS, J.W.H. (1934) *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development*. Cambridge

BALDWIN, CH. (1924) *Ancient Rhetoric and Poetic*. New York

BARATIN, M. - DESBORDES, F. (1981) *L'analyse linguistique dans l'Antiquité classique. I. Les théories*. Paris.

BOBES NAVES, C. (1996-8) *Historia de la teoría literaria*. Madrid

BOLGAR, R.R. (1954) *The Classical Heritage and its Beneficiaries*. Cambridge.

COOPER, L (1924). *An Aristotelian Theory of the Comedy*. Oxford.

DÍAZ TEJERA, A. (1983) "Precisión en torno al concepto de *mimésis* en Aristóteles" *Homenaje a Lázaro Carreter* Madrid, 179-186.

DÍAZ TEJERA, A. (1984) "La poesía como causalidad en la *Poética* de Aristóteles" *Emérita*, 271-286.

DÍAZ TEJERA, A. (1989) *Ayer y hoy de la tragedia. Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico*. Sevilla, 1989.

DOLEZEL, L. (1990) *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. University of Nebraska Press. Traducción castelá: *Historia breve de la poética*. Madrid, 1997.

ELSE, G.F. (1986) *Plato and Aristotle on poetry*. London.

FUHRMANN, M. (1973) *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt.

GALÍ, N. (1999) *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. Barcelona.

GENTILI, B. (1984) *Poesia e pubblico nella Grecia antica*. Roma. Traducción castelá: *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona, 1996.

GOLDEN, L. (1992²) *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*. Atlanta.

GOLDSCHMIDT, V. (1982) *Temps physique et temps tragique chez Aristote*. Paris.

GRIMAL, P. (1968) *Essai sur l'Art Poétique d'Horace*. Paris.

GRIMAL, P. (1951) *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris. Traducción castelá: *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires, 1981.

HAVELOCK, E.A. (1963) *Preface to Plato*. Harvard U.P. Traducción castelá: *Prefacio a Platón*. Madrid, 1994.

HAVELOCK, E.A. (1986) *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. Yale U.P. Traducción castelá: *La Musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Buenos Aires, 1996.

HIGHET, G. (1949) *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford U.P. Traducción castelá: *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México, 1954.

JAEGER, W. (1923) *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*. Berlin. Traducción castelá: *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*. México, 1946.

JAEGER, W. (1936) *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*. Berlin. Traducción castelá: *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, 1957.

JANKO, R. (1984) *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*. London.

KLIMIS, S. (1997) *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote. Les fondements philosophiques de la tragédie*. Bruxelles.

KOMMERELL, M. (1933) *Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie*. Berlin. Traducción castelá: *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*. Madrid, 1990.

LESKY, A. (1958) *Die Griechische Tragödie*. Stuttgart. Traducción castelá: *La tragedia griega*. Madrid, 1966.

LÓPEZ EIRE, A. (1980) *Orígenes de la poética*. Salamanca.

LÓPEZ EIRE, A. (2002) *Poéticas y Retóricas griegas*. Madrid.

LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.) (1988) *Historia de la literatura griega*. Madrid

LUSERKE, M. (1991) *Die Aristotelische Katharsis (Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert)*. Hildesheim.

MARROU, H.I. (1948) *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. Paris. Traducción castelá: *Historia de la educación en la Antigüedad*. Buenos Aires, 1955.

MIRALLES, C.-PÒRTULAS, J. (1998) "L'image du poète en Grèce archaïque", en LORAUX, N.-MIRALLES, C. (eds.), *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*. Paris, 1998, 15-63

MORAITOU, D. (1994) *Aristoteles über Dichter und Dichtung*. Stuttgart-Leipzig.

MORAU, P. (1951) *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*. Lovaina.

- MORPURGO-TAGLIUBE, G. (1967) *Linguistica e stilistica di Aristotele*. Roma.
- NUSSBAUM, M. (1986) *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge. Traducción castelá: *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid, 1995.
- ONG, W.J. (1982) *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London, 1982. Traducción castelá: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, 1987.
- PAGLIARO, A. (1954) “Il capitolo linguistico della Poetica di Aristotele” *Ricerche Linguistique* 3, 1-55.
- PAUL, S.L. (1988) *Aristotle's Poetics and its modern relevance*. New Delhi.
- PEPIN, J. (1976) *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judeo-chrétiennes*. Paris.
- PFEIFFER, R. (1968) *History of Classical Scholarship. I: From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford, 1968. Traducción castelá: *Historia de la filología clásica. I. Desde los comienzos hasta el final de la época helenística*. Madrid, 1981
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1983) *Fiesta, comedia, tragedia*. Madrid.
- ROSTAGNI, A. (1926-7) “Il dialogo Aristotelico Περὶ ποιητῶν” *Rivista di filologia classica* 4, 433-470; 5, 145-173. Reimpreso en *Scritti minori* I, Roma, 1955, pp. 255-326.
- SAÏD, S. (1978) *La faute tragique*. Paris.
- SCHADEWALT, W. (1955) “Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes” *Hermes* 83, 129-171. Reimpreso en *Hellas und Hesperien I*. Zurich, 1970, 184-236.
- SIGNES CODOÑER, J. (2004) *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*, Madrid.
- SIGNES CODOÑER, J. (ed.) *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid, 2005.
- SOMVILLE, P. (1975) *Essai sur la Poétique d'Aristote, et sur quelques aspects de sa posterité*. Paris.
- SÖRBOM, G. (1966) *Mimesis and Art*. Uppsala.
- SVEMBRO, J. (1976) *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*. Lund.

Περὶ ποιητικῆς

ΡΟΪΤΙCΑ

1. [1447^a] Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἦν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσεις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων.

Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς ἀνλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

Ὡσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν διὰ τέχνης

1. Esencia da poesía. Medios de imitación

[1447^a] Falemos da arte poética¹ en xeral e das súas formas², que propiedade³ ten cada unha, e como cómpre estruturar os argumentos para que a composición resulte ben, tamén do número e cualidades das partes, e igualmente dos demais aspectos relativos á súa investigación. E comezaremos primeiro, seguindo a orde natural, polos principios básicos.

A epopea e a poesía trágica, como tamén a comedia e a poesía ditirámica⁴, e mais a maior parte da aulódica e da citaródica⁵, todas, vistas en conxunto, veñen a ser imitacións⁶. Diferéncianse entre sí en tres aspectos: en que imitan con medios distintos, en que imitan obxectos distintos ou en que imitan de xeito distinto e con diferente orientación.

Porque así como algúns imitan obxectos diversos reproducindo a súa forma mediante cores e figuras (uns baseándose na arte,

¹ A expresión ten un sentido activo, o de arte da composición poética, aínda que tamén pode abranguer o estudo crítico das obras poéticas particulares.

² O termo *eídos* é usado no tratado con dous sentidos: os diversos elementos formais que integran unha obra poética (o argumento, os caracteres, a expresión etc.) e as diversas clases formais en que se pode analizar un sistema ou unha unidade conceptual (clases de traxedias e epopeas, de recoñecementos, de nomes etc). Neste contexto parece referirse tanto aos distintos xéneros poéticos, considerados como clases ou especies do xénero común que é a poesía, como aos elementos formais integrantes de cada un destes xéneros.

³ Aristoteles refírese á capacidade de cada xénero poético ou de cada elemento formal para provocar na sensibilidade do receptor un efecto específico.

⁴ Enténdese por ditirambo un himno coral de carácter entusiástico acompañado de danza, que se executaba en honor do deus Dionisos.

⁵ Trátase da música executada por un tipo de frauta, o *aulós*, ou pola cítara. O primeiro utilizábase como acompañamento de certos xéneros poéticos cantados, como o ditirambo, ou recitados, como a elexía. O segundo acompañaba os prantos cantados e o recitado simple dos aedos. Fautistas e citaristas podían tamén actuar como solistas. Agora ben, non está claro que parte da aulódica e da citaródica carecería de carácter mimético, segundo a reserva aristotélica.

⁶ Para todo o relativo ao concepto de mimese, remito á introdución, pp. 23-28.

οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κὰν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἄρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις· οἷον ἄρμονία μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἢ τε αὐλητικῇ καὶ ἢ κιθαριστικῇ κὰν εἴ τινες ἕτεραι τυγχάνωσιν οὔσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἢ τῶν συρίγγων, αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ [μιμοῦνται] χωρὶς ἄρμονίας ἢ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὔτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις).

Ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς <καὶ> ἢ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε [1447b] μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων εἴθ' ἐνί τινι γένει χρωμένῃ τῶν μέτρων ἀνώνυμοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν· οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους

outros no costume)⁷ e outros mediante o son⁸, así tamén no caso das devanditas artes: todas levan a cabo a imitación mediante o ritmo, a palabra e a melodía, e estes, ben por separado, ben combinados. Por exemplo, válese soamente da melodía e do ritmo a arte aulódica e a citaródica e todas as que teñen unha propiedade semellante, como a arte de tocar a sirinx; en cambio válese [imitan] do ritmo prescindindo da melodía a arte dos danzantes (efectivamente, por medio de ritmos de carácter figurativo estes imitan caracteres, emocións e accións)⁹.

Mais a arte que imita só con palabras espidas [epopea] e a que o fai con versos, [1447b] sexa combinando uns cos outros, sexa valéndose dun só tipo de versos, carecen de nome até agora¹⁰. En efecto, ningún termo común poderíamos aplicar aos mimos de Sofrón e de Xenarco¹¹, aos diálogos socráticos, nin á imitación que se poida

⁷ Na *Metafísica* (I 1, 981a), Aristóteles opón a arte á experiencia, de que aquela deriva por abstracción. Semellante valor ten a oposición entre arte e costume contida nesta pasaxe. Como máis adiante se precisa, os poetas adoitan tomar como guía antes a experiencia e a tradición que as directrices racionais da arte.

⁸ A maior parte dos tradutores coidan que co termo *fōné* Aristóteles está a pensar na voz humana, entendida como o medio mimético por excelencia (cfr. *Rhet.* 1404a), ou ben na palabra portadora de significado. Dende o meu punto de vista, Aristóteles refírese ao son en xeral, por oposición á cor e ao trazo. A música, polo tanto, igual que a palabra, podería formar parte das manifestacións miméticas, como se declara explicitamente máis abaixo e como tamén admitía Platón (*Rep.* 398e-400b).

⁹ O termo *práxis* é usado nun sentido amplo, comprendendo, ademais das accións, os procesos e as situacións. Mais, como sinala acertadamente DÍAZ TEJERA (1983: 181), noutros lugares do tratado *práxis* pode funcionar como arquilexema dos tres obxectos da imitación devanditos, as accións propiamente ditas, os caracteres e as emocións.

¹⁰ Pasaxe de interpretación dubidosa. Os manuscritos dan testemuño unánime da lectura *epopoía* (*epopea*), mais non é admisíbel que Aristóteles considerase que a epopea *carecese de nome*, nin que utilizase un termo tan preciso como este para designar a composición literaria en xeral. Así pois, seguindo a lectura proposta por LOBEL e KASSEL, entendemos que para Aristóteles a arte da composición en prosa e a da composición en verso non dispoñen duns nomes xenéricos que transcendan as súas modalidades específicas: elexía, iambo, epopea, diálogo etc.

¹¹ O mimo consistía nunha representación realista de escenas da vida cotiá por medio da palabra e da xesticulación. Sofrón e Xenarco foron poetas siracusanos contemporáneos de Eurípides.

οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν. πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν ἐλεγειοποιοῦς τοὺς δὲ ἐποποιοῦς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες· καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικόν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν. οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὀμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μάλλον ἢ ποιητὴν· ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυρον, μικτὴν ῥαψωδίαν ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον.

Περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον. εἰσὶ δὲ τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἶον ῥυθμῶ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἢ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἢ τῶν νόμων καὶ ἢ τε τραγωδία καὶ ἢ κωμωδία. διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος. ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

efectuar mediante trímetros, versos elexíacos ou outros polo estilo. Así e todo, a xente, por vincularen a actividade poética co verso, chama a uns poetas elexíacos e a outros poetas épicos, outorgándolles o nome de poetas non pola imitación, senón indistintamente polo verso. E mesmo se producen algo en verso sobre medicina ou sobre a natureza adoitan chamalos así. Mais nada teñen en común Homero e Empédocles agás o verso, e por esta razón é de xustiza chamar ao primeiro poeta e ao segundo naturalista mellor que poeta¹². De xeito semellante, se alguén levar a cabo unha imitación combinando todos os tipos de verso, como compuxo Queremón¹³ *O Centauro*, rapsodia en que aparecen combinados versos de todos os tipos, tamén haberá que lle outorgar o nome de poeta.

Polo tanto, sobre estes puntos axustémonos a estes criterios. Mais hai artes que se valen de todos os medios devanditos: refirome ao ritmo, ao canto e ao verso, por exemplo, a poesía ditirámbica e a dos prantos¹⁴, como tamén a traxedia e a comedia. Diferéncianse en que unhas se valen de todos á vez e outras segundo as partes. Estas, pois, coido que son as diferenzas entre as artes segundo os medios con que levan a cabo a imitación.

¹² Hoxe recoñecemos un alto valor literario aos poemas filosóficos sobre a natureza que no século VI a.C. escribira Empédocles en verso épico, mais para Aristóteles esta clase de composicións, por non tratar de xeito mimético os asuntos humanos, non pode ser considerada poesía senón en moi baixo grao.

¹³ Poeta dramático de finais do século V a.C.

¹⁴ Traduzo por *pranto* o orixinal *nómos*, que consistía nun canto de dor entoado por un solista, con acompañamento de fruta ou cítara.

2. [1448^a] Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες), ἦτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς. Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἵκαζεν. δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἐκάστη μιμήσεων ἔξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἕτερα τῷ ἕτερα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον. καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ ἀυλήσει καὶ κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ [τὸ] περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἠγήμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χείρους· ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς

2. Obxectos de imitación

[1448^a] Posto que, cando se leva a cabo unha imitación, o que se imita é personaxes en acción, e estes por forza serán nobres ou ruíns (pois os caracteres case sempre se axustan a estes dous tipos e todos se distinguen en carácter pola súa excelencia ou vileza)¹⁵, e mellores do común entre nós ou peores ou tamén semellantes¹⁶, igual que fan os pintores –Polignoto, en efecto, representounos superiores, Pausón inferiores, e Dionisio semellantes¹⁷– evidentemente, segundo este criterio, cada unha das imitacións devanditas observará estas diferenzas e será distinta polo feito de imitar obxectos distintos. Así mesmo, na arte da danza, na da frauta e na da cítara pódense presentar estas variedades, como tamén na prosa e no verso espido¹⁸. Homero, por exemplo, representounos mellores, Cleofonte¹⁹ semellantes, peores Hexemón de Tasos, o primeiro que compuxo parodias²⁰, e Nicócares, autor da *Dilíada*²¹. De forma parecida sería posíbel levar a cabo a

¹⁵ Os adxectivos de valor moral no grego antigo tenden a confundirse coas cualificacións de orde social. A parella de conceptos *areté / kakía* (excelencia / vileza) encárnase nos paradigmas do rei e o escravo respectivamente. Os termos implicados neste pasaxe, *spoudaiós / faúlos* (esforzado / ruín), manteñen unha oposición semántica semellante.

¹⁶ A un primeiro criterio de caracterización, baseado na oposición xenérica entre excelencia e ruindade, segue un segundo criterio relativo á calidade moral dos suxeitos reais e contemporáneos. A imitación poética incidirá nunha estilización positiva ou negativa dos modelos asumidos, que dará lugar a diferenciacións entre xéneros literarios, por exemplo, a traxedia e a comedia. Mais non parece xerar ningún xénero marcado unha estilización neutra, como a que practicou o poeta Cleofonte, que compuxo traxedias sobre argumentos tomados da historia recente.

¹⁷ Polignoto e Dionisio foron pintores do século V a.C. Pausón parece que viviu entre o século V e o IV a.C. Case nada se sabe sobre a obra de Pausón e Dionisio. Sobre Polignoto, véxase máis abaixo, n. 61

¹⁸ Enténdase o verso recitado sen acompañamento de melodía e ritmo, por exemplo, a execución simple do verso épico.

¹⁹ Poeta tráxico ateniense, que é considerado por Aristóteles paradigma da expresión clara pero baixa (*Poet.* 1458a) e mesmo cómica (*Rhet.* III, 1408a)

²⁰ Poeta ateniense da segunda metade do século V a.C. A aquí presente é a primeira ocorrencia na literatura do termo *parodia*.

²¹ Comediógrafo ateniense de comezos do século IV a.C. O título da obra significa *Historia dun covarde*.

διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς νόμους, ὡσπερ ἴγᾶς†
Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος μιμήσαιοτο ἄν
τις. ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς
τὴν κωμωδίαν διέστηκεν. ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ
βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

imitación nos ditirambos e nos prantos, como Timoteo e Filóxeno compuxeron *Os Cíclopes*²². Polo mesmo criterio distínguese a traxedia da comedia. Esta tende a representar personaxes peores, aquela mellores que os actuais.

²² Timoteo de Mileto foi un poeta da segunda metade do século V a.C. Os fragmentos conservados do seu pranto *O Cíclope* non permiten facermonos unha idea cabal da mesma. En troques, do ditirambo homónimo de Filóxeno de Citera (ca. 486-380 a.C.) sabemos polo menos que trataba o argumento dos amores entre o cíclope Polifemo e a ninfa Galatea, e que contiña elementos paródicos do tirano Dionisio I de Siracusa. Parece, logo, que o xeito de imitar exemplificado por estes poetas é o da estilización negativa antes comentada.

3. Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιο ἂν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας ἴτους μιμουμένους† ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἢ μίμησις ἐστίν, ὡς εἵπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε <καὶ ἦ> καὶ ὡς. ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητῆς Ὁμήρω Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω.

Ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν γὰρ κωμωδίας οἱ Μεγαρεῖς οἱ τε ἐνταῦθα ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητῆς πολλῶ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος· καὶ τῆς τραγωδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημείον· αὐτοὶ μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν

3. Modalidades da imitación

A terceira destas diferenzas consiste no xeito de imitar cada un destes obxectos. Pois é posíbel imitar cos mesmos medios os mesmos obxectos, unhas veces de forma narrativa (ben transformándose en algunha outra cousa, como fai Homero, ben como un mesmo sen cambiar de persoa), outras, presentando todos os personaxes resultantes da imitación como seres operantes e actuantes²³. En fin, na imitación distínguense estas tres diferenzas, como dixemos ao inicio, con que medios, que obxectos e de que xeito. Por conseguinte, conforme a unha Sófocles sería o mesmo tipo de imitador que Homero, pois ambos os dous imitan personaxes nobres, conforme a outra, o mesmo que Aristófanes²⁴, pois ambos os dous imitan personaxes operantes e actuantes.

De aí que algúns digan que os dramas reciben ese nome porque representan actuantes {*drôntas*}²⁵. Por iso mesmo reivindicán a traxedia e a comedia os Dorios (a comedia reivindicána os Megarenses de aquí, na idea de que naceu nos tempos da súa democracia, e os de Sicilia, porque de alí era o poeta Epicarmo, moi anterior a Quiónides e Magnes²⁶; a traxedia, algúns dos dorios do Peloponeso), e toman os nomes como evidencia. Din que aos arrabaldes eles chámanos

²³ No libro III da *República* (392c-394c) Platón distingue a narración simple da mimética. Na primeira o poeta utiliza a súa propia voz, mentres que na segunda fala en estilo directo por boca dos personaxes. A proposta de Aristóteles é un tanto diferente, xa que incide na diferenza entre narración (sexa mediante a voz propia do poeta ou as dos personaxes) e representación directa sen intermediarios por parte dos personaxes da historia. Este criterio outorga aos xéneros dramáticos unha especificidade fronte á poesía lírica ou épica.

²⁴ Famoso comediógrafo ateniense contemporáneo de Eurípides.

²⁵ Esta é, en efecto, a etimoloxía correcta.

²⁶ Epicarmo desempeñou a súa actividade na illa de Sicilia, concretamente en Siracusa, na primeira metade do século V a.C. Alí cultivábanse dende antigo tanto o *kômos*, unha procesión de danzantes de carácter dionisiaco que incorporaba pequenas representacións dramáticas, como un tipo de mimos populares que constituirían, segundo Aristóteles, un dos xermolos da comedia ática antiga. Pola súa parte, Quiónides e Magnes foron representantes da primeira xeración de comediógrafos atenienses. Quiónides representou as súas primeiras obras en 488 a.C. sendo, polo tanto, contemporáneo de Epicarmo e non moi posterior a él, como afirma Aristóteles.

φασιν, Ἀθηναίους δὲ δήμους, ὡς κωμφοδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας ἀλλὰ τῆ κατὰ κώμας πλάνη ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως· [1448b] καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν. περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν καὶ πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως εἰρήσθω ταῦτα.

kōmas, mentres que os atenienses os chaman *dēmous*, na idea de que os comediantes {*kōmōidoùs*} non reciben este nome polas celebracións de Dioniso {*kōmázein*} senón debido á súa vagabundaxe polos arrabaldes tras seren expulsados da cidade²⁷. [1448b] E para o verbo *facere* {*poieîn*} eles usan o termo *drân*, os atenienses, en cambio, *práttein*²⁸. En fin, sobre o número e o tipo das diferenzas na imitación abonda co dito.

²⁷ A etimoloxía que hoxe se considera correcta é precisamente a que os Dorios rexeitan, é dicir, a que relaciona *kōmōidía* cos *kōmoi* ou procesións dionisíacas en que se entoaban cantos improvisados en honor do deus. A outra etimoloxía tradicional, que remite a *kómē* (*aldea*), é incorrecta.

²⁸ O verbo *dráō* non é exclusivamente dórico senón que está ben atestado no dialecto xónico-ático.

4. Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινὲς καὶ αὐταὶ φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρωμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφᾶς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἡδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρωντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακῶς, οὐχ ἦ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.

Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.

4. Orixe e evolución da poesía

Parece que as causas que fixeron nacer a arte poética, considerada na súa integridade, son dúas, e ambas as dúas naturais. En efecto, imitar é algo connatural ao ser humano dende a infancia, e diferénciase dos restantes animais en que é o máis dado a imitar e fai as primeiras aprendizaxes por medio da imitación e a todos lles gustan as obras de imitación. Proba disto é o que acontece na práctica: hai cousas que, cando as vemos, nos dan noxo, mais comprácenos se contemplarmos as súas reproducións máis exactas, como as figuras das bestas máis abxectas e os cadáveres. O motivo disto é que aprender resulta moi doce non só para os ben dispostos ao saber, senón para os demais por igual, que, aínda que en menor medida, tamén participan disto. Por esta razón a todos lles gusta ver reproducións, porque sucede que ao contemplalas aprenden e deducen que é cada cousa, por exemplo, que este é aquel; porque, no caso de que o non tivesen visto antes, non causaría pracer polo feito de ser unha obra de imitación, senón polo remate ou a cor ou por algunha outra razón semellante²⁹.

Sendo para nós natural o feito de imitar, como tamén a melodía e o ritmo³⁰ (pois é evidente que os metros³¹ forman parte dos ritmos), nun principio os mellor dotados pola natureza para estas cousas, progresando pouco a pouco, crearon a poesía a partir de improvisa-

²⁹ Obsérvese que o principal pracer resultante das obras de arte imitativas consiste nunha operación intelectual de recoñecemento, mais son dúas as condicións necesarias para a súa efectividade: o previo coñecemento por parte do receptor do modelo natural que a arte imita e a existencia de certas diferenzas, por miúdas que sexan, entre a obra de arte e o seu modelo. Por outra banda, o pracer do recoñecemento non é o único que pode deparar unha obra artística, xa que interveñen outros efectos de orde estética; así, no caso da pintura, a combinación das cores ou o remate. Aplicado á poesía, máis adiante veremos como Aristóteles distingue entre o pracer propio de cada xénero literario e os restantes ornamentos da linguaxe, o ritmo, a música, etc.

³⁰ A disposición natural para a melodía e o ritmo é a segunda das causas propostas polo filósofo para o nacemento da poesía.

³¹ Posibelmente Aristóteles non se refire aos diferentes tipos de versos (hexámetros, iambos etc), senón ás súas bases rítmicas, é dicir, aos pés dáctilo, troqueo, espondeo etc.

διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἦθη ἢ ποίησις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια. τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὅμηρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὅμηρου ἀρξαμένοις ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα. ἐν οἷς κατὰ τὸ ἀρμόττον καὶ τὸ ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον - διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἠρωικῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιηταί.

Ὡσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ

cións³², e a poesía diversificouse segundo os caracteres particulares: os de temperamento máis serio imitaban as accións nobres e as dos que eran así; os máis lixeiros, as dos ruíns, ao primeiro facendo invectivas, como os outros facían himnos e louvanzas³³. Dos anteriores a Homero non podemos citar ningún poema dese estilo, mais é verosímil que houbera moitos; a partir de Homero é posíbel, por exemplo o seu *Marxites*³⁴ e outros semellantes. Precisamente nestes, pola súa aptitude, apareceu o verso iámbico -hoxe é chamado iámbico porque neste verso facían escarnio {*iámbizon*} uns dos outros³⁵. E así, entre os antigos, uns foron poetas de verso heroico, outros de verso iámbico.

Así como nos temas elevados Homero foi poeta senlleiro, pois unicamente el fixo imitacións non só de calidade mais tamén dramáticas³⁶, así tamén foi o primeiro en mostrar as directrices xerais da comedia, ao dar elaboración dramática non a unha invectiva senón

³² Esta consideración pode estar inspirada tanto pola premissa lóxica de que ningunha arte nace coas súas propiedades estéticas plenamente desenvolvidas como pola constatación da existencia no mundo grego antigo dunha variada gama de execucións poéticas improvisadas, sobre todo na prolongada fase de transmisión oral da poesía épica, mais tamén en moi diversas manifestacións líricas e dramáticas de carácter popular.

³³ A diferenciación da poesía en xéneros elevados e xéneros baixos explicase mediante unha dupla polaridade de orde ética, referida respectivamente ao carácter serio ou lixeiro dos poetas, e ao nobre ou ruín dos modelos que estes asomen. Na *Política* (VIII, 1342a) Aristóteles aplica esta mesma dicotomía ao público. Diríase, polo tanto, que a diversificación da poesía depende máis de constantes de carácter ético e social que dun proceso histórico continxente. Véxase sobre isto RODRÍGUEZ ADRADOS (1983: 23-24).

³⁴ Trátase dun poema burlesco atribuído a Homero polos filólogos prealexandrinos. Del conservamos escasos fragmentos transmitidos por un papiro (*Oxy.* XXII 2309, ed. E LOBEL) e polas citacións efectuadas por filósofos e oradores do século IV a.C., o que demostra a súa popularidade.

³⁵ En realidade sucedeu á inversa: foi o metro iámbico o que deu orixe ao nome do xénero satírico, que usaba este verso polo seu acomodo co rexistro coloquial.

³⁶ Aínda que Homero é o máis senlleiro representante da poesía narrativa, as súas composicións teñen un aspecto dramático polo feito de concederen un lugar importante ao estilo directo, en que os personaxes se expresan coa súa voz propia, sen intervención do poeta.

Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὡσπερ Ἰλιάς [1449a] καὶ ἡ Ὀδύσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὔτος πρὸς τὰς κωμωδίας.

Παραφανείσης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας, οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὀρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμωδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων. τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἡ τραγωδία τοῖς εἴδεσιν ἰκανῶς ἢ οὐ, αὐτό τε καθ' αὐτὸ κρίναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος.

Γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς - καὶ αὐτῆ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα - κατὰ μικρὸν ηὐξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος

ao cómico³⁷. En efecto, o *Marxites* é comparábel á comedia, como a *Iliada* [1449a] e a *Odisea* o son á traxedia³⁸.

Aparecidas xa a traxedia e a comedia, dos que se orientaban pola súa propia natureza cara a unha ou a outra poesía, uns en lugar de iambos pasaron a facer comedias, os outros, traxedias en lugar de poesía épica, por seren estas formas mellores e máis estimadas que as outras. Problema distinto é examinar se a traxedia, nas súas formas³⁹, xa completou ou non o seu desenvolvemento e discernir isto en si mesmo e mais en relación coas condicións dos espectáculos teatrais⁴⁰.

Unha vez que naceu a partir das improvisacións orixinarias (tanto a traxedia como a comedia, a primeira, dos cantores de ditirambos, a segunda dos de cantos fálicos⁴¹, que aínda hoxe en moitas cidades seguen en uso) foi medrando paseniño a forza de desenvolveren os poetas todos os elementos que ían sacando á luz. E tras experimentar moitos cambios, a traxedia detívose ao acadar a súa natureza pro-

³⁷ Para Aristóteles, Homero transcende en certo modo a polaridade natural entre temas nobres e temas baixos, mais é unha excepción. A súa singularidade como mestre de todas as artes e saberes era recoñecida por todos na Grecia antiga.

³⁸ Estas liñas inspiraron no novelista inglés Henry Fielding unha célebre digresión acerca da teoría da novela, contida no prefacio da súa obra *Joseph Andrews*. Fielding afirma que as súas novelas son unha adaptación prosística daquelas epopeas cómicas da antigüidade, ao estilo do *Marxites* homérico.

³⁹ Cfr. a nota 2 á tradución.

⁴⁰ A traxedia é contemplada como un organismo vivo que medra desenvolvendo a súa potencia inicial até acadar plenamente o seu fin. Agora ben, Aristóteles concibe dúas formas de examinar esta evolución, dun xeito intrínseco, mediante o contraste entre a potencialidade do xénero e as súas realizacións actuais máis ou menos perfectas, e doutro extrínseco, en relación cos condicionantes impostos en cada momento pola organización dos espectáculos, as esixencias e gostos do público etc. Véxase a introdución, pp. 29-30 e 50.

⁴¹ Ambas as dúas eran expresións de carácter dramático, executadas por un coro conducido por un mestre ou exarconte, que podería ser o precedente do primeiro actor da traxedia e da comedia. Sobre os ditirambos, véxase a nota 4. Pouco é o que sabemos dos cantos fálicos e da súa relación coa orixe da comedia. Para o controvertido problema das orixes da traxedia e da comedia é importante o libro de RODRÍGUEZ ADRADOS (1983).

Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὅψε ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικήν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἀρμονίας. ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ ἄλλ' ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἶη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.

pia⁴². Esquilo foi o primeiro que aumentou o número de actores de un a dous, reduciu o papel do coro e outorgou a maior importancia ao diálogo. O terceiro actor e os decorados pintados introduciunos Sófocles⁴³. Polo que atinxe á grandeza, partindo de argumentos breves e dunha expresión cómica debido á súa filiación satírica⁴⁴, tempo despois tornouse solemne e o verso converteuse de tetrámetro en iámbico. Pois ao primeiro usaban o tetrámetro por ser poesía satírica e máis apropiada para a danza, mais, cando se introduciu o diálogo, a natureza mesma achou o verso axeitado, porque o iámbico é o verso máis apto para o diálogo, e proba disto é que moitas veces na conversa entre nós dicimos iambos, mais hexámetros poucas, e saíndonos do rexistro familiar. Polo que se refire ao número de episodios⁴⁵ e á maneira en que foron organizados cada un dos restantes aspectos, démoloo por explicado, pois sería traballo de abondo expormos cada cousa polo miúdo.

⁴² Aristóteles resolve aquí parcialmente o problema que enunciara liñas atrás. Tras desenvolver todas as súas potencialidades, superando a precariedade e a indeterminación orixinal, pódese dicir que o esencial do proceso evolutivo da traxedia está cumprido, aínda que condicionantes externos poden modular até certo punto esta fase de madurez e mesmo incidir nunha hipotética degradación, a que o filósofo, con todo, non alude para nada.

⁴³ É cuestión debatida se Aristóteles sitúa o momento de madurez da traxedia en Esquilo ou en Sófocles. Este último é certamente o poeta máis a miúdo citado polo filósofo como modelo. Non obstante, as aportacións de Esquilo aquí enumeradas parecen determinar a especificidade do xénero en moita maior medida que as innovacións de Sófocles, máis accesorias. En efecto, a introdución dun segundo actor permitiu dar maior protagonismo ao diálogo e á acción dramática entre personaxes caracterizados, en detrimento do coro, que tiña un papel fundamental no primitivo ditirambo.

⁴⁴ Pasaxe moi controvertida, porque, aparentemente, introduce unha segunda hipótese sobre a orixe da traxedia, a súa evolución a partir do *satírico*. Non hai acordo acerca de se esta expresión vai referida ao drama satírico, xénero cómico que na época clásica se representaba como remate dunha triloxía de traxedias, ou ao propio carácter do ditirambo primitivo, interpretado por un coro integrado por sátiros. En calquera caso, para Aristóteles parece claro que a madurez da traxedia pasou pola ruptura cun certo ton cómico orixinal e pola amplificación da acción dramática mediante o desenvolvemento do diálogo e doutros recursos estruturais, en particular, a introdución de episodios. Sobre o problema do drama satírico, véxase RODRÍGUEZ ADRADOS (1983: 84-101).

⁴⁵ O termo ten neste contexto un uso case equivalente ao de *acto* no teatro moderno. Para a súa definición, véxase o capítulo 12 da Poética.

5. Ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν, ὡσπερ εἵπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

Αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμωδία διὰ τὸ μὴ [1449b] σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμωδῶν ὁψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡγνόηται. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἦρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ιδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδία μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτη διαφέρουσιν· ἔτι δὲ

5. Características xerais da comedia e da epopea

A comedia é, como dixemos, unha imitación de personaxes ruíns, mais non de calquera clase de vileza; mais ben o cómico forma parte do feo, pois o cómico é un defecto e unha deformidade exenta de dor e destrución⁴⁶, precisamente como a máscara cómica, fea e retorta sen dor.

As transformacións experimentadas pola traxedia e os nomes dos poetas que as promoveron non son cousa ignorada, mais a comedia, [1449b] por non ser tomada en serio no inicio, pasou desapercibida. Tamén transcorreu moito tempo até que o arconte proporcionou un coro de comediantes, que antes eran voluntarios⁴⁷. E só dende cando esta contaba cunhas certas pautas conservamos a lembranza dos chamados poetas cómicos. Mais descoñécese quen inventou as máscaras ou os prólogos ou o número dos actores e todo o demais. En canto á composición de argumentos, [Epicarmo e Formis⁴⁸] é certo que chegou ao primeiro de Sicilia, mais entre os atenienses Crates⁴⁹ foi o primeiro que, abandonando a forma iámbica, comezou a elaborar discursos e argumentos que transcendían a esfera particular⁵⁰.

A epopea coincide coa traxedia en ser unha representación de personaxes nobres por medio dun discurso versificado, mais diferéncianse en que a primeira ten metro uniforme e carácter narrativo, e tamén pola extensión. A traxedia, en efecto, procura na medida

⁴⁶ Sobre esta definición, véxase a introdución, pp. 45-47.

⁴⁷ Probabelmente este feito tivo lugar en 476 a.C., ano en que por primeira vez se admitiu a concurso unha comedia no certame das Grandes Dionisias atenienses.

⁴⁸ ELSE, xunto coa meirante parte dos editores e críticos, considera unha interpolación a mención de Epicarmo e Formis. Este último foi un poeta siciliano da primeira metade do século V a.C. do que apenas sabemos nada. Sobre Epicarmo, véxase a nota 26.

⁴⁹ Pouco é o que se sabe de Crates, poeta de mediados do século V a.C. ao que se lle atribúen seis títulos de comedias, todas elas perdidas.

⁵⁰ Como no caso da evolución da traxedia, a momento de madurez da comedia está marcado pola substitución doas improvisacións por argumentos e polo tratamento de temas xerais, sen descender ao escarnio ou ao ataque persoal propios da poesía iámbica.

τῷ μήκει· ἢ μὲν ὅτι μάλιστα πειράται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἢ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν. μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταυτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγωδίας· διόπερ ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ ἐποποιίᾳ.

do posíbel transcorrer nunha única revolución do sol ou ultrapasala pouco; a epopea, contrariamente, non está limitada polo tempo, e neste aspecto diferénciase, malia que ao primeiro se lle daba un tratamento semellante nas traxedias e na poesía épica⁵¹. En canto ás partes, unhas son comúns, outras específicas da traxedia. Por esta razón, o que en materia de traxedia distingue entre boa e mala calidade, distingue tamén a propósito da poesía épica. Pois todo o que ten a epopea está presente na traxedia, mais non todo aquilo do que dispón a traxedia ten cabida na epopea.

⁵¹ Apoiándose nesta pasaxe os comentaristas de Aristóteles estableceron a regra da unidade de tempo, segundo a cal a acción representada na traxedia debía ter un límite máximo de vinte e catro horas. En realidade, o filósofo só está a constatar unha tendencia xeral da traxedia grega, mais non observada por todas as obras. A limitación temporal de unha soa xornada é característica das traxedias de Sófocles e Eurípides, mais non dalgunhas de Esquilo, como o *Agamenón* e as *Euménides*, en que a acción dramática, se se representase en tempo real, duraría varios días e mesmo meses.

6. Περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμωδίας ὕστερον ἐροῦμεν· περὶ δὲ τραγωδίας λέγωμεν ἀναλαμβάνοντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὄρον τῆς οὐσίας.

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῃ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἀρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἕνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

Ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος· εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὁ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν.

Ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς [1450a] πράξεις εἶναί φαμεν ποιᾶς τινας [πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων

6. Definición da traxedia. Elementos formais.

Sobre a arte que imita con hexámetros e sobre a comedia falaremos despois⁵². Falemos da traxedia, retomando a definición da súa esencia resultante do devandito.

A traxedia é a imitación dunha acción nobre, rematada e de certa magnitude, por medio dunha linguaxe engalanada con diferentes recursos específicos para cada parte, de feitura dramática e exenta de narración, e que por medio da mágoa e do horror acada a purificación desta clase de emocións⁵³. Entendo por *linguaxe engalanada* a que ten ritmo e melodía [e canto]⁵⁴, e por *diferentes recursos específicos para cada parte*, o feito de que algunhas partes se executan só mediante a recitación do verso, outras, mediante o canto.

E xa que a forma de levar a cabo a imitación é actuando, necesariamente ten que ser unha parte da traxedia primeiro o deseño do espectáculo, despois a composición musical e a expresión, pois son estes os medios con que se leva a cabo a imitación. Entendo por *expresión* a propia composición dos versos, e por *composición musical* o que todos entendemos.

E como se trata da imitación dunha acción, e esta é desenvolvida por personaxes que actúan, que necesariamente serán de tal carácter e tal pensamento (pois de acordo con estes criterios [1450a] dicimos que as accións son como son, [por natureza son dúas as causas das

⁵² No texto da Poética que chegou a nós non aparecen máis observacións sobre a comedia. Sobre este problema remito á introdución, pp. 44-45.

⁵³ Nótese que a definición aristotélica observa os criterios adiantados no capítulo 1. Como todas as artes, a traxedia é un tipo de representación; o seu obxecto son as accións nobres, o que a opón á comedia; o medio é a linguaxe, fronte a outras artes non verbais como a música ou a pintura; e o modo, o dramático, en oposición ao carácter narrativo da epopea. A isto súmase o efecto ou pracer propio, a purificación polo horror e a mágoa. Para o comentario desta coñecida definición remito á introdución, pp. 38-42.

⁵⁴ A presenza neste contexto do termo *mélos* (*canto*) implicaría unha notábel redundancia, xa que a linguaxe aderezada con ritmo e melodía non é outra que o canto.

εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος] καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες), ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις - λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην - ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἢ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξεις καὶ διάνοια καὶ ὄψεις καὶ μελοποιία. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν τοῦκ ὀλίγοι αὐτῶν† ὡς εἶπεῖν κέχρηται τοῖς εἴδεσιν· καὶ γὰρ τοῖς ἔχει πᾶν† καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως.

Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἢ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντίον]· οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων.

accións: o pensamento e o carácter]⁵⁵ e tamén por estes todos atinan ou erran), e a imitación da acción é o argumento —pois entendo por *argumento* a estruturación dos feitos, por *caracteres* a cualidade pola que dicimos que os que actúan son como son, e por *pensamento* todos os recursos lingüísticos destinados a facer unha demostración ou formular unha sentenza—⁵⁶ daquela, as partes de calquera traxedia son necesariamente seis, segundo as cales cada traxedia é como é; e estas son o argumento, os caracteres, a expresión, o pensamento, o espectáculo e a composición musical. Os medios con que imitan son dúas partes; o xeito de imitar, unha; os obxectos que imitan, tres; e fóra destas, ren⁵⁷. Destes elementos formais, por así dicir, servíronse non poucos poetas e, en efecto, o espectáculo implica todo: caracterización, argumento, expresión, canto e pensamento por igual.

O máis importante destes é a estruturación dos feitos, pois a traxedia é imitación non de seres humanos senón de accións e dun certo modo de vida [tanto a felicidade como a desventura radican na acción, e o fin é unha acción⁵⁸, non unha cualidade; cada quen é como é segundo os caracteres, pero, segundo as accións, son felices ou o contrario]⁵⁹. Polo tanto, non actúan para plasmaren caracteres, senón que se revisten de caracteres a través das súas accións. De xeito que os feitos e o argumento son o fin da traxedia, e o fin é o máis importante de todo.

⁵⁵ A pasaxe condenada por KASSEL parece unha glosa incorporada ao texto, que non achega nada relevante ao devandito.

⁵⁶ A definición de pensamento é completada neste mesmo capítulo, máis abaixo, e no 19.

⁵⁷ Enténdese que os obxectos son o argumento, os caracteres e o pensamento; os medios son a expresión e a composición musical; o xeito de imitar, o espectáculo.

⁵⁸ Véxase a nota 9 á tradución.

⁵⁹ Pasaxe condenada na edición de KASSEL, mais que introduce unha precisión interesante, a de que o argumento tráxico xira sempre en torno aos pólos da felicidade e da desgraza, que deben ser concibidas en sentido activo como praxes, non simplemente como estados ou constantes éticas. Por esta razón, aquelas resultan máis relevantes para a definición da acción dramática que os caracteres particulares dos personaxes. Unha moi sólida argumentación a favor da autenticidade da pasaxe ofréceca NUSSBAUM: 469-474.

Ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδίαι εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἠθος.

Ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῆ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξει καὶ διανοίᾳ εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγωδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων. πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνωρίσεις. ἔτι σημεῖον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρότερον δύνανται τῆ λέξει καὶ τοῖς ἠθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν ἅπαντες.

Sen acción non habería traxedia, mais sen caracteres pode habela. De feito, as traxedias da maior parte dos poetas novos carecen de caracteres⁶⁰, e en xeral son moitos os poetas desta caste, igual que entre os pintores lle acontece a Zeuxis fronte a Polignoto. Polignoto, certamente, é un bo pintor de caracteres, mentres que a pintura de Zeuxis carece por completo deles⁶¹.

E mesmo no caso de enxergar discursos caracterizadores e ben construídos en canto a expresión e pensamento non se estará a cumprir o cometido propio da traxedia, senón que en moita maior medida o acadará a traxedia que, aínda usando estes recursos de maneira inferior, conte tamén con argumento e estruturación dos feitos. Ademais disto, os medios máis eficaces con que a traxedia suscita emocións, as peripecias e os recoñecementos, son partes constitutivas do argumento. Unha proba máis é que os que se inician na actividade poética dominan antes a exactitude na expresión e na caracterización que a estruturación dos feitos, como tamén case todos os poetas primitivos⁶².

⁶⁰ Esta afirmación parece contradicir a idea formulada anteriormente de que os personaxes serán necesariamente dun carácter determinado. DUPONT-ROC: 204 intenta resolver a dificultade propoñendo un dobre uso do termo *carácter*, quer a cualificación ética do personaxe posta en evidencia polo seu propio xeito de comportarse, quer unha actitude ética asimilábel máis ben ao que adoitamos chamar *tipos*, isto é, caracterizacións estereotipadas e plasmadas máis en discursos de carácter retórico que nas propias accións. Só entendido neste último sentido, o carácter sería prescindibel nas traxedias.

⁶¹ Aplicada á pintura, a mímese ética asóciase sobre todo ao dominio do debuxo e do retrato facial e actitudinal. Nesta arte sobresaíu Polignoto de Tasos. A unha xeración posterior, a cabalo entre a segunda metade do século V a.C. e a primeira do IV, pertence Zeuxis, representante dun novo estilo pictórico baseado na técnica da *skiagrafia* ou uso da cor para obter efectos *impresionistas*. A afirmación de Aristóteles de que a pintura de Zeuxis carece de caracterización pódese relacionar tanto coa inferior calidade do debuxo como coa práctica dun retrato máis idealizante que realista, segundo se afirma ao final do capítulo 25. En efecto, atribúese a Zeuxis a práctica de elaborar os seus retratos de personaxes mitolóxicas por medio dunha síntese de trazos tomados de diferentes modelos.

⁶² A observación é perspicaz. Unha parte importante da literatura primitiva adoita presentar aos nosos ollos unha estruturación desequilibrada, que pode deberse tanto ao efecto da composición, execución e transmisión oral sobre a configuración da obra como a lóxica *sui generis* do chamado *pensamento primitivo*. Con todo, moitos

Ἄρχῃ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχῇ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἡθη (παραπλήσιον γάρ ἐστιν καὶ [1450b] ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γὰρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα)· ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων.

Τρίτον δὲ ἡ διάνοια· τοῦτο δὲ ἐστὶν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόητα καὶ τὰ ἀρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς. ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὅποια τις [ἐν οἷς οὐκ ἔστι δηλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει] - διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὅ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων - διάνοια δὲ ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται.

Τέταρτον δὲ †τῶν μὲν λόγων† ἡ λέξις· λέγω δέ, ὥσπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς

O argumento, certamente, é o principio e, por así dicir, a alma da traxedia. Os caracteres están nun segundo lugar (de xeito moi similar ocorre [1450b] na pintura, xa que, se algún pintor aplicase ao azar os óleos máis fermosos, o resultado non agradaría tanto como se trazase unha imaxe con branco). E é que se trata da imitación dunha acción, e só a través desta, dos personaxes que actúan⁶³.

En terceiro lugar está o pensamento, que consiste en ter competencia para expresar o que a situación implica e o que convén, cousa esta de que se ocupan, aplicada aos discursos, a política e a retórica. Os antigos, en efecto, compoñían expresándose de xeito político; os contemporáneos, de xeito retórico⁶⁴. O carácter é a cualidade que pon de manifesto unha decisión, nos termos en que se toma [en situacións pouco claras tómase unha decisión ou rexéitase]⁶⁵; por iso carecen de carácter os discursos en que o falante non decide ou rexeita nada en absoluto. Hai pensamento, en troques, nos discursos en que se demostra que unha cousa é ou non é ou se enuncia algún pensamento de valor xeral⁶⁶.

O cuarto dos elementos lingüísticos⁶⁷ é a expresión. Como xa antes se dixo, entendo por *expresión* a manifestación do sentido a

estilistas rexeitarían a idea de que o dominio da exactitude na expresión pode acadarse máis facilmente que os restantes aspectos da creación literaria.

⁶³ Compárese coa idea expresada máis abaixo (cap. 9): os poetas tráxicos e sobre todo os cómicos adoitan deseñar primeiro o argumento, e só despois engadir os nomes dos personaxes.

⁶⁴ A diferenza radica en que no primeiro caso se apela aos valores propios da ética cidadá para resolver os conflitos particulares de acordo coas contingencias da situación. No segundo, en cambio, ponse en xogo a variada casuística de lugares comúns e formalismos estipulados pola arte retórica. Eurípides é sinalado frecuentemente como un dos expoñentes desta expresión retórica.

⁶⁵ Posíbel glosa incorporada ao texto, que insiste nun dos principios cardinais da ética antiga, a valoración dos comportamentos de acordo coas disposicións éticas das persoas e coas decisións que estas asomen en situacións comprometidas.

⁶⁶ Na terminoloxía da retórica os discursos éticos asimílanse ao xénero deliberativo, mentres que os de pensamento se corresponden co demostrativo ou epidíctico.

⁶⁷ Pasaxe dubidosa, aínda que o sentido é admisíbel: a expresión sería o cuarto dos elementos formais de carácter lingüístico, tras o argumento, o carácter e o pensamento.

ὀνομασίας ἐρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν. τῶν δὲ λοιπῶν ἢ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἢ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἢ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριώτερα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

través das palabras, o cal ten o mesmo valor aplicado ao verso que á prosa⁶⁸. Entre os restantes, a composición musical é o máis importante dos ornamentos. Canto ao espectáculo, resulta sedutor, pero é o máis alleo á arte e o menos propio da arte poética. Pois o efecto da traxedia subsiste aínda sen representación nin actores, e mesmo resulta máis importante para a montaxe da escenografía a arte dos tramoieiros que a dos poetas⁶⁹.

⁶⁸ Esta definición é máis ampla e satisfactoria que a que Aristóteles dera máis arriba, aplicada únicamente á disposición rítmica no verso do material verbal.

⁶⁹ Cfr. o inicio do capítulo 14. Este decidido desinterese pola vertente escenográfica do espectáculo teatral contrasta coa importancia teórica que ten, en canto xeito de imitar *sui generis*, polo que a traxedia se opón á epopea.

7. Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας ἐστίν.

Κεῖται δὴ ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος· ἔστιν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. ὅλον δὲ ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τὸναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον. δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εἶ μύθους μῆθ' ὀπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μῆθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ιδέαις.

Ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν, διὸ οὔτε πάμμικρον ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῶον (συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ [1451a] ἅμα ἡ θεωρία γίνεται ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας) οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἶη ζῶον· ὥστε δεῖ

7. A extensión do argumento

Feitas estas distincións, digamos a continuación como debe ser a estruturación dos feitos, xa que este é o alicerce e o ingrediente principal da traxedia.

Xa deixamos sentado que a traxedia é a imitación dunha acción rematada e completa, que ten unha certa magnitude. Porque hai cousas que, sendo completas, carecen de magnitude. Completo é o que ten principio, medio e fin. Principio é o que, por lóxica, non segue a outra cousa, mais despois del existe ou xorde de xeito natural unha segunda cousa. Fin é, polo contrario, o que por natureza segue a outra cousa –ou necesariamente ou na maior parte dos casos⁷⁰– pero non precede a ningunha outra. Medio é o que segue a unha cousa e precede a outra. Cómpre, pois, que os argumentos ben compostos non comecen nin rematen onde cadre, senón que se atean as fórmulas devanditas.

Outra razón é que algo belo, tanto un ser vivo, como calquera obxecto que estea composto de partes, debe non só ter estas estruturadas, senón tamén dispor dunha magnitude, mais non calquera. E é que a beleza reside na magnitude e na disposición. Por esta razón nin pode ser belo un ser minúsculo (xa que se confunde a visión, realizada nun tempo case imperceptíbel), nin un desmesuradamente grande [1451a] (xa que a visión non se realiza de forma conxunta, senón que a unidade e a totalidade escapan á percepción dos espectadores), como sucedería cun ser que medise dez mil estadios.

⁷⁰ A expresión *epì tò polú* (na maior parte dos casos) será substituída de xeito regular máis adiante pola frase *katà tò eikòs* (segundo a verosimilitude), o que invita a entender este último concepto en termos de probabilidade estatística, por oposición ao de *necesidade lóxica* (*anáγκη*)

καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.

Τοῦ δὲ μέκους ὅρος <ὁ> μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγωδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο, ἴσως περ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν†. ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος, αἰεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος· ὡς δὲ ἀπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἶδος ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἰκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.

De xeito que, así como nos corpos e nos seres vivos debe haber unha magnitude e esta ten que ser fácilmente perceptíbel en conxunto, así tamén os argumentos deben ter unha extensión, que ten que ser fácil de lembrar.

Canto ao límite da extensión, non é tarefa da arte sinalar cal é o que se acomoda aos certames dramáticos e á capacidade de percepción⁷¹. Pois se houberse que representar cen traxedias, serían representadas contra clepsidra, como din que se fixo algunha que outra vez⁷². Mais, segundo a natureza mesma da acción, sempre o límite de maior magnitude é o máis fermoso, con tal de que sexa perceptíbel en conxunto⁷³. E para formularmos unha definición xeral, a extensión en que, desenvolvéndose a acción ordenadamente de acordo coa verosimilitude e coa necesidade, ten lugar un cambio da desgraza á felicidade ou da felicidade á desgraza, ese é un límite satisfactorio para a extensión.

⁷¹ De forma indirecta a organización tradicional dos certames dramáticos en Atenas limitaba a extensión das obras, xa que era preciso representar nunha mañá tres traxedias e un drama satírico. Mais este é, para Aristóteles, un principio de limitación continxente, o mesmo que a capacidade de percepción dos diferentes tipos de público.

⁷² Non temos constancia desta práctica por ningunha outra fonte sobre o teatro antigo.

⁷³ Fronte ás anteriores condicións de carácter continxente, a extensión óptima vén determinada por dous criterios internos, que se derivan loxicamente da idea de que a beleza radica na magnitude e na estruturación. A mellor obra de arte será, polo tanto, a máis extensa, sempre que poida ser percibida como un todo por parte dun espectador ideal.

8. Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἓνα ᾗ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδὲν ἐστὶν ἓν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλάι εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις. διὸ πάντες εἰκόασιν ἀμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακλῆϊδα Θησηΐδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν. οἴονται γάρ, ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἓνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. ὁ δ' Ὅμηρος ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει καὶ τοῦτ' ἔοικεν καλῶς ἰδεῖν, ἦτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν· Ὀδύσσειαν γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἶον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἄγερμῷ, ὧν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν ἢ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πράξιν οἶαν λέγομεν τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα.

Χρῆ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἐνός ἐστὶν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ

8. A unidade de acción

O argumento é unitario non, como algúns cren, porque trate dun só personaxe. É que a un en concreto lle ocorren moitas e indeterminadas cousas, dalgunhas das cales non resulta ningunha cousa unitaria. Así tamén un só personaxe leva a cabo moitas accións, que non constitúen unha acción unitaria. Por esta razón parece que se enganaron todos aqueles poetas que compuxeron unha Heracleida, unha Teseida e poemas semellantes⁷⁴. En efecto, estes coidan que, posto que Heracles é un, unitario tamén resultará o argumento. Mais Homero, igual que se distingue noutras cousas, tamén nisto parece que tivo boa vista, xa fose por mestría artística ou por natureza⁷⁵, pois cando compuxo a Odisea non se ocupou de todo o que lle ocorrera ao heroe, por exemplo, que fora ferido no Parnaso⁷⁶, que finxira tolear cando o recrutamento⁷⁷, cousas que, porque unha sucedera, non era necesario ou verosímil que sucedese a outra, senón que compuxo a Odisea arredor dunha acción unitaria, como dicimos, e de forma semellante a *Ilíada*.

Polo tanto é necesario que, igual que nas outras artes imitativas cada imitación ten un só obxecto, así tamén o argumento, por ser a imitación dunha acción, o sexa dunha unitaria e completa, e que os

⁷⁴ Composicións perdidas sobre o ciclo dos doce traballos de Heracles son atribuídas a Pisandro de Camiro, Pisino de Lindos (ambos do s. VII a.C.) e Paniasis de Halicarnaso (s. V a.C.). Ademais, na Atenas do século VI pódese encadrar a composición dunha Teseida anónima de que dependería en boa medida a tradición poética e iconográfica posterior.

⁷⁵ Cfr. a nota 7 á tradución. Nótese que, como ocorría no capítulo 1, Aristóteles evita polo momento abordar o problema platónico da fonte natural ou técnica da poesía.

⁷⁶ Estando de caza no monte Parnaso, Odiseo foi ferido por un xabarán; a cicatriz que lle deixou foi o medio por que anos despois, de volta en Ítaca tras a guerra de Troia, sería recoñecido pola anciá Euriclea. Este episodio é narrado na Odisea (XIX, 392-466), mais non como unha parte da acción do poema, senón de forma retrospectiva, para explicar o recoñecemento de Odiseo.

⁷⁷ Odiseo intentara evitar ser recrutado para a expedición contra Troia finxíndose tolo. Este episodio era tratado nos *Cantos Chipriotas*, unha das epopeas do ciclo troiano, mais non figura na Odisea.

ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

membros da trama se ordenen de xeito que, se se cambia de lugar ou se suprime un membro, o conxunto resulte diferente e se transtorne. Pois aquilo que, por estar presente ou ausente, non aporta ningún significado non constitúe un membro do conxunto.

9. Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ [1451b] ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητῆς οὐ τῶ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων). ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῶ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μάλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῶ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἢ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.

Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμωδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.

9. Diferenza entre a poesía e a historia

Do devandito resulta evidente tamén que a tarefa do poeta non é dicir o que sucedeu senón o que pode suceder e mais as cousas posibles por verosimilitude ou necesidade. [1451b] Efectivamente, o historiador e o poeta non se diferencian por se expresaren en verso ou en prosa (pois sería posible poñer en verso a obra de Heródoto⁷⁸ e mais non deixaría de ser un certo tipo de historia, con ou sen verso), senón que se diferencian en que un expresa o que sucedeu e o outro, o que pode suceder. Por esta razón a poesía é máis filosófica e nobre que a historia, xa que a poesía expresa máis ben o xeral e a historia o particular⁷⁹. Entendo por *xeral* o tipo de cousas que lle cadra dicir ou facer a un tipo de persoas por verosimilitude ou necesidade; este precisamente é o obxectivo da poesía, aínda que aplique nomes propios. Por *particular*, o que fixo ou o que lle aconteceu a Alcibíades⁸⁰.

Aplicado á comedia este principio resulta evidente, xa que os poetas, tras compoñeren o argumento dramático de acordo coa verosimilitude, engaden como soporte uns nomes calquera e non se ocupan dos individuos particulares, como os iambógrafos⁸¹.

⁷⁸ Historiador do século V a.C. que en nove libros narrou a historia das guerras médicas entre gregos e persas.

⁷⁹ Cfr. o inicio do capítulo 25. Aristóteles dá un paso máis na delimitación do dominio da poesía, que xa non se concibe como simple imitación por medio da linguaxe, senón como a representación de mundos virtuais regulados por relacións de causalidade lóxica ou de probabilidade entre os caracteres e as accións. Así pois, a poesía non se ocupa de accións ou de individuos particulares, senón de paradigmas ou modelos universais. Esta dimensión exemplar confírelle un rango máis filosófico que o da historia, posición esta moi afastada das teses que Platón mantivera nos libros III e X da *República*. Remito, a este respecto, á introdución, pp. 25-27 e 49.

⁸⁰ Concibida como unha trama de relacións de causalidade posibles ou necesarias, na poesía a individualidade dos protagonistas da acción non conta en canto tal, senón que se converte nun simple soporte dramático, ou, como moito, nun expediente para dar impresión de verosimilitude e viveza. A historia, en troques, ocúpase dos individuos e dos seus feitos no que estes teñen de continxente; por exemplo de Alcibíades, político e xeral ateniense da segunda metade do século V.

⁸¹ Esta observación non se pode aplicar sen certas reservas á antiga comedia ática de Aristófanes, onde hai un importante compoñente de sátira social e persoal de actualidade. Cadraríalle mellor a certos desenvolvementos posteriores do xénero,

Ἐπὶ δὲ τῆς τραγωδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστὶ τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὐπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερόν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐν ἐνίαις μὲν ἐν ἧ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται, καὶ οὐδὲν ἦττον εὐφραίνει. ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδίαί εἰσὶν, ἀντέχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας.

Δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μάλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητῆς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστὶν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. κἂν ἄρα συμβῆ γενόμενα ποιεῖν, οὐθέν ἦττον ποιητῆς ἐστὶ· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητῆς ἐστὶν.

Τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χεῖρισται· λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον

Na traxedia, en cambio, atéñense a nomes que existiron⁸². A causa é que o posíbel é cribel, pois o que non sucedeu non cremos á lixeira que sexa posíbel, mais o que sucedeu evidentemente é posíbel, pois non tería sucedido se fose imposíbel. Porén, nalgunhas traxedias hai un ou dous nomes coñecidos e os demais son inventados; noutras non hai ningún coñecido, como no *Anteo* de Agatón⁸³. Nesta, feitos e nomes por igual son inventados, pero non agrada menos. De xeito que non sempre se debe esixir o seguimento dos argumentos tradicionais sobre os que tratan as traxedias. Sería ridículo esixir isto, xa que o que é coñecido éo para uns poucos, mais agrada por igual a todos.

Partindo destas consideracións, resulta evidente que o poeta debe ser máis elaborador de argumentos que de versos, pois é poeta na medida en que imita, e se imitan accións. E se lle cadrar tratar sucesos realmente acontecidos, non é menos poeta, pois nada impide que algúns sucesos reais sexan tal como sería verosímil [e posíbel]⁸⁴ que acontecesen; neste sentido é como aquel lles pode dar un tratamento poético.

Entre os argumentos e as accións simples, os episódicos son os peores. Entendo por *episódico* o argumento en que os episodios⁸⁵

en particular á comedia nova de Menandro, que se presenta as máis das veces como unha intriga erótica protagonizada por personaxes estereotipados.

⁸² Xa que os temas da maior parte das traxedias son de carácter mitolóxico, pódese dubidar se Aristóteles mostra aquí a súa crenza na realidade histórica dos seus protagonistas ou se sinxelamente inclúe dentro da categoría do acontecido (*tà genómēna*) o coñecido por tradición (*tà gnōrīma*). Máis adiante (cap. 14), o filósofo achega unha explicación diferente para esta preferencia do xénero tráxico polo tratamento de historias tradicionais.

⁸³ Poeta tráxico ateniense, algo máis novo que Eurípides, citado a miúdo nos diálogos de Platón e nas comedias de Aristófanes. Non sabemos nada sobre a obra aquí aludida e nin sequera o título está completamente claro, pois outros editores seguen o testemuño dos manuscritos A e B, que subministran a lectura *ánthei* (*a flor*), en lugar de *Anthei* (*Anteo*).

⁸⁴ A atétese proposta por KASSEL explícase pola evidente contradición coas palabras anteriores do filósofo: se todo o sucedido é necesariamente posíbel, estaría fóra de lugar afirmar que só algúns sucesos son tal como sería posíbel que acontecesen.

⁸⁵ O termo *episodio* refírese aquí a todos os sucesos que non forman parte do deseño argumental básico, pero dan corpo á composición e confírenlle variedade. Pouco ten que ver este uso coa definición técnica que se dá no capítulo 12.

ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι. τοιαῦται δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτούς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον πολλάκις [1452a] διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.

Ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἢ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα [καὶ μάλλον] ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυμαστὸν οὕτως ἔξει μάλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ ἀνδριάς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινεν τὸν αἵτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτυι, θεωροῦντι ἐμπεσόν· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα οὐκ εἰκῆ γίνεσθαι· ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους.

non manteñen entre eles unha relación de verosimilitude ou de necesidade. Así son os que compoñen de seu os poetas ruíns; os bos fano en atención aos actores. Pois cando crean obras para os certames, debido á prolongación forzada do argumento, [1452a] a miúdo se ven obrigados a torceren o encadeamento dos feitos.

E como se trata da imitación non só dunha acción rematada, mais de situacións que provoquen horror e mágoa, e estas xorden especialmente [e con maior intensidade] cando se producen de xeito imprevisto por un encadeamento de sucesos, así o efecto de sorpresa se producirá máis intensamente que de xeito espontáneo ou fortuíto, xa que, mesmo entre as situacións fortuítas, as máis abraiantes parecen ser as que se presentan como sucedidas a propósito: por exemplo, cando a estatua de Mitis en Argos deu morte ao responsábel da morte de Mitis, caéndolle enriba mentres asistía a un espectáculo⁸⁶. E é que accións como estas parece que non suceden por casualidade. Por iso, necesariamente esta clase de argumentos serán os de maior calidade.

⁸⁶ A anécdota é relatada por Plutarco no tratado *De sera numinis vindicatione*, apud *Moralia* 8, 553D.

10. Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πράξιν ἧς γινομένης ὡσπερ ὄρισταί συνεχοῦς καὶ μίας ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ μετάβασις ἐστίν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

10. Accións simples e complexas

Dos argumentos, uns son simples e outros complexos, pois resulta que tamén as accións que os argumentos imitan son precisamente así. Entendo por *simple* a acción que, no curso dun desenvolvemento continuo e unitario, segundo foi definido, experimenta un cambio sen peripecia nin recoñecemento; por *complexa*, aquela en que o cambio se produce con peripecia, recoñecemento ou ambos os dous. Mais estes deben xurdir da mesma estrutura do argumento, de maneira que veñan a ser consecuencia dos antecedentes por necesidade ou de acordo coa verosimilitude. Pois é moi diferente que unhas cousas sucedan a causa doutras ou despois doutras.

11. Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὡσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν, τοῦναντίον ἐποίησεν· καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι.

Ἄναγνώρισις δέ, ὡσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα

11. Definición de peripecia, recoñecemento e efecto patético

A peripecia é, como xa se formulou, a inversión do sentido da acción⁸⁷, e isto, como dicimos, de acordo coa verosimilitude ou coa necesidade; por exemplo, no *Edipo*, o que veu coa intención de tranquilizar Edipo e deo liberar do temor relativo á nai revelándolle quen era el causou o efecto contrario⁸⁸; ou tamén no *Linceo*, cando o personaxe é supostamente conducido á morte e Dánao o acompaña para matalo, mais polo propio desenvolvemento dos feitos acontece que este morre e o outro sálvase⁸⁹.

O recoñecemento, como o mesmo nome indica, é o paso da ignorancia ao coñecemento, para a alianza ou para a hostilidade, por parte daqueles que están destinados á felicidade ou ao infortunio⁹⁰. O máis perfecto recoñecemento resulta cando vén acompañado

⁸⁷ Calquera acción comporta, por necesidade, cambios, mais non todo cambio ten a categoría de peripecia, xa que, como antes se viu, as accións simples presentan cambios sen peripecia. O determinante é a inversión do sentido da acción.

⁸⁸ No *Edipo Rei* de Sófocles, vv. 924 e ss., un mensaxeiro chega de Corinto para anunciar a Edipo a morte do rei Pólipo, o seu pai adoptivo. Como o oráculo de Delfos lle revelara ao heroe o fado de que habería de matar o pai e cometer incesto coa nai, Edipo teme voltar á súa patria adoptiva para ocupar o trono, mais o mensaxeiro intenta tranquilizalo dándolle a coñecer que Pólipo e Mérope non son os seus verdadeiros pais. Nese intre, Edipo comeza a sospeitar que o oráculo xa se ten cumprido, mais nas figuras dos seus pais xenuínos, o rei de Tebas, Laio, a quen o heroe matara nun incidente, e a raíña Iocasta, a quen tomara por esposa logo de acabar coa esfínx que ameazaba a cidade.

⁸⁹ Non sabemos practicamente nada sobre esta traxedia perdida de Teodectes, poeta da primeira metade do século IV a.C. Porén, o argumento debe versar sobre a lenda das vodas entre as cincuenta fillas do rei Dánao e os cincuenta fillos de seu irmán Exipto. Dánao consentiu en casar as fillas cos sobriños, mais fixo prometer a aquelas que darían morte aos seus homes na mesma noite da celebración. Todas cumpriron a promesa, agás Hipermestra, a esposa de Linceo.

⁹⁰ O recoñecemento, por se basear a miúdo sobre equívocos arredor da identidade das persoas, comporta unha toma de conciencia por parte do personaxe sobre a situación real e o destino que o agarda. Pero ademais provoca entre os implicados hostilidade ou *filia*, é dicir, a adhesión por parte do individuo ao vínculo obxectivo que o une cun grupo, sexa de consanguinidade, de hospitalidade, matrimonial etc. Véxase, máis abaixo, cap. 14.

περιπετεία γένηται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι. εἰσὶν μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἔστιν ὡς περ εἴρηται συμβαίνει† καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνωρίσαι. ἀλλ' ἢ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἢ μάλιστα τῆς πράξεως ἢ εἰρημένη ἐστίν· ἢ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον [1452b] ἔξει ἢ φόβον (οἷων πράξεων ἢ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται), ἐπειδὴ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται. ἐπεὶ δὴ ἢ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστὶν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν εἰσι θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἦ δῆλος ἄτερος τίς ἐστίν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἢ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστη ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνου δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως.

Δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἷ τε ἐν τῷ φανερωθῆ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

pola peripecia, como no caso do *Edipo*⁹¹. Mais hai outros tipos de recoñecemento, xa que tamén en relación con obxectos inanimados e lances fortuítos pode suceder o que dixemos, e tamén é posíbel o recoñecemento a propósito de se alguén foi o autor dun acto ou non. Pero o máis apropiado ao argumento e á acción é o devandito, xa que tal recoñecemento e tal peripecia [1452b] provocarán ou mágoa ou horror (o tipo de accións que, segundo convivimos, imitaba a traxedia). Asemade, a desgraza e a felicidade virán a carón daqueles. E como o recoñecemento é recoñecemento entre personaxes, hainos de un en relación con outro só, cando é evidente quen é un deles, mais ás veces é preciso que se recoñezan reciprocamente, por exemplo cando Ifixenia foi recoñecida por Orestes polo envío dunha carta e el precisaba outro recoñecemento por parte de Ifixenia⁹².

Estas, pois, son dúas partes do argumento: a peripecia e o recoñecemento, a terceira é o efecto patético. Da peripecia e o recoñecemento xa falamos. O efecto patético consiste nunha acción destrutiva ou dolorosa, como as mortes en escena, as manifestacións de dor, as feridas e cousas polo estilo⁹³.

⁹¹ Véxase a nota 88 á tradución.

⁹² Estas accións pertencen á traxedia de Eurípides: *Ifixenia entre os Tauros*. Sobre o recoñecemento de Orestes por Ifixenia, véxase máis abaixo capítulos 16 e 17.

⁹³ Aínda que pouco desenvolvido por Aristóteles, este elemento resulta capital para remarcar a idiosincrasia do xénero tráxico fronte ao cómico, por canto é un dos principais medios para provocar a mágoa e o horror. Que os actos de violencia se representen ou non na escena ten quizais unha importancia secundaria, se temos en conta a precisión que sobre o particular fai Aristóteles no inicio do capítulo 14. De feito, as mortes en escena son escasas nas traxedias gregas que conservamos.

12. Μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδεσι δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἶπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομποί.

Ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος· χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.

Μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν <ὡς εἶδεσι> δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἶπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα ταῦτ' ἐστίν.

12. Partes da traxedia

Ao primeiro falamos das partes da traxedia de que cómpre facer uso como elementos formais⁹⁴, mais, dende o punto de vista da configuración material e das seccións diferenciadas en que se divide, son as seguintes: prólogo, episodio, *éxodo*, parte coral e, dentro desta, *párodo* e *estásimo*. Estas son comúns a todas; son particulares os cantos dende a escena⁹⁵ e os prantos.

O prólogo é a parte completa da traxedia anterior á entrada do coro. O episodio é unha parte completa da traxedia entre cantos completos do coro. O *éxodo* é a parte completa da traxedia que non vai seguida por canto coral⁹⁶. A *párodo* coral é a primeira expresión conxunta do coro. O *estásimo* é un canto coral sen anapesto nin troqueo⁹⁷. O pranto é unha lamentación común ao coro e aos personaxes en escena.

Ao primeiro faláramos das partes da traxedia de que cómpre facer uso como elementos formais, mais, dende o punto de vista da configuración material e das seccións diferenciadas en que se divide, son estas.

⁹⁴ Véxase máis arriba, capítulo 6 e a nota 2 á tradución.

⁹⁵ Trátase de cantos executados polos actores, non polo coro.

⁹⁶ Estas tres partes opóñense en bloque ás restantes por seren seccións dialogadas, non cantadas.

⁹⁷ Fronte á *párodo* ou canto de entrada do coro, enténdese por *estásimo* cada unha das restantes intervencións corais; mais as traxedias que conservamos -todas elas anteriores á época de Aristóteles- dan testemuño do uso de anapestos e troqueos nos *estásimos*.

13. Ἐὖν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις.

Ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικὴν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαιρὸν ἐστίν· οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὦν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον [1453a] οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἐστίν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλόανθρωπον ἔχει ἂν ἢ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστὶν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον. ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ

13. Aspectos da estruturación do argumento

A continuación do que levamos dito até agora habería que falar sobre o que se debe perseguir e o que se debe evitar ao estruturar os argumentos e mais dos medios polos que se acadará o efecto propio da traxedia.

Partindo de que a estrutura da traxedia máis perfecta non debe ser simple senón complexa e de que esta debe consistir na representación de sucesos que inspiren horror e mágoa (pois isto é o propio deste tipo de imitación), en primeiro lugar resulta evidente que nin deben aparecer homes virtuosos pasando da felicidade á desgraza, pois isto non inspira horror nin mágoa, senón noxo⁹⁸, nin personaxes malvados pasando da desgraza á felicidade, que é o menos trágico de todos os casos, xa que carece de todo o necesario, pois non inspira humanidade⁹⁹, [1453a] nin mágoa nin horror; tampouco un personaxe especialmente vil caendo da felicidade na desgraza, pois este tipo de estrutura podería inspirar humanidade, mais non mágoa nin horror, xa que a primeira afecta ao que é inxustamente desgrazado, o segundo, ao que é semellante a nós –a mágoa ao inxustamente infortunado, o horror ao semellante a nós–, de xeito que o suceso non inspirará mágoa nin horror. Fica o termo medio entre estes¹⁰⁰, un personaxe que non destaque pola súa virtude e xustiza e, gozando de gran estima e felicidade, pase á desgraza non pola súa ruindade

⁹⁸ Cfr. os textos recollidos no apéndice sobre o *fóbos* (*horror*), entendido como o temor provocado polos padecementos alleos, na medida en que tamén nos poden afectar a nós; e o *éleos* (*mágoa*), entendida como un sentimento distanciado de dor polos sufrimentos de quen non os merece. Para Aristóteles, o efecto de repugnancia moral (*miarón*) que inspira a desgraza dun home sumamente virtuoso neutraliza as emocións da mágoa e do horror, en parte debido á difícil identificación do público cun personaxe presentado como modelo de virtudes. Por outra banda, un argumento deste estilo carecería dun dos resortes fundamentais para o desenvolvemento da acción, a *hamartía* ou erro de xuízo culpábel.

⁹⁹ O adxectivo *filánthrōpon*, que traducimos por *humanidade*, debe entenderse como o contrario de *noxo*, isto é, como un sentimento de simpatía e aprobación semellante ao que adoitamos chamar *xustiza poética*.

¹⁰⁰ En realidade, subsiste aínda outra posibilidade lóxica, a de que un home virtuoso pase da desgraza á felicidade.

εὐτυχία, οἶον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

Ἄνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μάλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τὸναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἴου εἴρηται ἢ βελτίονος μάλλον ἢ χειρόνος.

Σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγωδίαὶ συντίθενται, οἶον περὶ Ἄλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.

Ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾶ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γὰρ ἐστὶν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν· σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ

e maldade senón por algún erro¹⁰¹, como Edipo e Tiestes e os homes senlleiros de liñaxes como esas.

Así que un argumento xeitoso será necesariamente simple antes que duplo, como algúns din, e pasará non da desgraza á felicidade senón ao contrario, da felicidade á desgraza, e non a causa da maldade senón por algún grande erro dun personaxe das características devanditas, ou dun mellor antes que peor.

Isto vén confirmado tamén pola historia. En efecto, ao primeiro os poetas trataban calquera historia, mais agora as mellores traxedias compóñense arredor dunhas poucas liñaxes, como Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e o resto dos que lles aconteceu padecer ou cometer accións terribéis¹⁰².

Así pois, a traxedia máis perfecta dende o punto de vista artístico resulta desta estrutura. E por esta razón incorren no mesmo erro os que critican Eurípides por facer iso nas súas traxedias e que moitas delas rematen en desgraza, pois isto, como xa foi dito, é correcto. E a maior evidencia é que na escena e nos certames dramáticos estas

¹⁰¹ Sobre o concepto de *hamartía* véxanse as pasaxes da *Ética a Nicómaco* e da *Retórica* incluídas no apéndice. Trátase dun erro de xuízo debido á ignorancia, que recibe unha cualificación moral a metade de camiño entre o infortunio debido ao azar e a inxustiza promovida polas paixóns ou a perversidade. A *hamartía* cumpre dúas importantes funcións: no eido da caracterización sitúa o heroe no espazo ético intermedio entre a excelencia moral e a maldade; no da composición argumental actúa a miúdo como soporte do recoñecemento, aínda que non soe formar parte da acción representada. Sobre a natureza da *hamartía* existe unha abundante bibliografía recollida por SAÏD.

¹⁰² Sobre Edipo, véxase a nota 88 á tradución. Alcmeón matou á nai Erifile en vinganza pola morte de Anfiarao, o que lle provocou a loucura. Semellante é a historia de Orestes, que vingou a morte do pai Agamenón asasinando a nai Clitemnestra e o seu amante Existo. Meleagro deu morte aos seus primos, que pretendían a pel do xabarin con que este agasallara a Atalanta. Desterrado Tiestes de Micenas por cometer adulterio con Aélope, muller de seu irmán Atreo, persuadiu o fillo deste para que dese morte ao pai, mais foi Atreo quen matou o asasino, recoñecéndoo despois de morto. Para se vingar de Tiestes, Atreo invitouno a un banquete onde lle deu a comer a carne dos fillos que aquel tivera con Aélope. Recén nacido, Télefo foi expósito debido a un oráculo, mais andando o tempo matou uns descoñecidos que o insultaran, sen saber que eran tíos seus, circunstancia que deu cumprimento ao oráculo.

τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἰτοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

Δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστὶν σύστασις, ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μάλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ οἱ ἂν ἔχθιστοι ᾧσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός.

resultan ser as máis tráxicas, se foren ben representadas, e Eurípides, aínda que non goberna ben os restantes recursos¹⁰³, amósase polo menos como o máis tráxico dos poetas.

A segunda estruturación, que algúns consideran a primeira, é a que ten estrutura dupla, como a Odisea, e remata de xeito contrario para os bos e os maos¹⁰⁴. E dáse a opinión de que é a primeira debido á pobreza de espírito do público, pois os poetas compoñen obedecendo ao gosto dos espectadores. Mais non é este o pracer que se debe esperar da traxedia, senón máis ben o propio da comedia. Nesta, en efecto, mesmo os que son máis inimigos na historia tradicional, como Orestes e Existo, saen ao final como amigos e ninguén morre ás mans de ninguén¹⁰⁵.

¹⁰³ Algúns dos defectos xerais que Aristóteles sinala na Poética son aplicábeis á dramaturxia de Eurípides, por exemplo o papel do coro (cfr. cap. 18), o uso indebido do *deus ex machina* (*Ifixenia entre os Tauros, Medea*), o carácter inconstante do personaxe (*Ifixenia en Aúlida*), ou inapropiado (*Melanipa*), ou innecesariamente ruín (*Menelao no Orestes*).

¹⁰⁴ A Odisea está composta conforme a dúas tramas paralelas: as aventuras do heroe e os acosos dos pretendentes a Penélope e a Telémaco en Ítaca. Pero ademais da dificultade de preservar a unidade de acción ao longo do poema, no final o trunfo de Odiseo contrasta coa ruína dos pretendentes. Esta especie de xustiza poética agrada ao público, que experimenta con pracer un efecto de humanidade ou simpatía escasamente tráxico. Agora ben, se sucedese á inversa, e a desgraza dos bos viñese a carón da felicidade dos maos, o efecto acadado sería o noxo, non a mágoa e o horror. Polo tanto, Aristóteles parece desbotar este tipo de desenlaces polo que implican de polarización radical dos caracteres e as accións, o que impide a construción dun heroe de perfil moral intermedio.

¹⁰⁵ Sobre Orestes e Existo, véxase a nota 102 á tradución. O desenlace feliz e a ausencia de *páthos* caracterizan a comedia por oposición ao xénero tráxico, mais tamén ao épico, xa que mesmo nunha composición de desenlace feliz, como a Odisea, se concede unha ampla marxe aos efectos patéticos, como a morte violenta dos pretendentes.

14. [1453b] Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἄπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον.

Ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν. ἀνάγκη δὴ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἔλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες· ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἶον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλη ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾶ, ταῦτα ζητητέον. τοὺς μὲν οὖν παρελημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἶον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος, αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον.

14. Situacións aptas para provocar os efectos tráxicos

[1453b] Os efectos do horror e da mágoa poden certamente xurdir do espectáculo, mais tamén da propia estruturación dos feitos, que é o óptimo e propio de mellores poetas¹⁰⁶. En efecto, o argumento debe estar estruturado de tal modo que, aínda sen o ver representado, o que escoite os feitos acontecidos sinta arrepío e mágoa polo sucedido, como lle pode pasar a quen escoite o argumento do *Edipo*. Provocar isto a través do espectáculo é menos artístico e require gastos de produción. Canto aos que a través da posta en escena provocan non sentimentos de horror senón de monstruosidade sen máis, nada teñen que ver coa traxedia¹⁰⁷. Pois non se debe esixir da traxedia calquera pracer, senón o propio dela. E xa que é o pracer derivado da mágoa e do horror o que o poeta debe provocar a través da imitación, é evidente que haberá que introducir estes efectos nos feitos.

Coñezamos, pois, que tipo de situacións resultan terribéis e cales dolorosas. Necesariamente tales accións terán como protagonistas seres queridos ou inimigos ou ningunha das dúas cousas. Se se dan entre inimigos, nada do que se faga ou se vaia facer inspirará mágoa, agás o propio efecto patético. Tampouco se non teñen nada que ver. En troques, sempre que os efectos patéticos teñen lugar entre seres queridos, como cando o irmán mata ou vai matar o irmán, ou o fillo o pai, ou a nai o fillo, ou o fillo a nai, ou comete algún acto semellante, velaquí as situacións que hai que procurar. Mais non hai necesidade de adulterar as historias tradicionais¹⁰⁸, poño por caso, que Clitemestra foi morta por Orestes, e Erífila por Alcmeón, senón que o poeta debe exercitar a imaxinación por si mesmo e facer un bo uso da tradición. Mais aclaremos que entendemos por bo uso.

¹⁰⁶ Véxase a nota 69 á tradución.

¹⁰⁷ Refírese ás emocións de terror e pasmo suscitadas polo posta en escena de seres sobrenaturais ou accións dunha violencia esaxerada.

¹⁰⁸ A crítica podería ir dirixida contra Eurípides, que a miúdo introduce modificacións substanciais no argumento tradicional dos mitos.

Ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πράξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποιοῦν εἰδότας καὶ γιννώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσιν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ πράξαι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πράξαι τὸ δεινόν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ οἶον ὁ Ἄλκμεων ὁ Ἄστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. ἢ γὰρ πράξαι ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας.

Τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πράξαι χεῖριστον· τό τε γὰρ μιὰρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς [1454a] ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἶον ἐν Ἀντιγόνη τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων. τὸ δὲ πράξαι δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πράξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιὰρὸν οὐ πρόσσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. κράτιστον δὲ

Unha posibilidade é que a acción se desenvolva á maneira dos antigos poetas, con conciencia e coñecemento dos personaxes, como tamén Eurípides fixo que Medea dese morte aos fillos. Pero outra posibilidade é cometer un acto horrible sen saber que se comete e decatarse do vínculo despois, como o Edipo de Sófocles¹⁰⁹; e isto fóra da acción dramática¹¹⁰ ou dentro da propia traxedia, como o Alcmeón de Astidamante¹¹¹ ou o Telégono do *Odiseo ferido*¹¹². Aínda hai unha terceira posibilidade alén destas, que estando a piques de cometer algo irreparábel por descoñecemento, un se decate antes de o cometer. E fóra destas non hai outra¹¹³, pois por lóxica ou se comete o acto ou non se comete, e de xeito consciente ou inconsciente.

Destas, a peor é a de estar a piques de cometer o acto de xeito consciente e non o cometer, pois isto inspira noxo e en absoluto emoción trágica, xa que falta o efecto patético. Por iso [1454a] ninguén obra dese xeito, agás algunha vez, como Hemón con Creonte na *Antígona*¹¹⁴. Cometer o acto é a segunda posibilidade, sendo preferíbel cometelo de xeito inconsciente e decatarse unha vez cometido, pois non provoca noxo e o recoñecemento resulta abraiante. Mais a

¹⁰⁹ Véxase a nota 88 á tradución.

¹¹⁰ É o caso do propio *Edipo Rei*, traxedia en que a acción dramática comeza moitos anos despois da morte de Laio a mans do seu fillo Edipo.

¹¹¹ Sobre o mito de Alcmeón véxase a nota 102. A versión de Astidamante variaba o argumento tradicional, facendo que Alcmeón dese morte a Erifile sen se decatarse de que era súa nai.

¹¹² Traxedia de autoría incerta, atribuída por algúns estudosos a Sófocles.

¹¹³ En realidade, ademais dos tres casos comentados, hai un cuarto ao que Aristóteles se refire a continuación: o de renunciar a cometer o acto que se preparaba conscientemente.

¹¹⁴ Nesta peza de Sófocles, Hemón tenta matar ao pai Creonte, por condenar a morte á súa prometida Antígona. Creonte foxe e Hemón suicídase xunto con Antígona. Segundo DUPONT-ROC: 258-259, o noxo de que fala Aristóteles sería provocado polo feito mesmo de que un fillo atente contra o pai de xeito consciente. Mais até aquí a situación é semellante ou mesmo máis suave que a da *Medea*. A diferenza entre ambos os casos radica máis ben en que o segundo carece de efecto patético. Velaquí a razón pola que este momento da traxedia sofóclea (non o desenlace final da peza) ocupe o grao máis baixo na escala trágica.

τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἶον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἢ ἀδελφῇ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἑλλῆ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν.

Διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ γένη αἱ τραγωδίαί εἰσίν. ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὖρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις· ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθῃ. περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν πραγμάτων συστάσεως καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς μύθους εἴρηται ἱκανῶς.

mellor e a última¹¹⁵, por exemplo a do *Cresfonte*¹¹⁶: Mérope está a piques de matar o fillo, mais non o mata senón que o recoñece, como tamén, na *Ifixenia*, a irmá ao irmán¹¹⁷, e, na *Hele*, o fillo, estando a piques de entregar á nai, recoñéceaa¹¹⁸.

Por esta razón, como antes dixemos, as traxedias non tratan sobre moitas liñaxes, pois como os poetas facían as súas procuras sen se guiaren pola arte, senón polo acaso, acharon nas historias tradicionais o xeito de producir este tipo de situacións¹¹⁹ e, polo tanto, vense na obriga da recorreren a estas familias, ás que lles tocaron tales padecementos. En fin, sobre a estruturación dos feitos e sobre como deben ser os argumentos, abonda co dito.

¹¹⁵ Aristóteles outorga o primeiro posto a un tipo de traxedia de desenlace feliz e non patético, como o de *Ifixenia entre os Tauros*, o que entra en contradición co afirmado no capítulo anterior sobre a necesidade dun final funesto. A incoherencia é, ao meu entender, irredutíbel, aínda admitindo que neste tipo de argumentos a mágoa e o horror veñan dados pola propia inminencia dun terríbel crime cometido por ignorancia máis que polos actos de violencia explícita, que son abortados mercé ao recoñecemento previo.

¹¹⁶ Traxedia de Eurípides, de que conservamos só uns poucos fragmentos. O rei de Mesenia Cresfontes, xunto con dous dos seus fillos, é asasinado por seu irmán Polifonte, que usurpa o trono, casa coa viúva Mérope e ofrece unha recompensa a quen dea morte ao fillo pequeno, que conseguira fuxir. Tempo despois, este fillo regresa á corte, facéndose pasar polo asasino do mozo. Mérope planea matalo, mais recoñéceo previamente, de xeito que o fillo se salva e consegue vingarse dando morte ao seu tío.

¹¹⁷ Sobre o argumento desta traxedia véxase o capítulo 17.

¹¹⁸ Traxedia de autoría e argumento descoñecido.

¹¹⁹ Esta frase admite unha interpretación alternativa: “idearon producir este tipo de situacións nas súas historias”. A vantaxe da tradución proposta é que resulta bastante coherente coa continuación do razoamento de Aristóteles: os poetas, na súa procura de argumentos dramáticos, explotan de xeito experimental o patrimonio mítico até seleccionaren e depuraren as mellores intrigas. Mais se se guiasen racionalmente pola lóxica da arte poética, evitarían verse obrigados a tratar só destas “poucas liñaxes”, podendo ampliar o seu repertorio con temas e argumentos da historia recente -por exemplo, *Os Persas* de Esquilo-, ou mesmo outros enteiramente orixinais.

15. Περὶ δὲ τὰ ἦθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ἦ. ἕξει δὲ ἦθος μὲν εἶναι ὡςπερ ἐλέχθη ποιῆ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἢ πράξεις προαίρεσιν τινα <ἢ τις ἂν> ἦ, χρηστὸν δὲ εἶναι χρηστήν. ἔστιν δὲ ἐν ἐκάστω γενεῖ· καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστὴ καὶ δοῦλος, καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χειρὸν, τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν.

Δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι. τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστὸν τὸ ἦθος καὶ ἀρμόττον ποιῆσαι ὡς προεῖρηται. τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ἦ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῆ, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι.

Ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἦθους μὴ ἀναγκαΐας οἶον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστη,

15. Os caracteres

Sobre os caracteres, catro son as cousas por que se debe mirar, unha e a principal é que sexan bos. O personaxe terá carácter se, como ficou dito¹²⁰, a linguaxe ou a acción poñen de manifesto algunha decisión, calquera que for, sendo aquel bo se esta é boa. E así en cada tipo de personaxe. Porque tamén hai muller e escravo bos, aínda que destes quizais a primeira é un ser inferior, e o segundo, enteiramente ruín¹²¹.

En segundo lugar, a adecuación, pois é posíbel concibir unha muller de carácter viril, mas non é adecuado a unha muller ser tan viril ou temíbel¹²². En terceiro lugar, a semellanza, que é cousa distinta de construír un carácter bo ou adecuado, no sentido que se dixo¹²³. En cuarto lugar, a coherencia. En efecto, aínda que o personaxe que é obxecto da imitación sexa incoherente e estea revestido de tal carácter, cómpre, con todo, que sexa coherentemente incoherente.

Un exemplo de ruindade de carácter innecesaria é Menelao no *Orestes*¹²⁴. De carácter inconveniente e inadecuado, o laio de Odiseo

¹²⁰ Véxase máis atrás, no capítulo 6.

¹²¹ Á marxe da súa condición socio-ética nobre ou baixa, e tamén das súas fraquezas particulares, o personaxe tráxico debe estar revestido dunha estilización positiva, sendo “mellor antes que peor”, como se afirmaba no capítulo 13 e se repite máis abaixo.

¹²² A adecuación consiste no acomodo dos personaxes coa tipoloxía ética convencional, á súa vez expresada mediante determinados roles retóricos. O problema radica en discernir en que medida é importante para Aristóteles que os personaxes mostren un comportamento desprazado, pois as traxedias gregas presentan, por exemplo, un bo número de personaxes femininos de comportamento temíbel, como Medea ou Clitemnestra.

¹²³ Esta cualidade, que Aristóteles non define nin ilustra con exemplos, é entendida de xeito diverso polos estudosos. Tradicionalmente explicase como a semellanza dos personaxes dramáticos cos personaxes míticos na súa tipificación canónica; mais investigadores recentes como ELSE, JONES e DUPONT-ROC interprétana como a semellanza dos personaxes de ficción coas persoas reais, especialmente polo que respecta ao seu perfil moral intermedio entre a excelencia e a ruindade, o que permitirá que o público se identifique con aqueles e experimente como propias as súas desgrazas.

¹²⁴ Na traxedia de Eurípides Menelao nega o auxilio aos seus sobriños Orestes e Electra, perseguidos polos cidadáns de Micenas a causa do asasinato da raíña Clitemnestra.

τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἀρμόττοντος ὃ τε θρῆνος Ὀδυσσέως ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίπης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἢ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἢ ἰκετεύουσα τῇ ὑστέρα.

Χρῆ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἥθεσιν ὁμοίως ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἶκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἶκος καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἶκος.

Φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ [1454b] μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ μηχανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἃ οὐχ οἶόν τε ἄνθρωπον εἰδέναί, ἢ ὅσα ὑστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή,

na *Escila*¹²⁵ e o discurso de Melanipa¹²⁶. De incoherencia, a *Ifixenia en Aúlida*, pois en nada se asemella a súa actitude suplicante á que asome despois¹²⁷.

Tamén nos caracteres é preciso, igual que na estruturación dos feitos, procurar sempre a necesidade ou a verosimilitude, de xeito que sexa necesario ou verosímil que tal personaxe diga ou faga tales cousas, e necesario ou verosímil que tal cousa suceda tras tal outra.

Está claro, logo, que os desenlaces dos argumentos deben xurdir [1454b] do propio argumento e non da máquina, como na *Medea*¹²⁸ e, na *Iliada*, o episodio relativo á partida das naves¹²⁹. Poderase botar man á máquina para as circunstancias externas á acción dramática, ou para todas as que aconteceron antes e que os seres humanos non poden saber, ou ben para as que sucederán despois e requiren predición e anuncio¹³⁰. Porque a capacidade de velo todo atribuímolos aos deuses. Cómpre que nos feitos non haxa nada irracional, mais se non

¹²⁵ A *Escila* é unha peza ditirámbica composta por Timoteo de Mileto (450-360 a.C.) O seu argumento debía conter o episodio do encontro de Odiseo e os seus compañeiros co célebre monstro mariño no estreito de Mesina (cf. *Odisea* XII, 73 ss.).

¹²⁶ Nunha traxedia perdida de Eurípides, a moza Melanipa pronunciaba un discurso de ton e contido filosófico contra as supersticións populares.

¹²⁷ Un exemplo máis extraído do repertorio euripídeo: Ifixenia, aterrada ao primeiro ante a perspectiva de ser sacrificada polo seu pai, suplica pola súa vida; mais despois cambia de actitude e acepta con enteireza a súa morte en ben do éxito da expedición a Troia.

¹²⁸ Aristóteles censura un tipo de desenlace habitual nas traxedias de Eurípides: facer intervir un deus (o chamado *deus ex machina*) ou algún outro expediente sobrenatural, que é izado sobre a escena por un guindastre, para impor de xeito forzado á intriga unha solución inesperada e normalmente feliz. É o caso do final da *Medea*, cando a heroína declara que vai escapar de Tebas nun carro tirado por dragóns que a levará polo ar de volta á súa patria.

¹²⁹ Véxase *Iliada*. II, 110-206, onde a intervención da deusa Atenea fai desistir ao exército grego do seu propósito de voltar á patria.

¹³⁰ A aparición dun deus no prólogo para expor os antecedentes da acción dramática, ou tamén inmediatamente antes do éxodo para predicir sucesos futuros relacionados coa acción, é habitual tanto na traxedia como na comedia. Un exemplo témolo no *Hipólito* de Eurípides.

ἔξω τῆς τραγωδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.

Ἐπεὶ δὲ μίμησις ἐστὶν ἢ τραγωδία βελτιόνων ἢ ἡμεῖς, δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν τοιούτους ὄντας ἐπικεῖς ποιεῖν ἡ παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλέα ἀγαθὸν καὶ Ὅμηρος†. ταῦτα δὲ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ· καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἔστιν ἀμαρτάνειν πολλάκις· εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἰκανῶς.

for así, que se sitúe fóra da acción tráxica, como no caso do *Edipo* de Sófocles¹³¹.

E como a traxedia consiste nunha representación de seres superiores a nós, cómpre imitar os bos retratistas. En efecto, cando estes reproducen a figura particular, preservando a semellanza, píntanos máis perfectos. Así tamén o poeta, cando imita personaxes coléricos, apáticos ou que teñan calquera outra nota deste tipo no seu carácter, debe construílos así, mais dunha calidade superior¹³². Un modelo de dureza como Aquiles, Homero <representao> como excelente¹³³. Convén, en fin, mirar ben por estas cousas e, asemade, por aquelas relativas ás sensacións que necesariamente acompañan a arte poética¹³⁴. Pois tamén en relación con estas se poden cometer erros a miúdo. A propósito disto xa se falou abondo nos escritos publicados¹³⁵.

¹³¹ Refírese ao feito de que Edipo, unha vez instalado no trono de Tebas, non trata de averiguar quen foi a responsábel da morte do rei anterior Laio. Sobre o problema do irracional, véxase o capítulo 24.

¹³² Sobre esta estilización positiva, esencial para precisar o sentido da mímese aristotélica, véxase a introdución, pp. 27 e 34.

¹³³ O texto é dubidoso. O manuscrito A dá a lectura *Agathôn*, mentres que no B se pode ler *agathôn*. Nós seguimos, con KASSEL, a lectura de B, mais outros editores optan pola de A, entendendo que o Aquiles de Agatón e o de Homero son un modelo de dureza. Agora ben, non sabemos de ningunha obra de Agatón en que interviñese Aquiles. Por outra banda, coído que o Aquiles homérico, modelo á vez de dureza e excelencia, exemplifica ben a idea exposta por Aristóteles.

¹³⁴ Pasaxe de sentido escuro; probablemente faga referencia ao papel coadjuvante da música, a posta en escena e a técnica interpretativa para acadar os efectos estéticos percurados. Véxanse, máis abaixo, os capítulos 17 e 26.

¹³⁵ Trátase posibelmente do tratado *Sobre os poetas*. Véxase a introdución, p. 21.

16. Ἄναγνώρισις δὲ τί μὲν ἐστίν, εἴρηται πρότερον· εἶδη δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνοτάτη καὶ ἥ πλείστη χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἡ διὰ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, οἷον “λόγῃν ἦν φοροῦσι Γηγενεῖς” ἢ ἀστέρας οἴους ἐν τῷ Θυέστη Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἷον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, οἷον τὰ περιδέραια καὶ οἷον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης.

Ἔστιν δὲ καὶ τούτοις χρῆσθαι ἢ βέλτιον ἢ χειρόν, οἷον Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφοῦ καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν· εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἔνεκα ἀτεχνότεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὥσπερ ἡ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους.

Δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἀτεχνοί. οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης· ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητῆς ἄλλ' οὐχ ὁ μῦθος· διὸ ἐγγύς τι τῆς

16. Tipos de recoñecemento

Antes dixemos en que consiste o recoñecemento. Polo que atinxe aos tipos de recoñecemento, o primeiro e menos artístico, pero tamén o máis usado debido á falta de enxeño, é o que se vale de sinais. Destes, uns son innatos, como “a lanza que levan os Terrixenas”¹³⁶, ou estrelas como as de Cárcino no *Tiestes*¹³⁷. Outros son adquiridos e, entre estes, uns son corporais, como as cicatrices, outros externos, como os colares, ou como na *Tiro* por medio dun queipo¹³⁸.

Mais tamén destes se pode facer un uso mellor ou peor; por exemplo, a Odiseo recoñecérono pola cicatriz de modo diferente a ama de cría e os porqueiros. En calquera caso, son menos artísticos os que se usan para dar fe de algo e todos os deste estilo. En cambio, son mellores os que resultan da peripecia, como o que ten lugar na escena do baño¹³⁹.

En segundo lugar están os introducidos artificialmente polo poeta e, polo tanto, carentes de arte. Por exemplo, cando Orestes na *Ifixenia* dá a coñecer que é Orestes. Pois Ifixenia faino por medio dunha carta, mais aquel di por si mesmo o que quere o poeta, mais non o argumento. Por iso anda máis cerca do erro devandito, pois

¹³⁶ Os Terrixenas son os descendentes dos guerreiros tebanos que naceran dos dentes do dragón que Cadmo sementara na terra.

¹³⁷ Cárcino é un poeta tráxico do século V. As estrelas a que fai referencia eran uns sinais innatos que levaban no ombro os descendentes de Pélope, o heroe que recibira dos deuses un ombro de marfil a cambio do que eles mesmos lle comeran no banquete de Tántalo.

¹³⁸ Traxedia perdida de Sófocles, en que a heroína abandona de nenos os seus fillos e os recoñece xa adultos polo queipo onde os depositara.

¹³⁹ Véxase *Odisea* XIX 386-475 para o recoñecemento de Euriclea e XXI 205-225 para o dos porqueiros Eumeo e Filetio. A diferenza consiste en que no primeiro caso o recoñecemento se produce de forma natural: Euriclea percibe a cicatriz mentres está a lavarlle os pés a Odiseo. No segundo, en troques, é o propio heroe o que amosa a cicatriz aos porqueiros para dar fe da súa identidade. Este é, segundo Aristóteles, menos artístico, porque, non resultando dun incidente casual senón dun propósito deliberado, non produce o efecto de sorpresa.

εἰρημένης ἀμαρτίας ἐστίν, ἐξῆν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἢ τῆς κερκίδος φωνή.

Ἡ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαι [1455a] τι ἰδόντα, ὡσπερ ἢ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἢ ἐν Ἄλκίνου ἀπολόγῳ, ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεῖς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν.

Τετάρτη δὲ ἢ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις, ὅτι ὅμοιός τις ἐλήλυθεν, ὅμοιος δὲ οὐθεὶς ἄλλ' ἢ Ὀρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. καὶ ἢ Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ ἔφη τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι ὅτι ἢ τ' ἀδελφῆ

tamén el podería levar algún sinal¹⁴⁰. Ocorre o mesmo coa mensaxe do bordado no *Tereo* de Sófocles¹⁴¹.

Vén en terceiro lugar o que se vale da lembranza, [1455a] cando o personaxe se decata ao ver algo, como o que ten lugar nos *Chipriotas* de Diceóxenes¹⁴², cando botou a chorar ao ver a pintura, e no relato de Alcínoo, cando verqueu bágoas ao escoitar o citarista e se lembrar, motivo polo que foron recoñecidos¹⁴³.

O cuarto tipo é o que resulta dunha inferencia, como n' *As Coéforas*¹⁴⁴: acaba de chegar alguén que se me parece, mais ninguén se me parece agás Orestes, polo tanto é este quen acaba de chegar. Tamén o do sofista Políido¹⁴⁵ a propósito da *Ifixenia*: é verosímil, dicía, que Orestes deducise que, xa que a irmá fora sacrificada, tamén

¹⁴⁰ En *Ifixenia entre os Tauros* a heroína exiliada da súa terra aproveita o feito de que os estranxeiros chegados ao país son arquivos para lles encomendar que leven á súa familia unha carta. Polo seu contido Orestes decátase de que é súa irmá e inmediatamente dáse a coñecer el. Con todo, o problema non é tanto que Orestes nos poida dar fe da súa identidade mediante algún sinal externo, como o feito mesmo de o seu recoñecemento non proceder dunha peripecia natural senón da propia iniciativa do suxeito.

¹⁴¹ Tereo violara a Filomela, cortándolle a lingua para impedir que o denunciase. Mais esta comunica o acontecido á súa irmá Procne por medio dunha mensaxe bordada nunha tea.

¹⁴² Poeta contemporáneo de Agatón. Nada sabemos sobre esta traxedia, mais cabe supoñer que o protagonista sexa Teucro, que, de volta do exilio á súa patria, se bota a chorar ao ver o retrato do pai, o que provoca o recoñecemento.

¹⁴³ *Odisea*. VIII, 521 e ss. As bágoas que a Odiseo lle provoca a lembranza da conquista de Troia, contada polo aedo na corte de Alcínoo, descubren a identidade do heroe e do compañeiro.

¹⁴⁴ Traxedia de Esquilo, en que Electra se decata da chegada de seu irmán Orestes polo guecho que este depositara na tumba do pai Agamenón. Neste caso, o sinal externo non constitúe unha proba incontrovertibel, senón un indicio que Electra interpreta poñendo en xogo a súa razón.

¹⁴⁵ Non está claro se o recoñecemento a que aquí se fai referencia consistía nunha observación crítica á traxedia de Eurípides, ou se formaba parte dunha obra trágica ou acaso ditirámica do propio Políido. Diodoro Sículo (XIV,46,6) fala dun poeta ditirámico con ese nome.

ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. καὶ ἐν τῷ Θεοδέκτου Τυδεῖ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὐρήσων τὸν υἱὸν αὐτὸς ἀπόλλυται. καὶ ἢ ἐν τοῖς Φινεΐδαις· ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συνελογίσαντο τὴν εἰμαρμένην ὅτι ἐν τούτῳ εἴμαρτο ἀποθανεῖν αὐταῖς, καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα. ἔστιν δέ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου, οἷον ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ ψευδαγγέλῳ· τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ μηδὲνα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις, καὶ εἴ γε τὸ τόξον ἔφη γνώσεσθαι ὃ οὐχ ἑωράκει· τὸ δὲ ὡς δι' ἐκείνου ἀναγνωριοῦντος διὰ τούτου ποιῆσαι παραλογισμός.

Πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἴφιγενείᾳ· εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι ἄνευ τῶν πεποιημένων σημείων καὶ περιδεραιῶν. δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

a el lle tocaba ser sacrificado¹⁴⁶. Tamén no *Tideo* de Teodectes¹⁴⁷: di que, cando viña coa idea de achar o fillo, el mesmo morre. E tamén o que ten lugar n' *As fillas de Fineo*¹⁴⁸, pois cando ven o lugar infiren a sorte que as agarda: que alí lles tocou en sorte a elas morrer, pois nese mesmo lugar foran expósitas. Mais tamén hai un tipo construído a partir dunha falsa inferencia do público, como no *Odiseo, falso mensaxeiro*. Pois o feito de tensar el o arco e que ningún outro fose quen de facelo é cousa inventada polo poeta e unha premisa, igual que se dixese que recoñecería un arco que non vira. Mais facer que aquel se dea a coñecer por este medio, como se dera polo primeiro, iso é unha falsa inferencia¹⁴⁹.

O mellor recoñecemento de todos é o que resulta dos propios feitos, producíndose a sorpresa por circunstancias verosímiles, como no *Edipo* de Sófocles¹⁵⁰ e na *Ifixenia*. Pois é verosímil que Ifixenia quixese confiar unha carta¹⁵¹. Os deste tipo son os únicos exentos de sinais inventados e de colares. Os segundos son os que resultan dunha inferencia.

¹⁴⁶ Segundo os antecedentes da acción dramática da *Ifixenia entre os Tauros*, Ifixenia fora vítima dun sacrificio frustrado *in extremis* pola intervención dos deuses, que substituíron a heroína por unha cervaa. Mais ninguén se decatou disto, polo que Orestes cre que a súa irmá foi efectivamente sacrificada e infire que o mesmo fado o agarda a el no país dos Tauros. A declaración deste pensamento ante Ifixenia provocaría de xeito natural o seu recoñecemento por parte dela.

¹⁴⁷ Nada sabemos desta traxedia. Sobre o autor, véxase a nota 89 á tradución.

¹⁴⁸ Obra de autoría e argumento descoñecidos.

¹⁴⁹ Como no caso anterior, descoñecémolo todo sobre o autor e o argumento desta obra. Na versión da matanza dos pretendentes que presenta a *Odisea* de Homero, Odiseo dáse a coñecer tensando o seu propio arco, o que ningún outro pretendente é quen de facer. Mais un expediente distinto é que Odiseo, que se fai pasar por outra persoa, diga que recoñecerá un arco que supostamente nunca vira antes. Constitúe unha falsa inferencia por parte do público deducir que as palabras de Odiseo valen tanto como o feito mesmo de poder tensar o arco.

¹⁵⁰ Véxase a nota 88 á tradución.

¹⁵¹ Véxase a nota 140 á tradución.

17. Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία. σημεῖον δὲ τούτου ὃ ἐπετιμᾶτο Καρκίνῳ. ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνήει, ὃ μὴ ὄρωντα [τὸν θεατὴν] ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν.

Ἔσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργάζομενον· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν.

17. Outros aspectos da elaboración do argumento

Ao estruturar os argumentos e darlles o remate mediante a expresión, cómpre visualizalos o máis posíbel. Pois véndoos coa maior clareza, como se un estivese diante dos propios acontecementos, poderá idear o axeitado¹⁵² e non lle pasarán inadvertidas as inconsistencias. Proba disto é o que se lle criticaba a Cárcino: Anfiarao saía do santuario, cousa que, se non se ve, [o espectador]¹⁵³ pasa inadvertida, mais ao poñela en escena fracasou polo desgosto do público¹⁵⁴.

Cómpre tamén, na medida do posíbel, darlles o remate mediante as actitudes¹⁵⁵. Pois, partindo da mesma capacidade natural, resultan máis convincentes os que se introducen nas paixóns dos personaxes e de modo máis verdadeiro excita o que está excitado e alporiza o que está irritado. Por esta razón a poesía é cousa de ben dotados ou de inspirados, pois destes os primeiros son máis capaces de se amoldaren, e os segundos, de saíren fóra de si mesmos¹⁵⁶.

¹⁵² Non hai acordo entre os intérpretes sobre o referente preciso do termo *tò prépon* (o axeitado) neste contexto. Trátase da disposición argumental, da posta en escena ou da propia expresión? O exemplo proposto invita a pensar na segunda destas posibilidades.

¹⁵³ Posíbel glosa, que GOMPERZ, HARDY e KASSEL condenan nas súas respectivas edicións.

¹⁵⁴ Sobre o poeta Cárcino véxase a nota 137. Non sabemos a que peza fai referencia Aristóteles, mais o sentido da crítica parece claro: alguén que non vise representada o obra en cuestión, senón que coñecese o seu argumento por fontes narrativas, non se decataría dunha inconsistencia relativa á saída de Anfiarao; por exemplo, algunha elipse.

¹⁵⁵ Nótese que esta recomendación vai dirixida aos poetas, non aos actores. É o poeta mesmo o que, nese esforzo por visualizar a acción dramática, debe planificar dalgunha maneira a xestualidade corporal, o mesmo que as modalidades expresivas e as figuras de expresión e de pensamento. Todos estes aspectos están comprendidos na expresión *tois schémasin* (as actitudes).

¹⁵⁶ Aristóteles coincide con Platón na idea de que o poeta debe a súa arte máis aos dotes naturais que ao dominio teórico dunha técnica. Mais esta posición afástase da platónica en non recoñecer para este don unha fonte divina. A análise dos termos *eufuoús* (ben dotado), *manikoû* (inspirado) efectúase máis ben en termos psicolóxicos, como unha versatilidade de enxeño e un espírito fuxidío enteiramente naturais e humanos.

Τοὺς τε λόγους καὶ τοὺς πεπονημένους [1455b] δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν. λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἶον τῆς Ἰφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἰδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ἣ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερωσύνην· χρόνω δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἐλθεῖν τῆς ἱερείας, τὸ δὲ ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς [διὰ τινα αἰτίαν ἔξω τοῦ καθόλου] ἐλθεῖν ἐκεῖ καὶ ἐφ' ὅ τι δὲ ἔξω τοῦ μύθου· ἐλθὼν δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν, εἴθ' ὡς Εὐριπίδης εἶθ' ὡς Πολύιδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι, καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία. μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν· ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια, οἶον ἐν τῷ Ὀρέστη ἡ μανία δι' ἧς ἐλήφθη καὶ ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως.

Ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἢ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. τῆς γὰρ Ὀδυσσεείας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ

Os argumentos, tanto os tradicionais como os que un mesmo constrúe, [1455b] cómpre esbozalos en xeral e só despois introducir os episodios e desenvolver a trama. Explico de que forma se pode contemplar o argumento xeral, por exemplo, da *Ifixenia*. Unha moza ofrecida en sacrificio, que desaparecera da vista dos sacrificadores sen saberen como, tras se establecer noutra rexión onde era lei sacrificar os estranxeiros á deusa, asumiu esta función sacerdotal. Andando o tempo, ao cabo ocorreu que o irmán da sacerdotisa chegou alí -queda fóra do argumento que fose un deus o que dispuxese por algunha causa externa ao plano xeral que chegase alí e con que fin¹⁵⁷. Unha vez chegado, foi preso e, estando a piques de ser sacrificado, deuse a coñecer, ben como imaxinou Eurípides, ben como Políido dicindo de acordo co verosímil que non só a irmá, senón tamén el debía ser sacrificado¹⁵⁸; e de aí lle veu a salvación. Tras disto, unha vez aplicados os nomes, pódense introducir os episodios, mais de forma que os episodios sexan axeitados como, no caso de Orestes, a loucura por que foi prendido e a salvación mediante a purificación¹⁵⁹.

Polo tanto, nas obras dramáticas os episodios deben ser breves. A epopea, en troques, toma corpo por medio destes. O argumento da Odisea, en efecto, non é extenso. Un home leva ausente do seu país

¹⁵⁷ Foi efectivamente o deus Apolo o que ordenou a Orestes visitar o país dos Tauros para roubar a efixie da deusa Artemisa e traela a Atenas. Só desta forma se libraría da persecución das Erinias, que o acosaban dende o matricidio de Clitemnestra. KASSEL condena a frase “por algunha causa externa ao plano xeral”, mais sen razóns de peso. De feito, Aristóteles parece diferenciar a razón de fondo da viaxe (*aitia*), que é liberarse das Erinias, do obxectivo concreto da mesma (*ef'hó ti*), o roubo da efixie da deusa. Segundo Aristóteles, tanto unha como o outro fican fóra da acción dramática, aínda que o roubo ten lugar en acto.

¹⁵⁸ Véxanse as notas 145 e 146 á tradución.

¹⁵⁹ A referencia segue a ser a traxedia *Ifixenia entre os Tauros*. Á súa chegada ao país dos Tauros, Orestes e Pílates son descubertos por uns pastores debido a un arrauto de loucura que sofre o primeiro. Máis adiante, Ifixenia artella un engano para poder fuxir xunto co irmán. Convence ao rei Toante para que lle permita someter a Orestes a unha purificación ritual no lugar da beiramar onde este tiña agochada a súa nave. Como se ve, ambos os episodios, ademais de verosímiles, teñen unha importante relevancia para o desenvolvemento da acción.

τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθεῖς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.

moitos anos, acosado por Posidón, e está só, mentres que na casa as cousas andan de tal xeito que os bens son consumidos polos pretendentes e o fillo sofre os axexos destes. Pero aquel retorna, maltreito polas tempestades e, tras se dar a coñecer a algúns, toma a iniciativa, sálvase el e acaba cos inimigos. Certamente, isto é o propio, o resto son episodios.

18. Ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἢ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἢ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τοῦτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους· ὡσπερ ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου δέσις μὲν τὰ τε προπεπραγμένα καὶ ἡ τοῦ παιδίου λῆψις καὶ πάλιν ἢ αὐτῶν *** λύσις δ' ἡ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ τέλους.

Τραγωδίας δὲ εἶδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη), ἢ μὲν πεπλεγμένη, ἥς τὸ ὅλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἢ δὲ παθητική,

18. A composición da intriga e do desenlace

En todas as traxedias hai intriga¹⁶⁰ e desenlace. Con frecuencia son as circunstancias externas á acción dramática e algunhas das internas as que constitúen a intriga, o resto é o desenlace. Entendo por intriga o que abrangue dende o inicio até aquel límite a partir do cal se produce o cambio cara á felicidade ou á desgraza. Por desenlace, o que abrangue dende o inicio do cambio até o final. Por exemplo, no *Linceo* de Teodectes¹⁶¹ a intriga constitúena os antecedentes e a captura do neno, e á vez a deles ***. O desenlace, en cambio, vai dende a acusación de homicidio até o final.

Hai catro tipos de traxedia (tantos, pois, como partes temos dito)¹⁶²: a complexa, que consiste toda ela en peripecia e recoñece-

¹⁶⁰ Nótese que a *désis* aristotélica comporta todos aqueles antecedentes e accións que van preparando dende o inicio o clímax da acción dramática.

¹⁶¹ Véxase a nota 89 á tradución.

¹⁶² No capítulo 6 Aristóteles falaba non de catro senón de seis partes ou elementos formais: argumento, caracteres, expresión, pensamento, espectáculo e composición musical. GARCÍA YEBRA pensa que as desbotadas agora por Aristóteles son o espectáculo e a composición musical, xa tratadas á parte como simples aderezos no final do capítulo 6. Mais esta solución non é convincente. Mellor orientación dá o inicio do capítulo 24, onde se establecen catro clases de epopeas, as mesmas que as da traxedia: simple, complexa, patética e de caracteres. A lacuna do texto encubriría, polo tanto, a clase *simple*, mais non é evidente que relación gardarían as traxedias que suceden no Hades coas tramas simples. Unha terceira posibilidade, proposta por DUPONT-ROC: 292-298, é presentar de xeito analítico e xerarquizado os principais compoñentes formais da obra trágica. En primeiro lugar, a articulación: argumento / caracteres; nun nivel inferior, os tres ingredientes do argumento establecidos en 11: peripecia, recoñecemento e efecto patético. Isto permitiría achar correspondencias claras para a traxedia complexa (comporta peripecia e recoñecemento), a patética (comporta *pathos*) e a ética (comporta caracteres). O cuarto tipo unicamente podería corresponder ao espectáculo, e isto polas seguintes razóns: a) os restantes elementos formais (expresión, pensamento e composición musical) dificilmente poderían caracterizar un tipo específico de traxedia. En troques, o espectáculo fora cualificado xa no capítulo 14 como o medio por excelencia para provocar o efecto de monstruosidade, procurado por algúns poetas. b) A lectura corrupta *oēs* explicariase ben a partir dunha lección orixinal *opsis* (*espectáculo*). c) A asociación do cuarto tipo co espectáculo cadra ben cos exemplos propostos, argumentos que transcorren en espazos sobrenaturais como o Hades ou poñen en escena a monstros e suplicios

οἶον οἷ τε [1456a] Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξίονες, ἡ δὲ ἠθικὴ, οἶον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεὺς· τὸ δὲ τέταρτον ἴσης†, οἶον αἱ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ἄδου.

Μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μὴ, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως τε καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσιν τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἐκάστου τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν.

Δίκαιον δὲ καὶ τραγωδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδενὶ ὡς τῷ μύθῳ· τοῦτο δέ, ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἀμφοτέρω ἀρτικροτεῖσθαι.

Χρὴ δὲ ὅπερ εἴρηται πολλάκις μεμνηῆσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποικὸν σύστημα τραγωδίαν - ἐποποικὸν δὲ λέγω τὸ πολὺμυθον - οἶον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον ποιοῖ μῦθον. ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν δὲ

mento; a patética, [1456a] como *Aiantes* e *Ixións*¹⁶³; a de caracteres, como *Ftíotides* e *Peleo*¹⁶⁴. O cuarto tipo ***, como as *Fórcides* e o *Prometeo* e todas as que transcorren no Hades¹⁶⁵.

Polo tanto, preferibelmente débese intentar dispor de todos eses recursos, pero se non é así, dos máis e principais, sobre todo á vista da malicia con que critican actualmente aos poetas. Pois tendo habido poetas excelentes en cada parte, esixen que un só supere a excelencia propia de cada un daqueles.

Porén, é de xustiza dicir que a traxedia será diferente ou idéntica polo argumento máis que por calquera outra aspecto, e será así cando teña a mesma intriga e o mesmo desenlace. Moitos desenvolven ben a intriga e resolven mal o desenlace, mais é preciso que ambas as cousas reciban o aplauso.

É necesario lembrar o que xa foi dito varias veces e non converter en traxedia unha composición épica –e por *épica* entendo o que abrangue moitos argumentos– como se se quixer dramatizar o argumento enteiro da *Ilíada*. Nesta, en efecto, as partes cobran

espectaculares, como a aguiá que devora o fígado de Prometeo na obra de Esquilo. Mesmo podería admitirse certa conexión entre estas traxedias e as tramas simples de que fala o capítulo 24. Efectivamente, un argumento dramático non baseado nas peripecias e nos recoñecementos podería suprir estas carencias mediante ese tipo de *efectos especiais*.

¹⁶³ Tanto os dous Aiantes como Ixión cometeron e sufreron actos dunha terríbel violencia. Aiante Eleo quixo raptar a adiviña troiana Casandra, polo que os seus propios compañeiros intentaron lapidalo. Máis adiante morrería afogado por obra de Posidón. Aiante Telamónio, frustrado por non recibir as armas do defunto Aquiles, suicidouse tras degolar os rabaños dos gregos. Ixión deu morte a seu sogro Deioneo porque lle reclamara o dote, e intentou violar a deusa Hera, motivo polo que foi castigado a rolar atado a unha roda durante toda a eternidade. Sabemos de varias traxedias compostas arredor destes personaxes.

¹⁶⁴ Traxedias perdidas de argumento descoñecido.

¹⁶⁵ Sobre a lacuna, véxase a nota 162 á tradución. As Fórcides, máis coñecidas por Graias, eran tres divindades irmás, anciás dende o seu nacemento. As tres compartían un ollo e un dente único e habitaban nun espazo utópico, os confíns do Occidente. Por todo isto, e mais pola súa participación na historia de Perseo, rica en ingredientes marabillosos, poderían ser as protagonistas dunha traxedia da clase *espectacular*.

τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. σημεῖον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὅλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης, <ἦ> Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ. ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς ἀπλοῖς πράγμασι στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμασ- τῶς· τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλόανθρωπον. ἔστιν δὲ τοῦτο, ὅταν ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας <δ'> ἐξαπατηθῆ, ὥσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ ἀνδρεῖος μὲν ἄδικος δὲ ἠττηθῆ. ἔστιν δὲ τοῦτο καὶ εἰκὸς ὥσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός.

Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόνιον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδην ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἀδόμενα οὐδὲν μάλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγωδίας ἐστίν· διὸ

a amplitude conveniente en virtude da extensión do xénero, mais nos dramas o resultado afástase moito da concepción inicial¹⁶⁶. Proba disto é que cantos dramatizaron completa a destrución de Ilión e non unha parte, como Eurípides¹⁶⁷, ou a historia de Níobe, e non como Esquilo¹⁶⁸, ou fracasan ou obteñen maos resultados nos certames dramáticos, pois o propio Agatón fracasou por isto nada máis¹⁶⁹. En cambio, coas peripecias e cos incidentes singulares aspiran a acadar o que se propoñen polo efecto da sorpresa¹⁷⁰, pois isto provoca emoción trágica e humanidade. E isto é así sempre que un home astuto pero vil é enganado, como Sísifo, e un home baril pero inxusto é vencido¹⁷¹. Isto tamén é verosímil, como di Agatón, pois é verosímil que sucedan tamén moitas cousas que se afasten do verosímil.

Cómpre tamén tomar o coro como un dos actores, que sexa parte integrante do conxunto e participe na acción, non á maneira de Eurípides, senon á de Sófocles¹⁷². Nos restantes poetas as partes cantadas non gardan maior relación co argumento que co doutra

¹⁶⁶ Desenvolver en exceso os episodios na traxedia pode facer perder de vista a concepción global que o poeta trazara ao inicio (cfr. cap. 17).

¹⁶⁷ Eurípides compuxo varias traxedias de tema troiano; entre as conservadas están *Andrómaca*, *Hécuba* e *As Troianas*, todas elas centradas no triste destino das mulleres troianas logo da caída da cidade.

¹⁶⁸ Esquilo compuxo unha *Níobe*, de que resta algún fragmento. Polo demais, é rechamante a desproporción entre a historia da guerra de Troia, rica en episodios dunha grande variedade, e a moito máis simple lenda de Níobe.

¹⁶⁹ Sobre Agatón, véxase a nota 83 á tradución. Non sabemos a que obra se refire Aristóteles.

¹⁷⁰ Aínda que admisíbel, a tradución proposta resulta algo forzada a partir da lectura xenuína *thaumastôs* (*admirabelmente*), mais dá bo sentido, razón por que moitos editores corrixen o texto en *thaumastón*, do que resultaría a tradución “tratan de acadar o efecto de sorpresa que procuran”. En efecto, a sorpresa, entendida como ruptura das expectativas no plano argumental, é un compoñente esencial da emoción trágica, como se di no capítulo 9.

¹⁷¹ Nestes argumentos dramáticos conxúgase o efecto de *humanidade*, entendida como xustiza poética, co de sorpresa, polo desenlace contrario ao que se esperaría dun carácter astuto ou baril.

¹⁷² As partes corais das traxedias de Sófocles están ben integradas na acción, mais o autor que lle confire maior protagonismo activo ao coro é Esquilo.

ἐμβόλιμα ᾄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;

traxedia. Por esta razón cantan interludios, sendo Agatón o que iniciou esta práctica. Mais que diferenza hai entre cantar interludios e adaptar un discurso ou un episodio enteiro dun lugar a outro?¹⁷³

¹⁷³ Sobre Agatón, véxase a nota 83 á tradución. Os poetas tráxicos contemporáneos de Aristóteles limitan o papel do coro a cantar interludios líricos entre os episodios, sen apenas relación coa acción dramática. A súa práctica sería análoga á da *contaminatio* ou intrusión de escenas ou parlamentos especialmente efectistas dunha obra noutra.

19. Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων εἰδῶν εἴρηται, λοιπὸν δὲ περὶ λέξεως καὶ διανοίας εἶπεῖν.

Τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἶον [1456b] ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας.

Δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέη παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι. τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φαίνοιτο ἢ δέοι καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;

Τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἔν μὲν ἐστὶν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἃ ἐστὶν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικῆν, οἶον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ διήγησις καὶ ἀπειλὴ καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον. παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνῶσιν ἢ ἄγνοιαν οὐδὲν εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται ὅ τι καὶ ἄξιον σπουδῆς. τί γὰρ ἂν τις

19. Xeneralidades sobre o pensamento e a expresión

Dos demais elementos formais xa falamos; resta falar da expresión e do pensamento¹⁷⁴.

Os aspectos relativos ao pensamento remitámoslos á Retórica, pois son máis propios desta investigación. Pertence ao eido do pensamento todo o que debe ser conseguido mediante a linguaxe¹⁷⁵. Forman parte disto demostrar, refutar, suscitar emocións [1456b] (como a mágoa, o horror, a ira e as demais análogas), así como a cuestión da amplificación e a abreviación.

Está claro que tamén na estruturación dos feitos cómpre proceder a partir destes mesmos principios, sempre que sexa preciso provocar emocións de mágoa, horror, grandeza ou verosimilitude. A diferenza está en que nun caso deben presentarse sen comentario, no outro deben ser acadadas polo falante no discurso, e producirse ao longo do discurso¹⁷⁶. Pois, cal podería ser o papel do falante, se <o pensamento> se puxese de manifesto cos recursos que fixese falta, mais non mediante o discurso?

No relativo á expresión, un aspecto digno de exame é o das modalidades da expresión, cuxo coñecemento é propio do oficio dos actores e dos que teñen mestría neste arte, como por exemplo, que é unha orde e que unha súplica e unha aseveración, unha ameaza, unha pregunta, unha resposta e demais análogas. Pois no que respecta ao coñecemento ou descoñecemento destas, non se lle pode facer ningunha crítica digna de consideración á arte poética. Efectivamente,

¹⁷⁴ Nótese que Aristóteles prescinde por completo de dous dos elementos formais que enumerara no capítulo 6, o espectáculo e a composición musical. Sobre o particular, véxase a introdución, pp. 31 e 51-52.

¹⁷⁵ Trátase pois dos usos pragmáticos da linguaxe. Para outras definicións de pensamento, véxase o capítulo 6.

¹⁷⁶ A acción dramática debe ser planificada tamén dunha forma pragmática, facendo que sexa a propia organización dos feitos a que provoque os efectos procurados, sen necesidade de que un narrador ou comentador os explicita verbalmente. Agora ben, como a traxedia é diálogo, estas emocións deben ser provocadas tamén polo discurso, e reflectirse nel.

ὑπολάβοι ἡμαρτηῆσθαι ἃ Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὐχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν “μῆνιν ἄειδε θεά”; τὸ γὰρ κελεῦσαι, φησὶν, ποιεῖν τι ἢ μὴ ἐπίταξις ἐστίν. διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὄν θεώρημα.

como se podería considerar un erro o que Protágoras¹⁷⁷ censurou, que <Homero>, crendo suplicar, dá unha orde ao dicir “canta, ouh deusa, a cólera...”? Pois, como di aquel, mandar facer ou non facer algo é unha orde. Por esta razón, deixemos de lado tal consideración como allea e non propia da arte poética¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Protágoras foi un sofista contemporáneo de Sócrates, a quen se atribuíu a paternidade da teoría sobre a *orthoépeia* ou uso correcto da expresión.

¹⁷⁸ A irrelevancia para a arte poética da entoación vai parella coa escasa pertinencia outorgada á posta en escena. Unha e outra son habilidades propias non do elaborador da obra poética senón dos seus executantes, sexan rapsodos ou actores.

20. Τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης τάδ' ἐστὶ τὰ μέρη, στοιχεῖον συλλαβὴ σύνδεσμος ὄνομα ῥῆμα ἄρθρον πτῶσις λόγος.

Στοιχεῖον μὲν οὖν ἐστὶν φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δὲ ἀλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνθετὴ γίνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν θηρίων εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγω στοιχεῖον. ταύτης δὲ μέρη τό τε φωνῆεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον. ἔστιν δὲ ταῦτα φωνῆεν μὲν <τὸ> ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς καθ' αὐτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ τῶν ἐχόντων τινὰ φωνὴν γινόμενον ἀκουστόν, οἷον τὸ Γ καὶ τὸ Δ. ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασιν τε τοῦ στόματος καὶ τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύτητι ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν.

Συλλαβὴ δὲ ἐστὶν φωνὴ ἄσημος συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνὴν ἔχοντος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α † συλλαβὴ καὶ † μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ.

20. Unidades da expresión

As partes da expresión, considerada na súa integridade, son as seguintes: elemento, sílaba, ligamento, nome, verbo, articulación, caso, enunciado.

O elemento é unha voz¹⁷⁹ indivisíbel, mais non calquera voz senón aquela apta por natureza para integrar unha voz composta¹⁸⁰. En efecto, tamén son indivisíbeis as voces dos animais, a ningunha das cales considero elemento. Clasifícanse estes en elemento vogal, semivogal e mudo. É vogal o que sen contacto cos órganos bucais¹⁸¹ produce un son audíbel. Semivogal o que en contacto cos órganos bucais produce un son audíbel, como -s- e -r-. Mudo, o que en contacto cos órganos bucais non produce por si só ningún son audíbel, mais vólvese audíbel unido aos que teñen son propio, como -g- e -d-. Diferéncianse estes polas posicións da boca, os puntos de articulación, a presenza e ausencia de aspiración, a natureza longa e breve e mais polo acento agudo, grave ou medio. O exame de cada un en particular corresponde á métrica.

A sílaba é unha voz carente de significado, composta dun elemento mudo e doutro que ten sonido; así, -gr- forma sílaba sen -a- e con

¹⁷⁹ Enténdase como *segmento fónico*, tanto aquí como no caso das demais unidades analizadas neste capítulo.

¹⁸⁰ Esta pasaxe levanta algúns problemas textuais e de interpretación. De entrada, existen dúas variantes para o adxectivo referido a “voz”: o códice B ofrece *sunetè* (*intelixíbel*), mentres que a versión árabe presenta *sunthetè* (*composta* ou tamén, aínda que menos frecuente, *convencional*). O sentido *intelixíbel*, ademais de corresponder á *lectio difficilior*, cadra ben coa idea de que as voces dos animais non poden ser consideradas elementos. Agora ben, o sintagma *fōnè sunthetè* é o denominador común da definición doutros elementos da expresión como a sílaba, o nome, o verbo e o enunciado, que se opoñen en bloque ao elemento como unidades divisíbeis e, polo tanto, compostas. De feito, a noción de articulación lingüística é o criterio fundamental que Aristóteles utiliza para definir cada unha das unidades. Optamos, pois, con algúnha dúbida, por esta última interpretación.

¹⁸¹ Neste contexto, tal parece ser o sentido do termo *prosbolé* (*lanzamento, ataque*).

ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστίν.

Σύνδεμος δέ ἐστιν φωνὴ ἄσημος ἢ οὔτε [1457a] κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖα συντίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου ἢν μὴ ἀρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὐτήν, οἷον μὲν ἦτοι δέ. ἢ φωνὴ ἄσημος ἢ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς σημαντικῶν δὲ ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν φωνήν.

Ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος ἢ λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ. οἷον τὸ ἀμφί καὶ τὸ περί καὶ τὰ ἄλλα. ἢ φωνὴ ἄσημος ἢ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖα τίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου.

Ὄνομα δέ ἐστι φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἄνευ χρόνου ἥς μέρος οὐδέν ἐστι καθ' αὐτὸ σημαντικὸν· ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ

-a-, como -gra¹⁸². Porén, o exame das diferenzas entre estas é tarefa da métrica.

O ligamento é unha voz carente de significado [1457a] que nin impide nin forma ningunha voz unificada dotada de significado a partir de varias voces; é apto por natureza para ser colocado tanto nos extremos como no medio, mais non quere aparecer no inicio do enunciado de xeito independente; por exemplo, *mén, étoi, dé*. Ou ben unha voz carente de significado que de varias voces dotadas de significado pode formar por natureza unha voz unificada dotada de significado.

A articulación é unha voz carente de significado que indica o inicio, o final ou a división dun enunciado, como *amfi, perí* e outras. Ou ben unha voz carente de significado que nin impide nin forma ningunha voz unificada dotada de significado a partir de varias voces, sendo apta por natureza para ser colocada tanto nos extremos como no medio¹⁸³.

O nome é unha voz composta dotada de significado sen noción de tempo, integrada por constituíntes carentes de significado independente; pois dos nomes compostos non facemos uso como se

¹⁸² O exemplo é controvertido, posto que no grego antigo o grupo [gr] non ten valor silábico. Por esta razón moitos editores condenan a pasaxe ou conxecturan que se perdeu unha negación. Porén, afirmar que [gr] ten valor silábico é coherente coa devandita definición de sílaba, xa que está composto por un elemento mudo e outro semivogal.

¹⁸³ O sentido dos parágrafos sobre o ligamento e a articulación, conceptos tomados da terminoloxía anatómica, é tan escuro e problemático que todos os editores dan por certa a existencia de corrupcións, interpolacións ou ambas as cousas no texto transmitido polos manuscritos. A nosa tradución baséase nas de DUPONT-ROC e BARATIN-DESBORDES: 100-102. Resulta difícil adiviñar con cales das unidades da lingüística moderna se corresponderían as catro definicións formuladas por Aristóteles. DUPONT-ROC: 321-328, tras unha extensa análise, propón a maneira de hipótese as correspondencias seguintes: para *ligamento* marcadores discursivos como *mén, étoi, dé* e conxuncións; para *articulación*, preposicións e partículas expletivas. En calquera caso, parece que estas unidades teñen sobre todo un estatuto negativo, designando aquelas palabras que non son nomes nin verbos. Para unha revisión das diferentes interpretacións propostas véxase PAGLIARO, MORPURGO-TAGLIABUE: 43-58.

αὐτὸ καθ' αὐτὸ σημαῖνον, οἷον ἐν τῷ Θεόδωρος
τὸ δωρος οὐ σημαίνει.

Ῥῆμα δὲ φωνῆ συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρόνου
ἦς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὐτό, ὡσπερ καὶ ἐπὶ
τῶν ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ ἄνθρωπος ἢ λευκόν
οὐ σημαίνει τὸ πότε, τὸ δὲ βαδίζει ἢ βεβάδικεν
προσημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα χρόνον τὸ δὲ
τὸν παρεληλυθότα.

Πτῶσις δ' ἐστὶν ὀνόματος ἢ ῥήματος ἢ μὲν κατὰ
τὸ τούτου ἢ τούτῳ σημαῖνον καὶ ὅσα τοιαῦτα,
ἢ δὲ κατὰ τὸ ἐνὶ ἢ πολλοῖς, οἷον ἄνθρωποι ἢ
ἄνθρωπος, ἢ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτικά, οἷον κατ'
ἐρώτησιν ἐπίταξιν· τὸ γὰρ ἐβάδισεν; ἢ βάδιζε
πτῶσις ῥήματος κατὰ ταῦτα τὰ εἶδη ἐστίν.

Λόγος δὲ φωνῆ συνθετὴ σημαντικὴ ἦς ἔνια μέρη
καθ' αὐτὰ σημαίνει τι (οὐ γὰρ ἅπας λόγος ἐκ
ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἷον ὁ τοῦ
ἀνθρώπου ὀρισμός, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων
εἶναι λόγον, μέρος μέντοι αἰεὶ τι σημαῖνον ἔξει)
οἷον ἐν τῷ βαδίζει Κλέων ὁ Κλέων. εἷς δὲ ἐστὶ
λόγος διχῶς, ἢ γὰρ ὁ ἐν σημαίνων, ἢ ὁ ἐκ
πλειόνων συνδέσμφ, οἷον ἡ Ἰλιάς μὲν συνδέσμφ
εἷς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἐν σημαίνειν.

cada constituínte tivese significado independente; por exemplo en *Teodoro*, *-doro* non ten significado¹⁸⁴.

O verbo é unha voz composta dotada de significado con noción de tempo, integrada por constituíntes carentes de significado independente, ao igual que ocorre nos nomes. Así, *home* ou *branco*¹⁸⁵ non significan a noción de *cando*, pero *camiña* ou *camiñou* engaden a noción de tempo presente ou pasado.

O caso é propio do nome ou do verbo e indica xa a noción de pertenza ou destino e semellantes, xa a de singular ou plural, como *homes* e *home*, xa as modalidades da entoación, como a interrogación e o mandato. En efecto *camiñou?* ou *camiña!* son casos do verbo de acordo con esta tipoloxía¹⁸⁶.

O enunciado é unha voz composta dotada de significado, integrada por algúns constituíntes dotados de significado independente (pois non todo enunciado consta de verbos e nomes, por exemplo, a definición do ser humano, senón que é posíbel que haxa enunciado sen verbos, aínda que sempre ha de ter un constituínte dotado de significado), por exemplo *Cleón* en *Cleón camiña*. O enunciado é unitario de dúas formas, ben porque significa unha soa cousa, ben pola conxunción de varias; por exemplo, a *Ilíada* é unitaria por conxunción; a definición do home, porque significa unha soa cousa.

¹⁸⁴ Este nome é un composto de *theós* (*deus*) e *dōron* (*agasallo*); mais cando entran en composición, cada un dos nomes perde o seu significado propio.

¹⁸⁵ Obsérvese que a categoría do nome comprende tanto os substantivos como os adxectivos. A distinción entre estes procede da gramática estoica do s. II a.C.

¹⁸⁶ Así entendido, o caso abrangue todas as variacións da forma *recta* dos nomes e dos verbos resultantes da flexión e mais da entoación. Sorprende, polo tanto, que Aristóteles non considere o caso unha propiedade do enunciado, senón unicamente do nome e do verbo.

21 Ὀνόματος δὲ εἶδη τὸ μὲν ἀπλοῦν, ἀπλοῦν δὲ λέγω ὃ μὴ ἐκ σημαινόντων σύγκειται, οἶον γῆ, τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, πλὴν οὐκ ἐν τῷ ὀνόματι σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, τὸ δὲ ἐκ σημαινόντων σύγκειται. εἷη δ' ἂν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν ὄνομα καὶ πολλαπλοῦν, οἶον τὰ πολλὰ τῶν Μασσαλιωτῶν, Ἐρμοκαϊκόξανθος ***.

[1457b] Ἄπαν δὲ ὄνομά ἐστιν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑψηρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον.

Λέγω δὲ κύριον μὲν ᾧ χρῶνται ἕκαστοι, γλῶτταν δὲ ᾧ ἕτεροι. ὥστε φανερόν ὅτι καὶ γλῶτταν καὶ κύριον εἶναι δυνατὸν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ· τὸ γὰρ σίγυνον Κυπρίοις μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα.

Μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος οἶον “νηὺς δέ μοι ἦδ' ἔστηκεν”· τὸ γὰρ ὀρμεῖν ἐστὶν ἐστάναι τι. ἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ γένος “ἦ δὴ μυρί’

21. Clases de nomes

Canto ás clases do nome¹⁸⁷, está o simple -e entendo por simple o que non está integrado por constituíntes dotados de significado, por exemplo, *terra-* e o composto. Deste, un tipo é o integrado por un constituínte con significado e outro sen significado, mais con e sen significado fóra do nome; outro tipo, o integrado por constituíntes con significado¹⁸⁸. Poden existir nomes triplos, cuádruplos e múltiplos, como moitos dos masaliotas: *Hermokaikóxanthos*¹⁸⁹ ***.

[1457b] O nome na súa integridade clasifícase en: común, glosa, metáfora, ornamental, inventado, alongado, abreviado, ou alterado¹⁹⁰.

Entendo por *común* o que usamos entre nós; por *glosa*, o que usan os estraños¹⁹¹. Polo tanto, está claro que o mesmo nome pode ser glosa e común, mais non para os mesmos falantes. En efecto, *sígunon* ('pica') é usual para os chipriotas, mais para nós é glosa.

A metáfora é o desprazamento dun nome impropio do xénero á especie ou da especie ao xénero ou da especie á especie ou segundo a analoxía. Entendo por *do xénero á especie*, por exemplo "A nave ficoume aquí detida", pois estar ancorado é unha forma de estar deti-

¹⁸⁷ Neste capítulo e no seguinte, *ónoma* ten un valor próximo ao de *palabra, vocábulo*, sendo aplicábel tanto ao nome como ao verbo.

¹⁸⁸ Os constituíntes dos nomes compostos significan só de xeito virtual. Dentro desta clase Aristóteles parece diferenciar os formados por derivación e por composición lexemática.

¹⁸⁹ Segundo a interpretación tradicional, trátase do nome dunha confluencia de tres ríos de Asia Menor: o Hermo, o Kaiko e o Xanto.

¹⁹⁰ Esta clasificación é máis sistemática do que aparenta á primeira vista. As diferentes oposicións establecidas presentan un membro constante, que é o léxico común ou *standard*. Os criterios que se aplican para cada oposición son os seguintes: a) variación lexical de orde diacrónica e diatópica (nome común / glosa) b) Variación lexical diafásica determinada por factores poéticos (nome común / nome inventado). c) Variación no plano do contido (nome común / metáfora). d) Variación no plano da expresión (nome común / nome alongado, abreviado, alterado).

¹⁹¹ Non hai un equivalente preciso en galego para o termo *glôtta*, que recobre tanto o préstamo como o arcaísmo, pero no que estes teñen de infrecuente. Polo demais, *glosa* utilízase neste sentido como tecnicismo da linguaxe filolóxica dende polo menos o século V a.C., sobre todo a propósito das chamadas *glosas homéricas*.

Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν”· τὸ γὰρ μυρίον πολὺ ἐστίν, ᾧ νῦν ἀντὶ τοῦ πολλοῦ κέχρηται. ἀπ’ εἶδους δὲ ἐπὶ εἶδος οἶον “χαλκῶ ἀπὸ ψυχὴν ἀρύσας” καὶ “τεμῶν ταναήκει χαλκῶ”· ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν· ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τί ἐστίν. τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχη τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον. καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ’ οὗ λέγει πρὸς ὃ ἐστίν. λέγω δὲ οἶον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἄσπις πρὸς Ἄρη· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως. ἢ ὁ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἐσπέραν γῆρας ἡμέρας ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου ἢ δυσμὰς βίου. ἐνίοις δ’ οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνάλογον, ἀλλ’ οὐδὲν ἦττον ὁμοίως λεχθήσεται. οἶον τὸ τὸν καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπεῖρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ ἡλίου ἀνώνυμον· ἀλλ’ ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἥλιον καὶ τὸ σπεῖρειν πρὸς τὸν καρπὸν, διὸ εἴρηται “σπεῖρων θεοκτίσταν φλόγα”. ἔστι δὲ τῶ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἶον εἰ τὴν ἀσπίδα εἶποι φιάλην μὴ Ἄρεως ἀλλ’ ἄοιον. ***

do. Da especie ao xénero: “de certo, dez mil fazañas levou a cabo Odiseo”, pois *dez mil* é unha grande cantidade, e aquí está usado en lugar de *grande cantidade*. Da especie á especie: “baleirándolle a vida co bronce” e “cortando cun bronce afiado”, pois destes exemplos, nun díse *baleirar* por *cortar* e no outro *cortar* por *baleirar*, pois ambas as dúas son formas de quitar¹⁹². Entendo por analoxía cando un segundo termo é a un primeiro, como un cuarto a un terceiro. Dirase, pois, en lugar do segundo o cuarto, ou en lugar do cuarto o segundo. E ás veces engádese aquilo ao que se refire o termo substituído, como por exemplo: a copa é a Dioniso como o escudo a Ares; chamarase entón á copa *escudo de Dioniso*, e ao escudo *copa de Ares*¹⁹³. Ou ben: a senectude é á vida como a tarde ao día. Chamarase entón á tarde *senectude do día* ou como a chamou Empédocles¹⁹⁴, e á senectude *tarde da vida* ou *solpor da vida*. Nalgúns casos non hai nome dispoñíbel para designar un termo da analoxía, mais non se deixará de dicir de xeito semellante. Por exemplo, botar a gra é *sementar*, mais botar o sol as súas lapas carece de nome. Non obstante, isto en relación co sol é como sementar en relación co gran, polo que alguén dixo: “sementando as lapas de orixe divina”. É posíbel valerse da metáfora desta maneira ou doutra: sen deixar de aplicar o nome impropio, privalo dalgunha das súas características; por exemplo, se ao escudo se lle chama *copa*, non *de Ares*, senón *sen viño*.

***¹⁹⁵

¹⁹² O sentido da segunda das metáforas non é totalmente claro. Podería referirse a alguén que corta as augas dun río co borde dun balde.

¹⁹³ Engadindo expresamente o termo relacionado habitualmente co vocábulo substituído, a metáfora gaña en transparencia e autonomía; así, *copa de Ares* por *escudo*. Mais tamén é posíbel chamar ao escudo *copa* sen máis, sempre que o contexto dea información abondo para advertir o deslocamento semántico.

¹⁹⁴ Non coñecemos a expresión metafórica ideada polo filósofo Empédocles (s. V a.C.).

¹⁹⁵ A maior parte dos editores establecen neste punto unha lacuna que afectaría ao tratamento do nome ornamental. Este podería ser considerado como produto dunha neutralización semántica, a operante por exemplo no uso epíteto dos adxectivos.

Πεποιημένον δ' ἐστὶν ὃ ὅλως μὴ καλούμενον ὑπὸ τινῶν αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής, δοκεῖ γὰρ ἔνια εἶναι τοιαῦτα, οἷον τὰ κέρατα ἔρρυγας καὶ τὸν ἱερέα ἀρητῆρα.

Ἐπεκτεταμένον [1458a] δέ ἐστὶν ἢ ἀφηρημένον τὸ μὲν ἐὰν φωνήεντι μακροτέρῳ κεχρημένον ἢ τοῦ οἰκείου ἢ συλλαβῆ ἔμβεβλημένη, τὸ δὲ ἂν ἀφηρημένον τι ἢ αὐτοῦ, ἐπεκτεταμένον μὲν οἷον τὸ πόλεως πόλῆος καὶ τὸ Πηλείδου Πηληιάδεω, ἀφηρημένον δὲ οἷον τὸ κρῖ καὶ τὸ δῶ καὶ “μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ”. ἐξηλλαγμένον δ' ἐστὶν ὅταν τοῦ ὀνομαζομένου τὸ μὲν καταλείπη τὸ δὲ ποιῆ, οἷον τὸ “δεξιτερὸν κατὰ μαζόν” ἀντὶ τοῦ δεξιόν.

Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεα τὰ δὲ μεταξὺ, ἄρρενα μὲν ὅσα τελευτᾶ εἰς τὸ Ν καὶ Ρ καὶ Σ καὶ ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται (ταῦτα δ' ἐστὶν δύο, Ψ καὶ Ξ), θήλεα δὲ ὅσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἰς τε τὰ ἀεὶ μακρά, οἷον εἰς Η καὶ Ω, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς Α. ὥστε ἴσα συμβαίνει πλήθει εἰς ὅσα τὰ ἄρρενα καὶ τὰ θήλεα· τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ σύνθετά ἐστὶν. εἰς δὲ ἄφωνον οὐδὲν ὄνομα τελευτᾶ, οὐδὲ εἰς φωνῆεν βραχύ. εἰς δὲ τὸ Ι τρία μόνον, μέλι κόμμι πέπερι. εἰς δὲ τὸ Υ πέντε ***. τὰ δὲ μεταξὺ εἰς ταῦτα καὶ Ν καὶ Σ.

Nome inventado é o que, non sendo usado por ninguén, o poeta mesmo o institúe; parece, en efecto, que algúns son desta clase, como *érnyges* co sentido de *kérata* ('cornos') e *arētēr* co de *hiereús* ('sacerdote')¹⁹⁶.

É nome alongado [1458a] ou abreviado, no primeiro caso cando usa unha vogal máis longa que a propia ou unha sílaba intercalada, no segundo cando é privado dalgún elemento propio. Exemplo de nome alongado é *pólēos* por *póleos* e *Pēlēiádeō* por *Pēleídou*¹⁹⁷. Exemplo de nome abreviado: *krī* e *dō* e *óps* en "*mía gínetai amfotérōn óps*"¹⁹⁸. É nome alterado sempre que se conserva unha parte do termo e se crea outra; por exemplo: "*dexiteròn*¹⁹⁹ *katà mazón*" en lugar de *dexión*.

Dos nomes, uns son masculinos, outros femininos e outros neutros. Son masculinos todos os que acaban en -n, -r, -s e letras compostas de -s, que son dúas: Ψ [ps] e Ξ [ks]. Son femininos os que acaban nas vogais que son sempre longas, como H [ē] e Ω [ō] e, entre as que se poden alongar, en A. De xeito que é coincidente o número de terminacións para masculinos e femininos, pois Ψ e Ξ son letras compostas. En muda non acaba ningún nome, nin en vogal breve. En I, só tres: *méli*, *kóm̄mi*, *péperi*. En Y [ū], cinco: ***²⁰⁰. Os neutros acaban nestas e mais en -n e -s²⁰¹.

¹⁹⁶ Deste último vocábulo Homero ofrece dous exemplos (*Iliada* I,11; V,78). O primeiro é un xenuíno hápax, aínda que podería estar emparentado con *érnos* ('gromo').

¹⁹⁷ Ambos os termos, característicos da lingua homérica, teñen a particularidade de presentaren alongamentos silábicos.

¹⁹⁸ As formas usuais no dialecto ático para estes nomes abreviados serían *krithé* ('cebada'), *dōma* ('casa') e *ópsis* ('cara').

¹⁹⁹ Esta forma *alterada* é unha variante homérica do adxectivo *dexiós* ('dereito'). Os nomes alterados consistirían, pois, en derivacións sufixais que non comportan variación semántica ningunha.

²⁰⁰ A lacuna que deixan os manuscritos é suprida por varios editores coa enumeración dos nomes que rematan en -v, mais consideramos irrelevante esta precisión.

²⁰¹ Parece que Aristóteles trata de aplicar un principio xeral de clasificación segundo o cal os masculinos acabarían en consoante ou semiconsoante -s-, os femininos en vogal e os neutros, nunhas e noutras. Estas regras distribucionais son inexactas. Existen moitos neutros que acaban en -s, -n, femininos en -s, -ps, neutros en -r, -a etc.

22 Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστὶν ἢ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ ταπεινὴ· παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφῶντος ποίησις καὶ ἡ Σθενέλου. σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ιδιωτικὸν ἢ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη· ξενικὸν δὲ λέγω γλωτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. ἀλλ' ἂν τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἰνίγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός· ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἰνίγμα, ἐὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός. αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστὶ, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν <ἄλλων> ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορῶν ἐνδέχεται, οἷον “ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα”, καὶ τὰ τοιαῦτα. τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν βαρβαρισμός. δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαί πως τούτοις· τὸ μὲν γὰρ τὸ μὴ ιδιωτικὸν ποιήσει μὴδὲ ταπεινόν, οἷον ἢ γλωττα καὶ ἡ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τᾶλλα τὰ εἰρημένα εἶδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν.

Οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος [1458b] συμβάλλεται εἰς τὸ σαφές τῆς λέξεως καὶ μὴ ιδιωτικὸν αἰ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομάτων· διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς τὸ κύριον παρὰ τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον τὸ μὴ ιδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ κοινωνεῖν τοῦ εἰωθότος τὸ σαφές ἔσται. ὥστε οὐκ ὀρθῶς ψέγουσιν οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιοῦτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου καὶ διακωμωδοῦντες τὸν ποιητὴν,

22. A excelencia na expresión

A excelencia da expresión consiste en que sexa clara e non baixa. É moi clara, mais baixa, a que se nutre de léxico común. O modelo é a poesía de Cleofonte e a de Esténelo²⁰². É solemne e rexeita a fala ordinaria a que se vale de léxico estraño. E entendo por *estraño* a glosa, a metáfora, o nome alongado e todo o que se sae do común. Mais se se compuxese todo así, resultaría un enigma ou un barbarismo; se a base de metáforas, enigma; se de glosas, barbarismo. Pois a esencia do enigma é esta: dicir cousas consistentes mediante asociacións imposíbeis. Claro que non se pode facer isto mediante a conexión dos demais nomes, mais mediante a de metáforas existe a posibilidade; por exemplo, “vin un home soldando con lume bronce sobre outro home”²⁰³, e cousas así. Da composición a base de glosas resulta o barbarismo. Cómpre, pois, combinar estes recursos dalgún modo, porque o uso de léxico non ordinario dará como resultado a ausencia de vulgaridade, ao igual que a glosa, a metáfora, o nome ornamental e o resto das devanditas clases; en troques, o uso de léxico común dará como resultado a clareza.

Non fan unha contribución menor [1458b] á clareza e á distinción da expresión os alongamentos, as apócopes e as alteracións das palabras, pois, polo feito de seren diferentes do común, saíndose do usual, darán como resultado a distinción, e, por participaren do usual, serán claros²⁰⁴. Por esta razón non son xustas as críticas dos que censuran este tipo de estilo e fan burla do poeta, como

²⁰² Sobre Cleofonte, véxase a nota 19 á tradución. Esténelo foi un poeta tráxico contemporáneo de Eurípides.

²⁰³ Este enigma aparece resolto na *Retórica* (III 2, 1405b) Trátase da aplicación dunha ventosa quente sobre a parte do corpo doente. O enigma resulta da conexión de dúas metáforas: *bronce* (*chalkós*) por *ventosa* (*sikúa*) e *soldar* (*kolláō*) por *aplicar* (*prosbállō*).

²⁰⁴ Todas estas clases caracterízanse por someteren os nomes comúns a certas variacións de significado que non comportan variación semántica. Polo tanto, resultan á vez rechamantes e claras.

οἶον Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος, ὡς ῥάδιον ὄν ποιεῖν εἴ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ' ὅποσον βούλεται, ἰαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει “Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα”, καὶ “οὐκ ἴαν γεράμενος† τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον”.

Τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαί πως χρώμενον τούτῳ τῷ τρόπῳ γελοῖον· τὸ δὲ μέτρον κοινὸν ἀπάντων ἐστὶ τῶν μερῶν· καὶ γὰρ μεταφοραῖς καὶ γλώτταις καὶ τοῖς ἄλλοις εἶδεσι χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο.

Τὸ δὲ ἀρμόττον ὅσον διαφέρει ἐπὶ τῶν ἐπῶν θεωρεῖσθω ἐντιθεμένων τῶν ὀνομάτων εἰς τὸ μέτρον. καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν μετατιθεῖς ἂν τις τὰ κύρια ὀνόματα κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν· οἶον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος ἰαμβεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἐν δὲ μόνον ὄνομα μεταθέντος, ἀντὶ κυρίου εἰωθότος γλῶτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλὸν τὸ δ' εὐτελές. Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ Φιλοκτῆτῃ ἐποίησε

φαγέδαιναν ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδός,

ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ ἐσθίει τὸ θοινᾶται μετέθηκεν. καὶ
νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικῆς,
εἴ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθεῖς

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδῆς.

Euclides o antigo, que dicía que sería sinxelo facer poesía se un dese en alongar as sílabas onde lle petase, e compuxo versos satíricos servíndose desta mesma licenza: “*Epichárēn eídon Marathônáde badízonta*” (‘vin Epícares camiño de Maratón’) e “*ouk àn geràmenos tòn ekeinou elléboron*”²⁰⁵.

De certo, valerse destes recursos para, dalgunha maneira, exhibirse resulta ridículo. A moderación é común a todas as partes e se un se serve de forma inconveniente das metáforas, glosas e demais clases, conseguirá o mesmo que se procurase a propósito un efecto ridículo.

Constátese na poesía épica que diferente é o uso axustado colocando no verso as palabras. E se se substituiren por termos comúns as glosas, as metáforas e as demais clases verase que dicimos verdade. É o caso de Esquilo e de Eurípides, que compuxeron o mesmo trímetro iámbico, mais ao introducir o segundo unha soa variante, unha glosa en lugar dun nome usual e común, un verso preséntase fermoso e o outro, corrente. Esquilo escribiu no *Filoctetes*:

“Unha úlcera que come as carnes do meu pé”

O outro, en lugar de *come* {*esthíei*} puxo *manxa* {*thoinátai*}²⁰⁶, e se en vez de

“e con todo ser curto, e un ninguén e repugnante²⁰⁷ ...”

alguén dixese, introducindo os termos usuais:

e con todo ser pequeno, e feble e mal feito

²⁰⁵ O poeta é, por antonomasia, Homero. Os dous hexámetros teñen defectos de escansión. O primeiro, ademais, resulta prosaico polo uso de léxico corrente. Canto ao segundo, as lecturas dos manuscritos non presentan un sentido intelixíbel.

²⁰⁶ Trátase dunha metáfora por aplicación do nome da especie *comer nun banquete* en lugar do xénero *comer*, a súa vez utilizado no sentido figurado de *consumir*, aínda que este uso é máis habitual.

²⁰⁷ *Odisea* IX, 515; son palabras do ciclope Polifemo dirixidas a Odiseo, que acaba de cegalo. Os termos distinguidos son: *olígos*, *outidanòs*, *aeikès*; os usuais: *mikròs*, *asthenikòs* e *aeidès*.

καὶ

δίφρον ἀεικέλιον καταθείς ὀλίγην τε τράπεζαν,
 δίφρον μοχθηρὸν καταθείς μικράν τε τράπεζαν·
 καὶ τὸ “ἠιόνες βοόωσιν”, ἠιόνες κρίζουσιν.

Ἔτι δὲ Ἀριφράδης τοὺς τραγωδοὺς ἐκωμῶδει ὅτι
 ἃ οὐδεὶς ἂν εἴπειεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τούτοις χρῶν-
 ται, οἷον τὸ δωμάτων ἄπο ἀλλὰ μὴ ἀπὸ δωμάτων,
 καὶ τὸ σέθεν καὶ τὸ ἐγὼ δέ νιν καὶ τὸ [1459a]
 Ἀχιλλέως περὶ ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως, καὶ
 ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς
 κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα
 τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δὲ τοῦτο ἠγνόει.

Ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων
 πρεπόντως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ
 γλώτταις, πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι.
 μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ’ ἄλλου ἔστι λαβεῖν
 εὐφυΐας τε σημειῖόν ἐστι· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν
 τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστιν.

como tamén en vez de

“colocando un asento miserento e unha mesa escasa²⁰⁸”

dixese

colocando un asento ruín e unha mesa pequena

ou en lugar de

“as ribeiras brúan”²⁰⁹,

dixese

as ribeiras berran.

Tamén Arífrades²¹⁰ se burlaba dos poetas tráxicos dicindo que se valen de expresións que ninguén diría na conversa, como, “da casa fóra” e non *fóra da casa*, e *séthen, egò dé nin*²¹¹, [1459a] e “de Aquiles arredor” en lugar de *arredor de Aquiles*, e outras polo estilo, pois, por non formaren parte do uso común, todas as expresións deste estilo provocan o efecto de distinción no discurso. Mais aquel descoñecía isto.

É de gran importancia usar axeitadamente cada un dos devanditos recursos e mais os nomes compostos e as glosas, pero o máis importante con moito é o uso da metáfora, pois isto é o único que non se pode tomar doutro e é signo de talento. Porque construír ben as metáforas consiste en captar a semellanza²¹².

²⁰⁸ *Odisea* XX, 259. Os termos distinguidos son: *aeikélion* e *oligēn*; os usuais: *mochthērōn* e *mikrān*.

²⁰⁹ *Iliada* XVII, 265. O termo distinguido é *boōōsin*; o pretendidamente usual: *krázousin*.

²¹⁰ Poeta cómico satirizado por Aristófanes.

²¹¹ Trátase de formas pronominais usadas na traxedia, mais alleas ao dialecto ático. A primeira é característica de Homero e do dialecto lésbico; a segunda é típicamente dórica.

²¹² A composición de metáforas é, xa que logo, unha habilidade mimética, que se corresponde no plano lingüístico coa representación estilizada de accións e caracteres no plano da composición argumental. Aristóteles adica máis comentarios ao recurso da metáfora no libro III da Retórica 1405a ss.

Τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἠρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἰαμβείοις. καὶ ἐν μὲν τοῖς ἠρωικοῖς ἅπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα, ἐν δὲ τοῖς ἰαμβείοις διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι ταῦτα ἀρμόττει τῶν ὀνομάτων ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρήσαιτο· ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος.

Περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα.

Dos nomes, os compostos adáptanse mellor aos ditirambos, as glosas á poesía heroica, as metáforas á iámbica. E na poesía heroica son aproveitábeis todos os devanditos, mais á iámbica, polo feito de que imita o máis posíbel a fala, axústanse os nomes que calquera usaría na fala cotiá; e pertencen a esta clase o nome común, a metáfora e o nome ornamental²¹³.

Sobre a traxedia e a imitación por medio da acción, abonda co que levamos dito.

²¹³ Nótese que as metáforas e os nomes ornamentais non son privativos da poesía, senón expedientes usados ordinariamente na fala.

23. Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσιν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἴν' ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλον ποιῆ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δῆλωσιν ἄλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἓνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥσπερ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἢ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἐν οὐδὲν γίνεται τέλος.

Σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο δρῶσι. διὸ ὥσπερ εἶπομεν ἤδη καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μὴδὲ τὸν πόλεμον καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίως κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίως [δὶς] διαλαμβάνει τὴν ποίησιν.

23. Unidade de acción na epopea

Sobre a imitación de carácter narrativo e en verso, é evidente que cómpre estruturar os argumentos como nas traxedias, de xeito dramático²¹⁴, e arredor dunha acción unitaria enteira e rematada, con principio, medio e fin, para que, como un ser vivo unitario e enteiro, provoque o pracer propio dela²¹⁵. E ademais, que as composicións non sexan semellantes ás históricas, en que é necesario expor non unha única acción senón un único período temporal, todas as cousas que aconteceron nel a un ou a varios, cada unha das cales ten unha relación fortuíta coas demais. Pois igual que coincidiron no tempo a batalla naval de Salamina e a dos Cartaxineses en Sicilia sen que apuntasen a un fin común, así tamén na continuidade temporal ás veces sucede unha cousa despois doutra, de que non resulta ningún fin unitario.

E quizais moitos poetas cometen este erro. Por esta razón, como xa dixemos, tamén neste aspecto Homero pode parecer divino en comparanza cos demais, xa que non se propuxo narrar enteira a guerra, aínda que esta tiña principio e fin, pois o argumento corría perigo de ser demasiado extenso e difícil de percibir en conxunto, ou ben, no caso de que limitase a extensión, desconcertante pola variedade de sucesos. Mais aínda escollendo unha única parte, fai uso de moitos episodios pertinentes, como o catálogo das naves, e amplifica [por dúas veces] o poema con outros episodios.

²¹⁴ Aínda que a idea de que a poesía narrativa debe estar estruturada de xeito dramático resulta un tanto paradoxal, explícase polo carácter exemplar das epopeas homéricas (véxase a nota 36 á tradución e o capítulo 24) e, en definitiva, porque ambos os xéneros comparten os principais mecanismos de estruturación do argumento, as peripecias, os recoñecementos e os efectos patéticos.

²¹⁵ Á diferenza da traxedia, Aristóteles non explica cal é o pracer propio da epopea.

Οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἓνα ποιούσι [1459b] καὶ περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πράξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαὶ καὶ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος [[πλέον] ὀκτώ, οἷον ὅπλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ ἀπόπλους [καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες]].

Os demais poetas tratan dun único personaxe, [1459b] un único tempo e unha única acción de varias partes²¹⁶; por exemplo o autor dos *Cantos Chipriotas* e da *Pequena Iliada*²¹⁷. Velaquí por que da Iliada e da Odisea se pode facer unha única traxedia de cada unha, ou dúas como moito, en cambio, dos *Cantos Chipriotas* varias, e da *Pequena Iliada* [[máis de] oito, a saber: *O xuízo das armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *A mendicidade*, *As Lacedemonias*, *A destrución de Troia* e *A volta das naves* [e *Sinón* e *As Troianas*]]²¹⁸.

²¹⁶ Esta expresión recorda a recomendación, formulada no capítulo 18, de non facer unha traxedia dunha composición épica *polimítica*. A epopea parece tender por natureza á multiplicidade de episodios, mais o que importa é que estes sexan pertinentes e estean subordinados a unha acción central.

²¹⁷ Os *Cantos Chipriotas* narraban os antecedentes e o inicio da guerra de Troia. A *Pequena Iliada* parece que abrangía os sucesos posteriores á morte de Aquiles, até o retorno dos gregos á súa patria.

²¹⁸ Os dobres corchetes da edición de KASSEL obedecen, dun lado, á estrañeza da expresión “máis de oito” para cuantificar o número redondo de dez traxedias. Moitos críticos supoñen que os dous últimos títulos foron acrescentados posteriormente, o que obrigou a copistas posteriores a introduciren o adverbio “máis de”. Mais por outra banda, ELSE: 589 deu argumentos serios para considerar a pasaxe enteira unha interpolación baseada nun comentario do filósofo Proclo.

24. Ἔτι δὲ τὰ εἶδη ταύτ᾽ ἀεὶ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγωδίᾳ, ἢ γὰρ ἀπλήν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικὴν· καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταύτ᾽· καὶ γὰρ περιπετειῶν ἀεὶ καὶ ἀναγνώρισεων καὶ παθημάτων· ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς. οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἰκανῶς. καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἐκάτερον συνέστηκεν ἢ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν καὶ παθητικόν, ἢ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθικὴ· πρὸς δὲ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα ὑπερβέβληκεν.

Διαφέρει δὲ κατὰ τε τῆς συστάσεως τὸ μῆκος ἢ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. τοῦ μὲν οὖν μήκους ὄρος ἰκανὸς ὁ εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ ἀεὶ συνοραῖσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος. εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγωδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν. ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἢ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγωδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον.

24. Homero como modelo de poeta épico

Cómpre que os tipos de epopea e de traxedia sexan os mesmos: simple ou complexa, de caracteres ou patética²¹⁹. Tamén as partes son as mesmas, agás a composición musical e o espectáculo. E son necesarias as peripecias, os recoñecementos e os efectos patéticos. Tamén os pensamentos e a expresión deben ser de boa calidade. De todos estes recursos Homero fixo uso por vez primeira e de xeito satisfactorio. Pois a cada un destes poemas deulle unha configuración propia: á *Iliada*, simple e patética, e á *Odisea*, complexa (pois hai recoñecementos por toda ela) e de caracteres²²⁰. Ademais, son superiores a todos os demais poemas en pensamento e en expresión.

A epopea diferénciase pola extensión da composición e mais polo metro. O límite apropiado para a extensión é o devandito: é necesario poder percibir en conxunto o inicio e o final. E isto será posíbel se as composicións resultan máis breves que as dos antigos e se achegan á extensión das traxedias que se representan nunha soa audición²²¹. Mais en relación coa prolongación da extensión, a epopea ten unha particularidade importante, xa que na traxedia non se poden imitar varias partes da acción que suceden simultaneamente, senón unicamente a parte que os actores desenvolven na escena²²². En cambio, na

²¹⁹ Sobre esta clasificación, véxase a nota 162 á tradución.

²²⁰ Esta caracterización dos poemas homéricos é atinada dento da súa abstracción. A trama da *Odisea* é, certamente, máis complexa que a da *Iliada*, pois outorga un maior papel ás alternativas da fortuna e aos equívocos de identidade. Por outra banda, a *Odisea* xira toda ela arredor dunha constante ética, o carácter esforzado e astuto do heroe, que o axuda a superar todas as dificultades, mentres que o episodio desencadeante do argumento da *Iliada*, a cólera de Aquiles, resulta máis continxente dende ese punto de vista e modula o desenvolvemento da acción para a produción de efectos patéticos.

²²¹ A epopea helenística *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas, parece seguir esta recomendación, pois comprende só catro libros, fronte aos vinte e catro cantos de cada un dos poemas homéricos.

²²² Nesta precisión fundamentaron os tratadistas modernos a regra da unidade de lugar, mais Aristóteles non chega tan lonxe. O teatro grego refuga o desenvolvemento de escenas simultáneas, mais, aínda que non sexa práctica habitual, nada impediría que se representasen sucesivamente en escenarios distintos.

ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν εἶναι ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὖξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγωδίας.

Τὸ δὲ μέτρον τὸ ἥρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἤρμοκεν. εἰ γὰρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἥρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὄγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων), τὸ δὲ ἱαμβεῖον καὶ τετράμετρον [1460a] κινητικὰ καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικὸν τὸ δὲ πρακτικόν. ἔτι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μὴ γινύοι τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἥρωϊ, ἀλλ' ὥσπερ εἶπομεν αὐτῇ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἀρμόττον αὐτῇ αἰρεῖσθαι.

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὁ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητῆς. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοῖ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φροϊμιασάμενος εὐθύς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη ἀλλ' ἔχοντα ἦθος.

epopea, polo seu carácter narrativo, é posíbel tratar varias partes que se realizan simultaneamente e estas, sempre que foren apropiadas, aumentarán o corpo do poema. De xeito que esta é unha vantaxe para expresar a grandeza e enlevar o que a escoita e desenvolver unha variedade de episodios²²³. E é que a falta de variedade axiña farta e fai que as traxedias fracasen.

O heroico é, por experiencia, o metro axeitado. Porque se alguén quixese facer unha imitación narrativa nalgún outro metro ou en varios, revelaría-se inapropiado. O heroico, en efecto, é o máis pousado e amplo dos metros (por esta mesma razón admite mellor as glosas e as metáforas, pois a imitación narrativa é máis elevada que as outras). O iámbico e o tetrámetro [1460a] son versos rápidos, o primeiro apto para a danza, o segundo para a acción. E tamén estaría fóra de lugar combinar estes, como fixo Queremón²²⁴. Por esta razón, ninguén fixo unha composición extensa nun metro diferente do heroico senón que, como dixemos, a natureza mesma ensina a escoller o apropiado para ela.

Entre outras moitas razóns, Homero merece a louvanza especialmente porque é o único dos poetas que non descoñece o papel que lle corresponde cumprir. Pois o poeta debe dicir pola súa conta o menos posíbel, xa que nisto non se comporta como un imitador. Os demais sitúanse constantemente nun primeiro plano, ou imitan poucas cousas e pouco a miúdo. En cambio, aquel, despois dun breve preludeo, introduce axiña un home, unha muller ou algún outro personaxe, e ningún sen carácter, senón caracterizado.

²²³ Aquí podería residir o pracer propio da epopea, que Aristóteles omitira precisar no capítulo anterior.

²²⁴ Véxase a nota 13 á tradución.

Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὄραν εἰς τὸν πράττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἑκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανείη, οἱ μὲν ἐστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς ἔπεσιν λανθάνει. τὸ δὲ θαυμαστόν ἡδύ· σημεῖον δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι.

Δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ. ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. οἴονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ἦ ἢ γινομένου γίνεται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι· τοῦτο δὲ ἔστι ψεῦδος. διὸ δεῖ, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι ἢ, προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς ὃν παραλογίζεται ἡμῶν ἢ ψυχῆ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν. παράδειγμα δὲ τούτου τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων.

Προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα· τοὺς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὡσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάιος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι, ὡσπερ ἐν Ἡλέκτρᾳ οἱ τὰ

Nas traxedias é preciso provocar efectos de sorpresa, mais na epopea ten maior cabida o irracional²²⁵, que é o medio máis apropiado para producir sorpresa, xa que o que actúa non é visíbel²²⁶. Por esa razón, as circunstancias relativas á persecución de Héitor parecerían ridículas se se puxesen en escena: uns parados sen perseguiren, o outro deténdoos con acenos; mais na epopea pasa desapercibido²²⁷. Por outra banda, o abraiante é grato, e proba disto é que todos, cando narran, esaxeran pensando agradar.

Homero foi tamén o que mellor ensinou aos demais como se deben dicir falsidades. E isto ten o nome de paroloxismo. Porque os homes cren que, sempre que unha cousa ou suceso implican outra cousa ou suceso, se se deren os segundos, tamén se darán os primeiros; mais isto é falso. Esta é a razón por que, se o primeiro for falso, mais implica necesariamente no caso de ser verdadeiro que exista ou se produza un segundo, débese introducir expresamente este, xa que por sabermos que o último é verdadeiro, a nosa alma conclúe falsamente que tamén o é o primeiro. Un exemplo disto pódese extraer da escena do baño²²⁸.

Débese preferir o imposíbel verosímil antes que o posíbel incríbel, e que os argumentos non conteñan partes irracionais senón que, se puider ser, non teñan ningún elemento irracional. Mais se non for así, que se sitúe fóra do plano argumental; por exemplo, que Edipo non soubese como morrera Laio, mais non na mesma acción dramática, como na *Electra* os que contan o ocorrido nos

²²⁵ Nas traxedias, a sorpresa prodúcese polo desenlace inesperado dun encadeamento lóxico ou probábel de sucesos. A epopea deixa máis marxe para os lances inverosímiles, que é o que hai que entender por *o irracional*.

²²⁶ Véxase a nota 155 á tradución.

²²⁷ *Iliada* XXI, 136-247. Aristóteles considera inverosímil que, mentres Héitor era perseguido por Aquiles, este fose quen de conter mediante acenos a totalidade do exército aqueo. Mais, se ben nunha narración esta inverosimilitude non se percibe, a súa posta en escena provocaría o riso do público.

²²⁸ *Odisea* XIX, 164-249. Odiseo faise pasar ante Penélope por un cretense que tivo hospedado a Odiseo na súa casa e convéncea describindo o aspecto do heroe. Penélope reconece a veracidade da descrición e acepta a impostura.

Πύθια ἀπαγγέλλοντες ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἤκων. ὥστε τὸ λέγειν ὅτι ἀνήρητο ἂν ὁ μῦθος γελοῖον· ἐξ ἀρχῆς γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους. ἴαν δὲ θῆ καὶ φαίνεται εὐλογωτέρως ἐνδέχεσθαι καὶ ἄτοπον ἔπει καὶ τὰ ἐν Ὀδυσσεΐα ἄλογα τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν ὡς οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτὰ δηλόν [1460b] ἂν γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητῆς ποιήσειε· νῦν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητῆς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον.

Τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἢ λίαν λαμπρὰ λέξεις τὰ τε ἦθη καὶ τὰς διανοίας.

xogos Píticos²²⁹ ou, nos *Misios*²³⁰, o que chega de Texea a Misia sin dicir palabra. E sería ridículo dicir que iso acabaría co argumento. De entrada, non se debe compoñer así. Mais se se introduce <o irracional>, e dá a impresión de que resulta razoabelmente admisíbel, tamén <terá cabida> o absurdo²³¹, xa que mesmo na *Odisea* parece evidente que as circunstancias irracionais do desembarco non serían soportábeis [1460b] se fose un poeta ruín o que lles dese forma²³². Pero Homero disimula o absurdo aderezándoo cos demais acertos.

No que respecta á expresión, cómpre esmerarse nas partes carentes de acción, caracterización e pensamento. Pois a expresión en exceso brillante o que fai é escurecer tanto as caracterizacións como os pensamentos.

²²⁹ Se Aristóteles se está a referir á traxedia de Sófocles, non se ve con clareza en que consiste o elemento inverosímil.

²³⁰ Obra perdida de Esquilo.

²³¹ Pasaxe de interpretación dubidosa. Parece que se quere dicir que o poeta ten a capacidade de disimular todos aqueles aspectos inverosímiles e mesmo absurdos do argumento mediante paroloxismos e outros efectos retóricos.

²³² *Odisea* XIII, 116 ss. Os feacios desembarcan a Odiseo en Ítaca sen que este esperte do seu sono.

25. Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ ποίων εἰδῶν ἐστίν, ᾧδ' ἂν θεωροῦσιν γένοιτ' ἂν φανερόν.

Ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὡσπερ ἀνεὶ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἓν τι ἀεὶ, ἢ γὰρ οἶα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἶα φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἶα εἶναι δεῖ. ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ἧ καὶ γλῶτται καὶ μεταφοραὶ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστι. δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς.

Πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς. αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἁμαρτία, ἢ μὲν γὰρ καθ' αὐτήν, ἢ δὲ κατὰ συμβεβηκός. εἰ μὲν γὰρ προεῖλετο μιμήσασθαι *** ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἢ ἁμαρτία. εἰ δὲ τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον <ἄμ'> ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα, ἢ τὸ καθ' ἐκάστην τέχνην ἁμάρτημα, οἶον τὸ κατ' ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην [ἢ ἀδύνατα πεποιήται] ὅποιανοῦν, οὐ καθ' ἑαυτήν.

Ὅστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν. πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτήν τὴν τέχνην· ἀδύνατα πεποιήται, ἡμάρτηται· ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ

25. Problemas e solucións

O relativo aos problemas e ás solucións, de cantas e de que clases son, ficará claro se se mirar dende os seguintes puntos de vista²³³.

Xa que o poeta é un imitador, como o pintor ou calquera outro elaborador de imaxes, necesariamente imitará sempre de un dos modos posíbeis, que son tres: como os modelos eran ou son, como din ou parece que son, ou como deben ser. E isto é narrado cunha linguaxe en que están presentes as glosas, as metáforas e moitos accidentes da expresión. Pois aos poetas concedémoslles estas licenzas.

Ademais, a corrección da arte política non é a mesma que a da arte poética, nin a de ningunha outra arte que a da poética²³⁴. Da poética en particular dous son os tipos de erro, un propio dela e outro accidental. Pois se se escolleu <correctamente> o que se se quere imitar <pero se fracasou>²³⁵ por incapacidade, o erro é propio. Mais se non se escolleu correctamente senón que se representou un cabalo coas dúas patas da dereita levantadas, ou se se trata dunha falta relativa a unha arte en particular, como unha relativa á medicina ou a outra arte [ou se representan cousas imposíbeis], calquera que esta for, non é un erro propio.

De xeito que, a propósito dos problemas, as críticas débense resolver de acordo con estes puntos de vista. Primeiro, as relativas á

²³³ Como os poemas homéricos levantaban certas dificultades lingüísticas e hermenéuticas, e a lectura e explicación daqueles era o contido fundamental da educación na Grecia antiga, foron moitos os compendios de problemas críticos e solucións que se redactaron, sobre todo a partir do século IV a.C.; entre eles, os seis libros do propio Aristóteles *Sobre problemas homéricos*.

²³⁴ Esta observación vai dirixida contra Platón (*Rep.* X, 595b e ss.), que, por considerar as obras de imitación como unha realidade de terceiro grao, por debaixo do mundo material e do mundo das ideas, viña a considerar como único criterio de corrección poética a fidelidade ao modelo, de xeito que calquera falta cometida polo poeta contra un saber en particular (teoloxía, política etc.) constituía unha falta de orde poética. Como se verá a continuación, a posición de Aristóteles é ben diferente. Véxase a introdución, p. 26.

²³⁵ A pesar da lacuna, o contexto permite facilmente suprir o sentido.

τέλους τοῦ αὐτῆς (τὸ γὰρ τέλος εἴρηται), εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος. παράδειγμα ἢ τοῦ Ἑκτορος δίωξις. εἰ μέντοι τὸ τέλος ἢ μάλλον ἢ <μῆ> ἦττον ἐνεδέχεται ὑπάρχειν καὶ κατὰ τὴν περὶ τούτων τέχνην, [ἡμαρτηῆσθαι] οὐκ ὀρθῶς· δεῖ γὰρ εἰ ἐνδέχεται ὅλως μηδαμῆ ἡμαρτηῆσθαι.

Ἔτι ποτέρων ἐστὶ τὸ ἀμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβηκός; ἔλαττον γὰρ εἰ μὴ ἦδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει ἢ εἰ ἀμιμῆτως ἔγραψεν. πρὸς δὲ τούτοις ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως <ὡς> δεῖ, οἶον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἴους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἶοι εἰσίν, ταύτη λυτέον. εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἶον τὰ περὶ θεῶν· ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον οὕτω λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ' εἰ ἔτυχεν ὡσπερ Ξενοφάνει· ἀλλ' οὖν φασι. [1461a] τὰ δὲ ἴσως οὐ βέλτιον μὲν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν, οἶον τὰ περὶ τῶν ὄπλων, “ἔγχεα δέ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος”· οὕτω γὰρ τότε ἐνόμιζον, ὡσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί.

Περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς εἰ εἴρηταί τινι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα πρὸς ὃν ἢ ὅτε ἢ ὅτῳ ἢ οὖν ἔνεκεν, οἶον εἰ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται.

arte mesma. A cousa representada é imposible: cometeuse un erro, mais está ben se acada o fin propio desta arte (pois xa ficou dito cal é o fin), que deste xeito faga máis abraiante esta ou outra parte. Un exemplo témolo na persecución de Héitor²³⁶. Mais se o fin se podía acadar mellor ou non peor mantendo a fidelidade á arte particular, [o erro] non está ben. Pois, se for posible, non se debe cometer ningún erro en absoluto.

Ademais, de cal dos dous tipos de erro se trata? Do propio da arte ou do relativo a outra cousa accidental? Pois é menos grave ignorar que a cervia non ten cornos que pintala sen que se recoñeza o modelo. Ademais, no caso de que se critique que a cousa representada non é verdadeira, <obxectarase> que acaso é como debe ser, como Sófocles dicía que el representaba os personaxes como debían ser e Eurípides como son; eis a forma de resolvelo. E se de ningunha das dúas maneiras, <obxectarase> que así se di, e poño por caso as cousas relativas aos deuses. Pois quizais dicilas así nin sexa bo nin verdadeiro, senón, se acaso, como lle pareceu a Xenófanes²³⁷, mais o certo é que así se din. [1461a] Outras cousas quizais non se representan de xeito ideal, mais eran así, por exemplo a propósito das armas: “tiñan as lanzas tesas sobre a punta da base”²³⁸: en efecto, tiñan este costume, como os actuais Ilirios.

A propósito de se está ben ou non o que un dixo ou fixo, non hai que mirar só polo feito ou o dito en si, xulgando se é nobre ou ruín, senón tamén a quen o fai ou o di e mais ao destinatario, o cando, o como e o porque; por exemplo, se con obxecto de acadar un ben maior ou para impedir un mal maior.

²³⁶ Véxase a nota 227 á tradución.

²³⁷ O rapsodo e filósofo Xenófanes (s. VI .C.) criticou a pluralidade, o antropomorfismo e a inmoralidade dos deuses homéricos, afirmando que había un deus único en nada semellante aos seres humanos. O argumento tamén é de aplicación ás críticas de Platón á poesía homérica (*Rep.* II 377d e ss.)

²³⁸ *Iliada* X, 152-153. Refírese a unha punta de ferro situada na base da lanza para chantala na terra.

Τὰ δὲ πρὸς τὴν λέξιν ὀρῶντα δεῖ διαλύειν, οἶον γλώττη τὸ “οὐρῆας μὲν πρῶτον”. ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμιόνους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλακας· καὶ τὸν Δόλωνα, “ὅς ῥ’ ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός”, οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχροῦν, τὸ γὰρ εὐεῖδές οἱ Κρηῆτες τὸ εὐπρόσωπον καλοῦσι· καὶ τὸ “ζωρότερον δὲ κέραιε” οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφυλιν ἀλλὰ τὸ θάπτον. τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἶον “πάντες μὲν ῥα θεοὶ τε καὶ ἀνέρες εὔδον παννύχιοι”. ἅμα δέ φησιν “ἦ τοι ὅτ’ ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθήσειεν, αὐλῶν συρίγγων τε ὄμαδον”. τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ τοῦ πολλοὶ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, τὸ γὰρ πᾶν πολὺ τι. καὶ τὸ “οἴη δ’ ἄμμορος” κατὰ μεταφορὰν, τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον. κατὰ δὲ προσφδίαν, ὡσπερ Ἰππίας ἔλυσεν ὁ Θάσιος, τὸ “δίδομεν δέ οἱ εὐχος ἀρέσθαι” καὶ

Outros problemas cómpre resolvelos atendendo á expresión, por exemplo, debido á presenza dunha glosa: “primeiro aos *ouréas*”, quizais non se refire aos mulos senón aos gardas²³⁹. E a propósito de Dolón: “que era mal feito”²⁴⁰, non se refire a un corpo desproporcionado, senón a unha cara fea, pois os cretenses chaman *boa feitura* á beleza de cara. E o de “fai a mestura *zōróteron*”²⁴¹, non se trata de facer un viño puro, como para bébedos, senón de augalo máis axiña. Outras cousas foron ditas en sentido metafórico; por exemplo, “todos os deuses e os homes durmiron toda a noite”, mais a continuación di: “cando dirixía a vista á chaira troiana... o estrondo dos claríns e das sirinxes...”²⁴²; e é que a expresión “todos” está por metáfora en lugar de *moitos*, xa que *todo* é, en certo sentido, *moito*. Asemade, é metafórico o de “ela é a única que non participa”²⁴³, pois o máis coñecido é o único que conta. Outras resólvense en relación co acento, como Hippias o Tasio resolveu o de “*dídomen*

²³⁹ *Iliada* I, 50. O problema crítico consiste en explicar a razón por que o deus Apolo ataca primeiro coas súas frechas aos mulos (*ouréas*) e non aos guerreiros do exército aqueo. Un dos máis maliciosos detractores de Homero, Zoilo de Anfípolis, incluía esta censura no seu libro *Contra a poesía de Homero*. A solución está no homonimia do termo *oureús*, que pode significar “mulo” ou “garda”.

²⁴⁰ *Iliada* X, 316. O vigor guerreiro de Dolón non sería consecuente cunha presunta malformidade física.

²⁴¹ *Iliada* IX, 203. Os gregos adoitaban beber o viño augado. O adxectivo *zōrós* significa normalmente *puro*, mais Aristóteles propón unha interpretación alternativa algo forzada con vistas a defender a corrección dos costumes dos personaxes homéricos. Porén, nalgúns textos, como o aquí encausado, *zōrós* parece usarse máis ben co sentido de “ben combinado”, por oposición a *akrētos* (“sen combinar”, “puro”).

²⁴² *Iliada* X 1-2, e 11. A problema consiste en que Homero, tras declarar que todos os deuses e os homes durmiron durante toda a noite, precisa que ao guerreiro Agamenón non o venceu o sono.

²⁴³ *Iliada* XVIII, 489. Refírese á Osa Maior, que non participa dos baños do Océano.

“τὸ μὲν οὖν καταπύθεται ὄμβρῳ”. τὰ δὲ διαιρέσει, οἶον Ἐμπεδοκλῆς “αἶψα δὲ θνήτ’ ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ’ εἶναι ζωρά τε πρὶν κέκρητο”. τὰ δὲ ἀμφιβολία, “παρώχηκεν δὲ πλέω νύξ”. τὸ γὰρ πλείω ἀμφίβολόν ἐστιν. τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως. τὸν κεκραμένον οἶνόν φασιν εἶναι, ὅθεν πεποιῆται “κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο”· καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν εἴρηται ὁ Γανυμήδης Διὶ οἴνοχοεῦειν, οὐ πινόντων οἶνον. εἴη δ’ ἂν τοῦτο γε <καὶ> κατὰ μεταφοράν.

Δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι δοκῆ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς ἂν σημῆναι τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἶον τῷ “τῆ ρ’ ἔσχετο χάλκεον ἔγχος” τὸ ταύτη κωλυθῆναι ποσαχῶς

*dé hoi eûkhos arésthai*²⁴⁴, e “*tò mèn hoû katapúthetai ombrōi*”²⁴⁵. Outras, pola puntuación, como o de Empédocles “axiña se tornaron mortais as cousas que adoitaban ser inmortais, e as puras antes estarían mesturadas”²⁴⁶. Outras, por ambigüidade: “transcorreu xa a noite *plēō*”, pois *pleiō* é ambiguo²⁴⁷. Outras, polo uso lingüístico: á mestura de auga e viño chámana *viño*, de aí a expresión poética: “greba de estaño recén forxado”, e a de *broncistas* para os que traballan o ferro²⁴⁸; de aí tamén o dito de que Ganimedes escancia viño para Zeus, cando os deuses non beben viño. Mais isto tamén se podería considerar unha expresión metafórica.

Sempre que un termo parece ter sentidos contraditorios, cómpre examinar cantos sentidos pode ter este no enunciado en cuestión, por exemplo “nesta por fin ficou a broncínea lanza”²⁴⁹, de cantas formas

²⁴⁴ Este verso pertencía ao inicio do canto II da *Íliada*, mais só o coñecemos por tradición indirecta. Zeus enviaba un soño a Agamenón en que lle prometía a gloria: “concedémoslle satisfacer o seu desexo”, mais a desenvolvemento posterior da acción contradecía a promesa de Zeus, polo que o deus pasaba a ollos de moitos por mentiroso (por exemplo Platón *Rep.* II 383a). O sofista Hippias resolveu o problema substituíndo a acentuación *dídomen* (*concedemos*) por *didōmen* (*concede*: infnivo eólico de valor iusivo), de xeito que sería o propio soño o responsábel do engano.

²⁴⁵ *Íliada* XXIII, 328, referido a un pau seco: “a parte que está podre pola chuvia”, mais se se substitúe o relativo *hoû* pola negación *ou* resultará “non está podre pola chuvia”.

²⁴⁶ Empédocles fr. 35, 14-15. No segundo membro da frase, o sentido varía segundo se puntuar antes ou despois do adverbio *antes*.

²⁴⁷ *Íliada* X 252-253 (a variación *plēō* / *pleiō* é irrelevante) O verso completo di: “transcorreu a noite en máis de dúas partes, aínda queda a terceira”. O problema aritmético ficaría resolto invocando a suposta ambigüidade do adverbio *plēō*: “máis de” ou “a maior porción”. Neste segundo caso, sería posíbel traducir “transcorreu a noite na súa maior porción de dúas partes, aínda queda a terceira.”

²⁴⁸ *Íliada* XXI, 592. As grebas, peza da armadura que protexía as canelas, estaban feitas de bronce, aliaxe do cobre e o estaño. Mais o grego carece dun termo específico para ela, polo que normalmente lle aplican o do cobre (*khalkós*).

²⁴⁹ *Íliada* XX, 272, referido á lanza de Eneas, que traspasa dúas das capas de bronce e estaño do escudo de Aquiles e fica detida pola de ouro. A contradición reside en que a capa de ouro debería ser a máis exterior. Non sabemos con certeza que solución daba Aristóteles ao problema. DUPONT-ROC (p. 398) conxectura que a capa de ouro podería constituír un obstáculo non físico, senón máxico. Nada impediría, pois, que o ouro, aínda sendo atravesado, fose o que detivese a lanza.

ἐνδέχεται, ὡδὶ ἢ ὡδί, ὡς μάλιστα ἂν τις ὑπολάβοι· κατὰ τὴν καταντικρὺ ἢ [1461b] ὡς Γλαύκων λέγει, ὅτι ἔνιοι ἀλόγως προὑπολαμβάνουσι τι καὶ αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται, καὶ ὡς εἰρηκότος ὅ τι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντίον ἦ τῆ αὐτῶν οἴησει. τοῦτο δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον. οἴονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα εἶναι· ἄτοπον οὖν τὸ μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον αὐτῷ εἰς Λακεδαίμονα ἐλθόντα. τὸ δ' ἴσως ἔχει ὡσπερ οἱ Κεφαλλῆνές φασι· παρ' αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὀδυσσεά καὶ εἶναι Ἰκάδιον ἀλλ' οὐκ Ἰκάριον· δι' ἀμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα φεικός ἐστιν†.

Ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. πρὸς τε γὰρ τὴν ποίησιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν· *** τοιοῦτους εἶναι οἷον Ζεῦξις ἔγραψεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. πρὸς ἅ φασιν τᾶλογα· οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν ἐστιν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι.

Τὰ δ' ὑπεναντίως εἰρημένα οὕτω σκοπεῖν ὡσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις ἔλεγχοι εἰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ὡσαύτως, ὥστε καὶ †αὐτὸν† ἢ πρὸς ἅ αὐτὸς λέγει ἢ ὁ ἂν φρόνιμος ὑποθῆται. ὀρθῆ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία, ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης μηθὲν χρήσεται τῷ ἀλόγῳ, ὡσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ, ἢ τῆ πονηρία, ὡσπερ ἐν Ὁρέστη <τῆ> τοῦ

é posíbel que ficase detida nesta, de tal xeito ou de tal outro, como mellor se poida entender. Trátase da orientación contraria [1461b] á que expón Glaucón²⁵⁰: algúns irracionalmente presupoñen algo e, tras condenaren eles mesmos o texto, razoan sobre el e critican que o poeta dixese o que lles parece que dixo, cando é contrario á súa propia opinión. Este foi o caso das críticas relativas a Icarío. Pois coidan que el era lacedemonio, en consecuencia, resulta fóra de lugar que Telémaco non se atopase con el de camiño a Lacedemonia; mais quizais sexa como din os Cefalenes: que Odiseo casou cunha muller da terra deles e que o nome era Icadío, non Icarío²⁵¹. É verosímil que o problema proveña dun erro.

En xeral, o imposible cómpre referilo á poesía, ao que é mellor, ou á opinión. No relativo á poesía, é preferíbel o convincente imposible antes que o increíble e posíbel. <É quizais imposible> que existan homes como os que pintou Zeuxis²⁵², pero é mellor, pois o paradigma debe ser superior. Á opinión común hai que remitir os casos de irracionalidade, e tamén porque ás veces non resultan irracionais, pois é verosímil que tamén sucedan cousas inverosímiles.

As inconsistencias na expresión é preciso examinalas como os argumentos refutativos nos discursos e ver se se di o mesmo, referido ao mesmo e no mesmo sentido, confrontando ao poeta co que di el ou co que pensaría un home sensato. Polo contrario, é correcta a crítica por irracionalidade e por ruindade cando, non habendo ningunha necesidade, se bota man do irracional, como Eurípides con Exeo, ou da ruindade, como a de Menelao no *Orestes*²⁵³. As críticas, pois,

²⁵⁰ Quizais o retórico Glaucón de Teos, citado na *Retórica* (III, 1403b) como investigador dos temas relativos á elocución retórica e poética.

²⁵¹ Icarío era o pai de Penélope e o avó de Telémaco; polo tanto parece ilóxico que na súa viaxe a Lacedemonia este non o fose a visitar, pero o problema reside na falsa presuposición por parte dos críticos de que Icarío era lacedemonio.

²⁵² Véxase a nota 61 á tradución.

²⁵³ Na *Medea* (vv. 663 ss.) Exeo intervéñ a favor da heroína, que preparaba a morte de Creúsa, a nova esposa de Xasón. Sobre o xeito de se comportar Menelao, véxase a nota 124 á tradución.

Μενελάου. τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ ὡς βλαβερὰ ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην. αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι. εἰσὶν δὲ δώδεκα.

redúcense a cinco tipos: criticase o imposible, ou o irracional, ou o prejudicial²⁵⁴, ou o contradictorio, ou o que atenta contra a corrección da arte. As solucións deben examinarse de acordo cos puntos enumerados, que son doce²⁵⁵.

²⁵⁴ Este tipo de crítica non foi citado expresamente por Aristóteles, nin se ve claro a cal dos casos examinados podería corresponder, a non ser a incorrección moral do enunciado en cuestión. En cambio, nesta recapitulación áchase de menos a crítica por falta de veracidade. Quizais unha e outra coincidan até certo punto.

²⁵⁵ Estes doce puntos poderían ser os seguintes: 1) consecución do fin artístico que se pretende 2) representación do ideal 3) representación da opinión común 4) representación das cousas tal como foron noutroa. 5) avaliación da corrección moral do enunciado en función dos condicionantes e da finalidade pragmática 6) uso de glosas 7) uso de metáforas 8) acento 9) puntuación 10) ambigüidade por homonimia 11) uso lingüístico 12) avaliación da corrección lóxica do enunciado segundo os niveis de significación e a referencia precisa do mesmo.

26. Πότερον δὲ βελτίων ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἢ τραγικὴ, διαπορήσειεν ἄν τις. εἰ γὰρ ἢ ἦττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἢ πρὸς βελτίους θεατὰς ἐστὶν ἀεὶ, λίαν δῆλον ὅτι ἢ ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ· ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἄν μὴ αὐτὸς προσθῆ, πολλὴν κίνησιν κινουῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι ἄν δίσκον δέη μιμεῖσθαι, καὶ ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον ἄν Σκύλλαν αὐλῶσιν. ἢ μὲν οὖν τραγωδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιππίδην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πινδάρου [1462a] ἦν· ὡς δ' οἷτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἢ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασὶν εἶναι <οἱ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους· εἰ οὖν φορτικὴ, χείρων δῆλον ὅτι ἄν εἴη.

26. Superioridade da traxedia sobre a epopea

Sería difícil decidir cal das dúas imitacións é superior, a épica ou a tráxica. Pois se a mellor é a menos vulgar, e tal é a que vai sempre dirixida a espectadores de máis valía, está ben claro que é vulgar a que todo o representa mimicamente²⁵⁶. Pois, na idea de que non se comprende a menos que se esaxere, <os actores> multiplican os movementos escénicos, igual que os frautistas ruíns, que rolan se teñen que imitar o movemento do disco e tiran polo mestre de coro cando interpretan a peza de Escila²⁵⁷. Así pois, a traxedia é como coidaban os antigos actores que eran os seus sucesores: Minisco, en efecto, chamaba mono a Calípides porque lle parecía que esaxeraba demasiado, e tal era tamén a sonda de Píndaro²⁵⁸. [1462a] Na mesma situación en que están estes con aqueles, está a arte integral²⁵⁹ coa epopea. Din, en suma, que esta é para espectadores superiores, que non necesitan para nada a xesticulación, mentres que a imitación tráxica é para o público ruín. Así pois, se é vulgar, é evidente que será inferior.

²⁵⁶ Non é doado interpretar o pensamento de Aristóteles neste punto. Moitos críticos entenden a expresión *hápanta mimouménē* no seu sentido máis literal: “que imita todas as cousas”, e poñen en relación esta idea co parecer de Platón, que na *República* (III 395a-396) e nas *Leis* (II 658d-e) censuraba a poesía tradicional polo feito de que representaba todo tipo de obxectos, tanto os nobres como os máis ruíns. Porén, o contexto en que aquela se presenta invita a pensar que Aristóteles está a expor a hipótese de que a epopea sería superior pola forma de imitar e non polos obxectos da imitación. Así, unha imitación de carácter narrativo e non dramático tería maior valor intelectual polo xeito máis distanciada, abstracto ou conceptual de se dirixir ao público.

²⁵⁷ Véxase a nota 125 á tradución. Probabelmente estes frautistas representaban mimicamente o intre en que o monstro mariño tiraba polos vestidos de Odiseo para apresalo.

²⁵⁸ Minisco e Calípides exerceron a súa actividade arredor do último cuarto do século V a.C. en pleno apoxeo da traxedia ática clásica. Píndaro é un actor descoñecido.

²⁵⁹ Isto é, a traxedia. Algúns tradutores entenden a expresión *hólē téchnē* (“a arte enteira”) como unha braquiloxia de “a arte tráxica en xeral”; agora ben, o certo é que, por unha banda, o único adxectivo que está a especificar a *téchnē* é *hólē* (“enteira”, “total”), e por outra, a expresión en conxunto refírese inequivocamente á arte tráxica. Daquela, parece que Aristóteles está a cualificar intencionadamente a traxedia como *arte integral*, polo feito de que pon en xogo todos os recursos imitativos: palabra, música, xestualidade, escenografía etc.

Πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψωδοῦντα, ὅπερ [ἐστὶ] Σωσίστρατος, καὶ διὰδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος.

Εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἶπερ μὴδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιππίδη ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρως γυναῖκας μιμουμένων. ἔτι ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὡσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν· εἰ οὖν ἐστὶ τά γ' ἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν.

Ἐπειτα διότι πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι), καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν [καὶ τὰς ὄψεις], δι' ἧς αἰ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα· εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων·

Ἐτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος [1462b] τῆς μιμήσεως εἶναι (τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἡδίων ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δ' οἶον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θεῖη τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς)· ἔτι ἦττον μία ἢ μίμησις ἢ τῶν ἐποποιῶν (σημεῖον δέ, ἐκ γὰρ ὅποιασούν μιμήσεως πλείους τραγωδίαί γίνονται), ὥστε ἐὰν μὲν ἓνα μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως δεικνύμενον μῦθον φαίνεσθαι, ἢ ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῆ· λέγω δὲ οἶον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ἦ συγκειμένη, ὡσπερ

Mais, en primeiro lugar, a acusación non vai dirixida contra a arte do poeta, senón contra a do actor, pois tamén é posíbel que un rapsodo se propase nos signos externos, como Sosítrato, e asemade un cantor, como facía Mnasíteo de Opunte²⁶⁰.

En segundo lugar, non todos os movementos deben ser rexeitados, como tampouco todas as danzas, agás as dos intérpretes ruíns, cousa que se lle botou en cara a Calípides e na actualidade a outros por imitaren mulleres de baixa condición²⁶¹. E é que a traxedia, mesmo sen movemento escénico, provoca o efecto propio dela, como tamén a epopea, pois a través da lectura ponse en evidencia a súa calidade. Por conseguinte, se no demais <a traxedia> é superior, disto polo menos non é necesario que dispoña.

En terceiro lugar, porque ten todos os recursos da epopea (pois tamén pode valerse do seu metro)²⁶² e conta ademais cun ingrediente non desprezível, a música [e o espectáculo]²⁶³, por medio da cal os praceres se harmonizan do xeito máis vivo. E ademais mantén a vivacidade tanto na lectura como na representación.

Así mesmo, o fin da imitación acádase nunha extensión menor [1462b] (pois o que é máis concentrado resulta máis grato que o que está diluído nun longo período de tempo²⁶⁴, e sirva como exemplo que alguén puxese o *Edipo* de Sófocles en tantos hexámetros como ten a *Iliada*). Tamén é menos unitaria a imitación épica (proba disto é que de calquera destas imitacións resultan varias traxedias), de xeito que, aínda compoñendo un argumento unitario, ou por desenvolve-lo con brevidade parece fraco, ou por acomodalo á amplitude

²⁶⁰ Artistas descoñecidos.

²⁶¹ Non está claro se estes actores representaban personaxes de baixa condición social ou se practicaban unha estilización negativa, por exemplo paródica, das heroínas nobres.

²⁶² Non debeu ser esta práctica habitual, se temos en conta os escasos hexámetros que presentan as traxedias conservadas.

²⁶³ Posíbel interpolación, sinalada pola discordancia co pronome relativo que vén a continuación.

²⁶⁴ En cambio, no capítulo 7 afirmábase que a calidade da obra artística estaba en función da súa *magnitude* e perceptibilidade.

ἡ Ἰλιάς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσεια <ἦ> καὶ καθ' ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις. εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσιν καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ τὴν εἰρημένην), φανερόν ὅτι κρείττων ἂν εἴη μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

Περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ ἐποποιίας, καὶ αὐτῶν καὶ τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει, καὶ τοῦ εἶ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ λύσεων, εἰρήσθω τοσαῦτα. ***

do metro, augado. E vou ao caso de que o poema estea integrado por varias accións, como a Iliada e a Odisea, que conteñen moitas partes dotadas en si mesmas de certa extensión. Porén, <Homero> compuxo estes poemas da mellor forma posíbel e de maneira que son en grande medida imitación dunha acción unitaria. Por conseguinte, se é superior por todas estas razóns e mais polo efecto da arte (pois estas non deben provocar calquera pracer, senón o devandito)²⁶⁵, é evidente que a traxedia acerta a conseguir o seu fin mellor que a epopea.

Sobre a traxedia e a epopea, tanto en si mesmas como nas súas formas e partes constitutivas, cantas son e en que se diferencian, cales son as causas da súa boa ou má calidade, e tamén sobre as críticas e as solucións, abonde co dito ***.

²⁶⁵ Véxanse os capítulos 6 e 24 e mais as notas 215 e 223 á tradución.

FRAGMENTA

Aristoteles Poet. 6, 1449b21: περὶ κωμωδίας ὕστερον ἔροῦμεν.

Aristoteles, Rhet. I, 11, 1371b33: ὁμοίως δὲ καὶ ἐπεὶ ἡ παιδιὰ τῶν ἡδέων καὶ πᾶσα ἄνεσις καὶ ὁ γέλως τῶν ἡδέων, ἀνάγκη καὶ τὰ γελοῖα ἡδέα εἶναι, καὶ ἀνθρώπους καὶ λόγους καὶ ἔργα· διώριστα δὲ περὶ γελοίων χωρὶς ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.

Aristoteles, Rhet III, 18, 1419b2: περὶ δὲ τῶν γελοίων, ἐπειδὴ τινα δοκεῖ χρῆσιν ἔχειν ἐν τοῖς ἀγῶσι, καὶ δεῖν ἔφη Γοργίας τὴν μὲν σπουδὴν διαφθεῖρειν τῶν ἐναντίων γέλῳτι τὸν δὲ γέλῳτα σπουδῇ ὀρθῶς λέγων, εἴρηται πόσα εἶδη γελοίων ἐστὶν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, ὧν τὸ μὲν ἀρμόττει ἐλευθέρῳ τὸ δ' οὐ· ὅπως οὖν τὸ ἀρμόττον αὐτῷ λήψεται. ἔστι δ' ἡ εἰρωνεία τῆς βωμολοχίας ἐλευθεριώτερον· ὁ μὲν γὰρ αὐτοῦ ἕνεκα ποιεῖ τὸ γελοῖον, ὁ δὲ βωμολόχος ἕτερου.

Aristoteles, Rhet. III.2, 1404b37: τῶν δ' ὀνομάτων τῷ μὲν σοφιστῇ ὁμωνυμίαι χρήσιμοι (παρὰ ταύτας γὰρ κακουργεῖ), τῷ ποιητῇ δὲ συνωνυμίαι. λέγω δὲ κύρια τε καὶ συνώνυμα οἷον τὸ πορεύεσθαι καὶ τὸ βαδίζειν· ταῦτα γὰρ ἀμφοτέρω καὶ κύρια καὶ συνώνυμα ἀλλήλοις. τί μὲν οὖν τούτων ἕκαστόν ἐστι καὶ πόσα εἶδη μεταφορᾶς καὶ ὅτι τοῦτο πλεῖστον δύναται καὶ ἐν ποιήσει καὶ ἐν λόγοις, αἱ μεταφοραί, εἴρηται καθάπερ ἐλέγομεν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.

FRAGMENTOS

1. Aristóteles. *Poética*. 6, 1449b: Sobre a comedia falaremos despois.
2. Aristóteles. *Retórica*. I. 11, 1371b: De forma semellante, xa que o xogo forma parte das cousas pracentiras, como toda a diversión e así mesmo o riso, necesariamente o cómico é pracenteiro: homes, discursos e feitos. Tratamos en particular sobre o cómico nos libros sobre a arte poética.
3. Aristóteles. *Retórica*. III, 18, 1419b: A propósito do cómico, xa que parece ter algunha utilidade nos debates e Gorgias dixo con razón que se debía destruír a seriedade dos adversarios mediante o riso e o riso mediante a seriedade, ficou dito nos libros sobre a arte poética cantas clases de comicidade hai, das que unha convén ao home libre e a outra non, de modo que <o orador> tomará a que a el lle conviñer. A ironía é máis propia do home libre que a chocallada, pois o irónico produce o efecto cómico para si mesmo e o chocalleiro para os demais.
- 4 Aristóteles. *Retórica*. III,2, 1404b: Entre as palabras, as homónimas son útiles para o sofista (pois con elas enreda), as sinónimas para o poeta. Entendo por comúns e sinónimas por exemplo *andar* e *camiñar*, pois ambas as dúas son comúns e sinónimas entre sí. En que consiste cada unha destas, cantos tipos de metáfora hai e que isto é da maior importancia no discurso e no verso, as metáforas, son aspectos tratados, como dicíamos, nos libros sobre a arte poética.

Simplicius in Categ. 36,13 ed. Kalbfleisch: καὶ γὰρ καὶ ὁ Ἄριστοτέλης ἐν τῷ περὶ ποιητικῆς συνώνυμα εἶπεν εἶναι ὧν πλείω μὲν τὰ ὀνόματα λόγος δὲ ὁ αὐτός, οἷα δὴ ἐστὶ τὰ πολυώνυμα, τό τε λῶπιον καὶ ἱμάτιον καὶ τὸ φᾶρος.

Antiatticista in Anecdotis Bekkeri 101.32: κυντότατον· Ἄριστοτέλης περὶ ποιητικῆς τὸ δὲ πάντων κυντότατον.

Aristoteles, Pol. VIII. 7, 1341b32: ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιροῦσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικὰ τὰ δὲ πρακτικὰ τὰ δ' ἐνθουσιαστικὰ τιθέντες, καὶ τῶν ἁρμονιῶν τὴν φύσιν πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν ἄλλην πρὸς ἄλλο μέρος τιθέασι, φημὲν δ' οὐ μιᾶς ἔνεκα ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἔνεκεν καὶ καθάρσεως - τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον - τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν, πρὸς ἄνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν), φανερόν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἁρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἐτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. ὃ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἦττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ

5. Simplicius in *Categ.* 36, 13. Aristóteles no libro sobre a arte poética dixo que son sinónimos os diversos nomes que teñen o mesmo sentido, como precisamente os nomes correferenciais²⁶⁶: manto, túnica, capa.

6. Antiatticista in *Anecdosis Bekkeri* 101, 32: *o máis impúdico: Aristóteles sobre a arte poética: o máis impúdico de todos.*

7. Aristóteles. *Política*. VIII, 7, 1341b: Xa que aceptamos a clasificación dos cantos segundo a establecen algúns filósofos que distinguen os éticos, os prácticos e os entusiásticos, e atribúen unha natureza peculiar de melodía para cada un destes, diferente para cada tipo, e afirmamos que cómpre buscar na música non unha única utilidade senón varias (para a educación, para a purificación –o que entendemos por purificación, aquí aludida sen máis, exporémolo con toda a clareza nos libros sobre a arte poética– e en terceiro lugar para a diversión, distensión e descanso da fatiga), é evidente que se deben usar todas as melodías, mais non todas do mesmo xeito, senón as máis éticas para a educación, e as prácticas e as entusiásticas, executadas por outros, para a audición. Pois en todas está presente unha emoción que afecta fortemente a algunhas almas, e a diferenza está na maior ou menor intensidade, como a mágoa, o horror e o entusiasmo.

²⁶⁶ *Polyónyma* no orixinal. Parece ser que este era un nome técnico aplicado polo filósofo Espeusipo ás denominacións múltiples dunha mesma cousa.

φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός· καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὡσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως. ταῦτὸ δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς, τοὺς δ' ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἐκάστω, καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς. ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις.

Philoponus in Aristot. de Anima p. 269,28 ed. Hayduck: διὰ τοῦτό φησιν ὅτι τὸ οὐδ' ἔνεκα, τουτέστι τὸ τέλος, διττόν ἐστι, τὸ μὲν οὐδ' ἔνεκα, τὸ δὲ ᾧ, ὅπερ καὶ ἔν τῇ Ποιητικῇ† καὶ ἐν τῇ Περὶ γενέσεως εἶπεν.

Pois algúns son propensos a se deixaren posuír mesmo por este último arrebatado e vemos que, cando estes usan os cantos que poñen as almas fóra de sí, por efecto dos cantos sagrados parece que tivesen acadado unha curación e purificación. Isto mesmo necesariamente experimentan os que están posuídos pola mágoa, o horror e outras emocións en xeral, e os demais na medida en que son sacudidos por cada unha daquelas, e en todas necesariamente se produce algunha purificación e un alivio acompañado de pracer. De xeito semellante os cantos purificativos proporcionan aos seres humanos unha ledicia inocente.

Filópono en Arist. *de Anima* p. 269. 28 ed. Hayduck: Por iso di que a noción de *para que*, é dicir, o fin, é dupla: a noción de *para que* e a de *con que obxecto*, como tamén o dixo na *Poética* e no tratado *Sobre a xeración*.

APÉNDICE:

TEXTOS ARISTOTÉLICOS RELATIVOS Á MÁGOA, AO HORROR E AO ERRO TRÁXICO.

Aristóteles. *Retórica*, II 8, 1385b-1386b

Sexa, pois, a mágoa unha pena pola aparición dun mal destrutivo e doloroso en quen non merece recibilo, que tamén sería esperábel que o padecese un mesmo ou algún ser querido, e isto cando se manifesta preto. Pois está claro que o que vai sentir mágoa necesariamente está na situación de crer que el mesmo ou algún ser querido pode padecer algún mal, e un mal como o que se formulou na definición ou semellante ou moi parecido. Por iso nin senten mágoa os que están irremisibelmente perdidos (pois cren que non lles fica nada que padecer, xa que todo o levan padecido), nin tampouco os que se cren extraordinariamente felices, que, ao contrario, se comportan de xeito soberbio; pois se coidan que posúen todos os bens, está claro que tamén o da imposibilidade de padecer un algún mal, porque isto se conta entre os bens.

Pertencen á clase dos que coidan poder padecelos os que xa os teñen padecido e escaparon, os máis vellos –tanto pola sensatez como pola experiencia–, os febles e, en maior medida, os que tiran a covardes, os instruídos, por seren os máis razoábeis, e os que teñen pais ou fillos ou muller, pois estes son seres queridos e están en situación de padecer os males devanditos. Asemade, os que non están inmersos nalgunha emoción propia do home baril, como na ira ou na afouteza (por impediren estas a previsión do que pode suceder), nin nunha disposición de soberbia (pois tampouco estes son dados a preveren que poden padecer algún mal), senón os que están nunha situación intermedia entre estas e non se encontran moi atemorizados, porque non senten mágoa os que están sacudidos polo terror, por estaren pendentes do seu padecemento propio. E <séntese mágoa> se se crer que existen homes virtuosos, pois o que coida que ninguén o é, pensará que todos son merecentes do mal; e, en xeral, cando se está en situación de se lembrar de que males semellantes lle aconteceron a el ou a un ser querido, ou de esperar que lle sobreveñan a el ou a un ser querido.

Fican ditas as situacións en que se sente mágoa. As cousas que provocan a mágoa resultan evidentes a partir da definición. Das cousas penosas e dolorosas, as destrutivas son todas elas magoantes, e cantas son causa de ruína, e cantos grandes males son causados pola fortuna. Son males dolorosos e destrutivos as mortes, as violencias físicas, os maos tratos, a vellez, as doenzas e a falta de alimento. Son males causados pola fortuna a falta ou a escasez de seres queridos (por iso é magoante ser arrincado dos seres queridos e dos compañeiros), a fealdade, a febleza, a invalidez, que de onde debese resultar un ben sobreveña un mal e que a miúdo ocorra así e que despois de ter padecido o mal sobreveña un ben, como lle aconteceu a Diópites, a quen xa morto lle foron enviados os presentes do rei, e que nunca se teña producido ningún ben, ou se se produce, que non se disfrute.

As cousas por que se sente mágoa son estas e outras análogas. Por outra banda, séntese mágoa dos coñecidos, sempre que non estiveren nunha relación de familiaridade moi próxima (o que lles pode ocorrer a estes é como se nos ocorrese a nós, por iso Amasis non chorou polo fillo cando era conducido á morte, como din, e chorou polo amigo que pedía esmola; isto, en efecto, é magoante, o outro terríbel, pois o terríbel é distinto do magoante e incompatíbel coa mágoa e a miúdo útil para causar o efecto contrario, xa que non se sente mágoa se algo terríbel estiver a carón de nós) e, asemade, séntese mágoa dos semellantes a nós en idade, costumes, maneira de ser, categoría e liñaxe, pois en todos estes casos parece máis evidente que tamén a un lle pode ocorrer.

En xeral cómpre asumir aquí que son os males que se temen para un mesmo aqueles por que se sente mágoa cando lle sobreveñen a outros; e xa que os padecementos que parecen próximos provocan mágoa, mentres que os que ocorreron ou ocorrerán a dez mil anos de distancia, xa que nin os esperamos nin nos lembramos deles, ou non a provocan en absoluto, ou non da mesma maneira, necesariamente serán máis magoantes os que se axudan con xestos, voces, vestidos e recursos teatrais en xeral (pois fan que o mal pareza máis próximo, poñéndoo diante dos ollos como se estivese a piques de suceder ou xa tivese sucedido; tamén o recén sucedido e o que vai suceder axiña son máis magoantes). Por esta mesma razón inspiran mágoa

os signos, como os vestidos dos que padeceron algún mal e cousas análogas, e as accións e os discursos e cousas análogas dos que están a padecelo, como os dos moribundos. E resulta especialmente magoante que os que están nestes transos sexan virtuosos. Pois todo isto, por se amosar próximo, provoca máis intensamente a mágoa, como tamén a idea de que non se é merecente, e que o padecemento se presente diante dos nosos ollos.

Aristóteles. *Retórica*. II, 5, 1382a-1383a

Sexa, pois, o horror unha pena ou turbación provocada pola imaxe da inminencia dun mal destrutivo ou penoso. Pois non se sente horror por calquera mal, como ser inxusto ou torpe, senón polos que teñen poder para causaren grandes penas e desastres, e isto a condición de que non parezan distantes senón próximos, como se estivesen a piques de suceder. Pois non se sente horror polo que está demasiado afastado; todos saben que morrerán, mais como non está preto non se preocupan.

Se o horror consiste nisto, necesariamente serán horrorosas todas cantas cousas parecen ter gran poder para destruíren ou provocaren danos que redunden nunha grande pena. Por iso, tamén serán horrosos os signos daquelas, porque evidencian que o horror está preto, pois nisto consiste o perigo, na proximidade do horror.

Tales cousas son: a hostilidade e a ira dos que teñen poder para faceren algún dano (pois está claro que queren e poden, de xeito que están próximos a facelo) e a inxustiza que conta con ese poder, pois o inxusto é intencionadamente inxusto. Tamén a virtude sometida a aldraxe que conta con ese poder (pois é evidente que, cando é sometida a aldraxe, ten sempre intención, pero agora ademais poder), e o horror dos que poden facer algún mal, pois nesta situación necesariamente pertencerán tamén a esta clase. E como a maior parte dos homes son ruíns e se deixan vencer polo afán de lucro e son covardes nos perigos, causa horror a idea de estar un as máis das veces a mercé doutro, de xeito que os cómplices de quen cometeu algo terrible provocan o medo de que fagan delación ou deserción. Asemade, os que teñen poder para faceren inxustiza aos que están en situación

de padecerem inxustiza, pois as máis das veces os homes cometen inxustiza sempre que poden. Tamén os que xa padeceron inxustiza ou coidan que a padecen, pois sempre agardan a ocasión. Tamén producen horror os que xa cometeron inxustiza, se conservan o poder de a causar, polo medo que teñen a padecela en pago, pois xa deixamos sentado que isto causa horror. Asemade, os rivais en cousas que non poden ser posuídas por ambas as partes ao mesmo tempo, porque a loita con estes é perpetua. Tamén os que causan horror aos que son máis fortes ca nós, xa que con máis razón poderán facernos dano, se mesmo poden facelo aos máis fortes. Tamén aqueles por que senten horror os que son máis fortes ca nós, pola mesma razón. Tamén os que foron a perdición dos que son máis fortes ca nós e os que atacan aos inferiores, pois ou xa causan horror ou o causarán cando medren. Tamén, entre os que padeceron inxustiza ou son inimigos ou rivais, os que non son coléricos nin amigos da franqueza senón sosegados, irónicos ou liantes, pois non deixan ver se andan cerca de actuaren, de xeito que en ningunha ocasión demostran que anden lonxe. Mais todas as cousas que causan horror, cáusano en maior medida cando non poden ser rectificadas polos que cometeron a falta, senón que ou ben é enteiramente imposible ou non está nas súas mans, senón nas dos adversarios. E, asemade, as cousas que non se poden ou non son fáciles de endereitar. Para dicilo de xeito simplificado: causan horror todas as cousas que, sucedidas a outros ou a piques de lles sucederen, inspiran mágoa.

As cousas que inspiran horror e, por así dicir, as principais que se temen máis ou menos son estas. Imos tratar agora en que estado están os que senten horror. Se o horror viñer acompañado polo sentimento de que un vai padecer algún efecto destrutivo, está claro que non sentirá horror ninguén dos que coidan que non poden padecer ningún mal, nin se sente horror polas cousas que, se pensa, non se poden padecer, nin polas persoas que as poden cometer, nin polas ocasións. Daquela, necesariamente sentirán horror os que coidan que poden padecer algún mal e polas persoas que os poden cometer, as cousas e as ocasións. En cambio, coidan que non poden padecelo os que son ou coidan ser moi afortunados (por iso son soberbios, despectivos e audaces, e así os fai a riqueza, a forza, a abundancia de alianzas e o poder), nin os que coidan ter padecido xa

toda sorte de cousas terríbeis e fican impasíbeis perante o que pode vir, como os que xa foron mallados a paus algunha vez. Mais ben cómpre que subsista algunha esperanza de salvación por que loitar. E unha evidencia é que o horror nos fai deliberadores, mentres que ninguén delibera sobre situacións desesperadas. De xeito que cómpre poñer <aos auditores>, cando se procure que eles sintan horror, en situación de poderen padecer algún mal (pois tamén outros os padeceron maiores) e mostrarlles que persoas coma eles os padecen ou os padeceron, e por parte de quen non era esperábel, e por cousas e en ocasións non esperábeis.

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. V, 8, 1135b.

Dos tres tipos de danos nas relacións humanas, os debidos á ignorancia son erros, sempre que a persoa afectada, o acto, o instrumento ou o resultado non son os que se presupoñían. Por exemplo, se estaba previsto non disparar, ou non con tal arma, ou non a tal persoa, ou non con tal resultado, mais aconteceu de xeito diferente a como se prevía (por exemplo non para ferir, senón para pinchar), ou non a tal persoa ou non con tal arma. Cando resultar un dano contrario ao racionalmente previsíbel, é un infortunio; cando, sen deixar de ser racionalmente previsíbel, carecer de má intención, é un erro (pois érrase cando o principio da ignorancia está nun mesmo, actúase infortunadamente cando está fóra). Mais cando ten lugar con plena conciencia, aínda que non de xeito deliberado, é una inxustiza; por exemplo, todo o que provoca a ira e as demais paixóns que, por necesidade ou natureza, experimentan os seres humanos.

Aristóteles. *Retórica*. I, 13, 1374b

Son infortunios todas as cousas que suceden contra o cálculo racional e non por malicia; erros as que suceden non sen cálculo, mais tampouco por malicia; inxustizas, as que suceden con cálculo e por malicia, pois o que ten por causa o desexo pasional procede da malicia.

ÍNDICE

Nota á segunda edición	9
Introdución	11
As orixes da investigación poética	13
A Poética dentro da produción aristotélica	20
Os temas da Poética	23
A arte como mímese	23
O xénero artístico como entelequia	28
Os elementos formais da traxedia	31
Os efectos da traxedia e da epopea	37
O problema do libro II e a especificidade da comedia	44
Para unha avaliación crítica da Poética	49
A recepción da Poética	53
A presente tradución	59
Referencias bibliográficas	60
Texto e tradución	65
Fragmentsos	216
Apéndice	223

ESTE LIBRO SAJU DO PRELO DE LUGAMI EN BETANZOS EN
OUTUBRO DE 2007





LIBROS PUBLICADOS

1. Xaime Quintanilla: DONOSINA (Edición de Laura Tato)
2. Denis Diderot: O PARADOXO SOBRE O ACTOR (Edición bilingüe de X. C. Carrete Díaz e F. Sucarrat Boutet) –Esgotado–
3. Antón Villar Ponte: ENTRE DOUS ABISMOS e NOUTURNIO DE MEDO E MORTE (Edición de Emilio Xosé Insua López) –Esgotado–
4. Oscar Wilde: ERNEST (Edición bilingüe de Miguel Pérez Romero) –Esgotado–
5. Aristóteles: POÉTICA (Edición bilingüe de Fernando González Muñoz) –Esgotado–
6. Hildegarde de Bingen: O DESEFILE DAS VIRTUDES (Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz)
7. Ramón Otero Pedrayo: O FIDALGO E O TEATRO (TRES TEXTOS DRAMÁTICOS) (Edición de Xosé Manuel Sánchez Rei)
8. TRES PEZAS CÓMICAS MEDIEVAIS (Edición bilingüe de Henrique Harguindey Banet)
9. Pedro P. Riobó Sanluís: O TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO (1936-1996)
10. O TEATRO DE CHARLES BAUDELAIRE. PROXECTOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
11. Ricardo Carvalho Calero: ESCRITOS SOBRE TEATRO (Edición de Laura Tato)
12. António Ferreira: CASTRO (Edição de M^a Rosa Álvarez Sellers)
13. Rosvita de Gandersheim: OBRA DRAMÁTICA (Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz)
14. Llorenç Villalonga: DESBARATOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
15. José Oliveira Barata: O ESPAÇO LITERÁRIO DO TEATRO. ESTUDOS SOBRE LITERATURA DRAMÁTICA PORTUGUESA/I
16. Alexandre Ballester: NUN PREGUE DE VELUDO (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
17. Goretti Sanmartín Rei: O TEATRO DE XAN DA COVA. *LA GALICIANA* E *MARÍA PITA*
18. Josep Pere Peyró: DESERTOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
19. Afonso Álvares: AUTO DE SANTIAGO (Edição de Juan M. Carrasco González)
20. Ramón Cabanillas: A VIRXE DO CRISTAL (Edición de Manuel Ferreiro e Goretti Sanmartín Rei)
21. TEATRO BRASILEIRO: TEXTOS DE FUNDAÇÃO (Edição de Maria Aparecida Ribeiro)
22. Roberto Cordovani: TEATRO BRASILEIRO NA GALIZA (Edição de Eisenhower Moreno)
23. Joan Gaspar: O VENDEADOR DE AMENDOINS (Ed. bilingüe de Xesús González Gómez)
24. François Riccoboni: A ARTE DO TEATRO (Edición bilingüe de Roberto Salgueiro)
25. M^a Isabel Morán Cabanas: FESTA, TEATRALIDADE E ESCRITA. ESBOÇOS TEATRAIS NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE
26. Ana Kiffer: ANTONIN ARTAUD. UMA POÉTICA DO PENSAMENTO
27. Paulino Pereiro: A MÚSICA TEATRAL
28. Francisco Gomes de Amorim: FÍGADOS DE TIGRE (Edição de Carme Fernández Pérez-Sanjulián)
29. Gil Vicente: FARSA DOS ALMOCREVES (Edición de Xoán Carlos Lagares)
30. Manuel María: EDIPO (Edición de Miguel A. Mato Fondo)
31. Eugène Labiche [e Marc-Michel]: UN CHAPEU DE PALLA ITALIANA (Edición bilingüe de Ana Luna Alonso)
32. Manuel Lourenzo: INSOMNES
33. Cándido A. González: ¡MAL OLLO!... (Edición de Manuel Ferreiro e Laura Tato Fontañá)
34. Iolanda Ogando: TEATRO HISTÓRICO: CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA E CONSTRUCCIÓN NACIONAL
35. Euloxio R. Ruibal: MÍNIMALIA. 20 PEZAS DE TREATRO BREVE
36. Antoni Nadal: O TEATRO MALLORQUINO DO S. XX
37. Emilio Xosé Insua López: SOBRE *O MARISCAL*, DE CABANILLAS E VILLAR PONTE
38. Xesús Pisón: NOITE INVADIDA
39. Duarte Ivo Cruz: O TEATRO PORTUGUÉS: ESTRUCTURA E TRANSVERSALIDADE
40. Afonso Becerra de Becerrea: O RITMO NA DRAMATURXIA. TEORÍA E PRÁCTICA DA ANÁLISE RÍFMICA (A PARTIR DA PRIMEIRA DRAMATURXIA GALEGA EN VERSO)
41. DOCUMENTOS PARA A HISTORIA DO TEATRO GALEGO (1919-1924) (Edición de Silvana Castro García)
42. QUE (NON) É O TEATRO? [Manuel Lourenzo / José Oliveira Barata] / CATÁLOGO DE PUBLICACIÓNS (1997-2005)
43. Marica Campo: CONFUSIÓN DE MARÍA BALTEIRA (Edición de María Pilar García Negro)
44. Manuel Lugrís Freire: A COSTUREIRA D'ALDEA (Edición de Teresa López)
45. Hélène Cixous: A CONQUISTA DA ESCOLA DE MADHUBAI (Edición bilingüe de Purificación Cabido Pérez)
46. Uxío Carré Aldao: MEMORIA CRÍTICO-BIBLIOGRÁFICA SOBRE EL TEATRO REGIONAL GALLEGO (Edición de Xoán López Viñas)
47. Manjula Padmanabhan: LUCES FÓRA! (Edición bilingüe de Antía Mato Bouzas)
48. Teresa Rita Lopes: COISAS DE MULHERES! (TEATRO REUNIDO)
49. D. Francisco Manuel de Melo: O FIDALGO APRENDIZ (Edição de Evelina Verdelho)
50. Aristóteles: POÉTICA (Segunda Edición bilingüe revisada de Fernando González Muñoz)