

fortunio á la felicidad, porque nada hay menos trágico que esto, ni más incapaz de producir efectos terroríficos y filantrópicos. Ni conviene que el malo pase del infortunio á la dicha, porque semejante desenlace sería filantrópico, pero no produciría ni compasión ni terror. La compasión nace de la desgracia no merecida, y el terror, de ver padecer á un semejante nuestro.

El personaje, pues, debe ser escogido entre los nobles y excelentes, pero no ha de ser extremado en virtud ni en justicia, ni ha de haber caído en infortunio por maldad ó crimen horrible, sino por algún pecado, como Edipo, Tiestes y otros de semejante linaje.

En suma: la fábula simple es preferible á la doble: al cambio de mal en bien ha de anteponerse el de bien en mal, y no por índole depravada, sino por flaqueza de un hombre antes bueno que malo. Por eso la tragedia se ha encerrado en muy pocos linajes. Censuran algunos á Eurípides, viendo que sus poemas suelen acabar lastimosamente. Y, sin embargo, Eurípides, por eso mismo, es el más trágico de los poetas, aunque peque alguna vez en la economía de la tragedia, y son sus piezas las que mejor parecen y más agradan en la escena y en los certámenes. Algunos prefieren la fábula doble, como en la *Odisea*, con doble desenlace para buenos y malos. Suele gustar el público de estas obras, y los poetas le siguen; pero, á la verdad, semejante desenlace, más propio que de la tragedia parece de la comedia, donde todos los personajes, aun-

que sean como Orestes y Egisto, se reconcilian al final, y nadie mata ni muere ¹.

El terror y la compasión pueden nacer del espectáculo, y también del curso de los acaecimientos, lo cual es preferible, y arguye mayor ingenio en el poeta. Conviene que, aun sin verla con los ojos del cuerpo, produzca la fábula todo su efecto trágico, como acontece en la de *Edipo*. Por el contrario, el efecto del espectáculo es cosa que apenas pertenece al arte literario. Y de los que por medio del espectáculo intentan producir, no lo terrible, sino lo horrible, bien puede decirse que salen de los límites de la tragedia, la cual no debe producir todo género de deleites, sino solamente los que son propios de su índole. La compasión y el terror han de nacer, pues, de la imitación y de la fábula misma.

Toda acción es entre personas amigas, enemigas ó indiferentes. Si un enemigo mata á su enemigo, nada hay en esto de terrible ni de lastimoso para el espectador, salvo el hecho en sí; y lo mismo si se trata de personas indiferentes. Pero si la acción pasa entre amigos, deudos ó allegados; si el hermano mata ó quiere matar al hermano, el hijo al padre, la madre al hijo, el hijo á la madre, etc., etc., la acción será verdaderamente trágica. Se han de respetar en lo esencial las fábulas antiguas, v. gr., la muerte de Clitemnestra por Orestes, y la de Eryphile por Alcmeon; pero usando discretamente de los datos tradicionales.

¹ *Poét.*, cap. XIII.

El crimen puede ser cometido con premeditación, v. gr., el de Medea, que mata á sus hijos; ó por ignorancia, v. gr., en *Edipo*, donde el crimen es anterior al drama. Y, finalmente, puede reconocerse á la víctima antes de consumar el crimen. Otras maneras no caben, porque forzosamente ha de cometerse el crimen ó no cometerse, conociendo ó sin conocer á la víctima.

De estas maneras, la de estar á punto de consumar el acto con plena deliberación y no consumarle, impedido por fuerza mayor, es la peor de todas, pues queda íntegro lo odioso y falta lo trágico. Así es que son raros los ejemplos de ella, v. gr., el arrebato de Hemon contra Creonte en la *Antígona*. Mejor es que la acción se consume por ignorancia, y que el reconocimiento venga después. Entonces el crimen pierde su odiosidad, y el reconocimiento es terrible. Así el de Mérope en el *Cresphonte* de Eurípides, cuando va á herir con la segur á su hijo, y de pronto le reconoce, ó el de *Ifigenia en Táuride*, donde la hermana está á punto de inmolar al hermano. Por buscar estos efectos patéticos, se han encerrado los trágicos en aquellas familias que los ofrecían en gran copia ¹.

Las costumbres en una tragedia han de reunir cuatro condiciones. Primera y principal, que sean buenas ó convenientes, respondiendo las palabras y las acciones á la intención. Esta bondad poética es la que Aristóteles busca, añadiendo que

¹ *Poét.*, cap. xiv.

puede hallarse hasta en los esclavos y en las mujeres, «por más que éstas (añade) sean generalmente menos buenas, y los esclavos totalmente malos.» Segunda, que sean convenientes ó armónicas, porque en la mujer, v. gr., no sentarían bien el valor y la fiereza. Tercera, que sean semejantes. Cuarta, que sean iguales, pues aunque el personaje sea anómalo, la imitación debe presentarle con cierta igualdad en su misma anomalía. Ejemplo de costumbres malas sin necesidad: Menelao en el *Orestes* de Eurípides. Ejemplo de costumbres desiguales: *Ifigenia en Áulide*, suplicante primero y heroica luego.

En las costumbres, como en la composición de la fábula, se ha de buscar siempre lo necesario ó lo verosímil, de suerte que, dado un carácter, sea forzoso ó verosímil que diga ó haga esto ó lo otro, ó que tal cosa acaezca después de tal otra.

Evidente es que el desenlace debe nacer de la misma fábula, y no por una máquina, como en la *Medea* de Eurípides. Sólo puede admitirse la máquina para los sucesos que están fuera del drama, ya sean anteriores y no conocidos de los personajes, ya cosas futuras que se anuncian y vaticinan, porque los dioses todo lo ven. Pero nada irracional se admite en el drama.

Y como la imitación de la tragedia es *de lo mejor*, conviene parecerse á los buenos artífices de retratos, que, conservando la propia forma del original, le hacen, con todo, más hermoso. Y así el poeta, imitando á los hombres iracundos ó tímidos ó de otra especie cualquiera, debe hacer-

los como un *paradigma* ó dechado de su respectivo carácter: así el Aquiles de Agatón y el de Homero ¹.

Aristóteles ha distinguido sutilmente varias especies de *anagnorisis*. Primera y menos técnica, la que se hace por signos, ya naturales, ya accidentales (ora en el cuerpo, como las cicatrices, ora externos á él, como los collares). Es preferible esta especie de *anagnorisis* cuando se junta con la *peripecia*: así el baño de Ulises en la *Odissea*. La segunda manera requiere más arte, y es toda invención del poeta: á ella se refiere el doble reconocimiento de la *Ifigenia en Táuride*. La tercera especie es *por recuerdo*, v. gr., el llanto de Ulises en casa de Alcinoó, cuando oye cantar al citarista. El cuarto reconocimiento es por *silogismo*, v. gr., el de la *Electra* de Sófocles, y aun es mejor esta *anagnorisis* cuando se complica con algún *paralogismo* ó razonamiento falso del espectador. Pero todavía es de más alta calidad la *anagnorisis* que nace de la acción misma y se produce por causas naturales, como en el *Edipo* y en la *Ifigenia* ².

Es necesario que el poeta se coloque mentalmente en el lugar de los espectadores. Así verá todas las cosas mejor y como si las tuviera delante, y conocerá lo que conviene al asunto y lo que no conviene. Pero aún es más indispensable, que se imagine colocado en las mismas situaciones

¹ *Poét.*, cap. xv.

² *Poét.*, cap. xvi.

que sus personajes, participando de ellas por el oculto poder de la simpatía. Sólo se agita de veras el que internamente está agitado: sólo manifiesta bien la cólera el que está furioso. Por eso exige la poesía una naturaleza, ó fácil para modelarse y hacerse plástica, ó ardiente y propensa al éxtasis y al entusiasmo.

Ha de pensarse primero la totalidad de la fábula, y desarrollarla luego por medio de episodios. Aristóteles da un ejemplo de este procedimiento abstracto, discursivo y antipoético, exponiendo sin nombres el argumento de la *Ifigenia en Aulide*: «Una doncella iba á ser sacrificada....» etc., etc. Falta saber qué artista ha procedido así, y no ha comenzado por ver todo el cuadro en una iluminación súbita ¹.

En toda tragedia hay *nudo* y *desenlace*. Lo que precede á la acción y la acción misma constituyen el nudo: lo demás el *desenlace*; es decir, el tránsito de la fortuna próspera á la adversa, ó al contrario.

Cuatro especies pueden distinguirse de tragedias: la *implexa* con *anagnorisis* y *peripecia*; la *patética*, como los *Ayaces* y los *Ixiones*; la *ética*, como los *Phtiotides* y el *Peleo*; la *homóloga* ó simple, como el *Prometeo* y todas aquellas en que intervienen personajes del mundo infernal.

Si no es posible reunir en una obra sola las condiciones de todas estas especies de tragedia, procúrese, á lo menos, la mayor parte y las

¹ *Poét.*, cap. xvii.

mejores: «Cosa más necesaria que nunca hoy (añade el Estagirita), en que la abundancia de poetas es tal y los géneros parecen tan agotados, que de cada poeta se exige que cifre y compendie todas las cualidades de los restantes, y no que muestre sólo aquella en que sobresale, siendo, v. gr., feliz en el enredo y no en el desenlace, ó al contrario.»

No se ha de hacer de la tragedia una obra épica de muchas acciones ó fábulas, poniendo, v. gr., toda la *Iliada* en una sola tragedia, como intentó Agatón. Porque en la epopeya pueden tener los episodios proporcionada extensión, pero en el drama camina todo rapidísimamente, y á veces contra la verosimilitud, y por una razón más alta, «porque es verosímil que muchas cosas acaezcan fuera de lo verosímil.»

El coro se ha de estimar como uno de los actores y como parte de la pieza, con su papel propio en ella, al modo de los coros de Sófocles, y no de los de Eurípides, ni menos de los de Agatón, que así pueden pertenecer á una tragedia como á otra. La introducción de coros extraños al argumento de la pieza es tan reprehensible como la de episodios pegadizos ¹.

Hasta aquí lo relativo al teatro, que forma, digámoslo así, el nervio de la *Poética*. En los capítulos siguientes discurre el Estagirita sobre las condiciones del estilo poético: claridad y eleva-

¹ *Poét.*, cap. XVIII. El XIX, XX y XXI pertenecen á la Gramática mucho más que á la técnica artística.

ción. La claridad procede del empleo de palabras propias; la elevación, del uso de palabras extraordinarias, de metáforas, etc. Pero si sólo de estos elementos figurados y exóticos se compusiera el lenguaje, resultaría un puro enigma ó un puro barbarismo. Para evitarlo, deben combinarse los dos elementos de claridad y elevación, huyendo del exceso en todo. En el empleo de las metáforas es donde más se conoce y da muestras de sí una índole generosamente poética, porque la esencia de la metáfora consiste en descubrir entre los objetos ocultas semejanzas, que los ojos del vulgo no perciben.

La epopeya está estudiada por Aristóteles sólo á la luz de la poesía dramática, cuyas reglas más ó menos violentamente se le adaptan. Ha de formar, como la tragedia, un conjunto dramático con una sola acción entera y completa que tenga principio, medio y fin, de suerte que sea como un animal perfecto. Y no basta la unidad de la historia, donde no se expone una acción sola, sino todo lo que en un tiempo dado ha acaecido á una persona ó á muchas, sea cual fuere la relación que tienen entre sí. De este modo suelen coincidir en la historia dos hechos que no tienen el mismo fin. En esto, como en todo, aventajó Homero al resto de los poetas, no tomando por asunto la guerra de Troya, aunque fuese una empresa épica con principio y fin, sino tomando una parte de ella y enriqueciéndola con varios episodios. Al contrario: otros épicos han tomado por asunto de sus composiciones una época en-

tera, ó una acción extensa, v. gr., las *Cipriacas* ó la *Pequeña Iliada*, de cada una de las cuales pueden sacarse muchos asuntos de tragedia, al revés de la *Iliada* y de la *Odisea*, que dan sólo uno ó dos ¹.

La tragedia es siempre para Aristóteles el modelo ideal de la epopeya, que puede ser, como ella, simple é implexa, *ética y patética*. Sus partes son las mismas, fuera de la melopéa y el espectáculo. Caben en ella *anagnorisis*, peripecias y pasiones. Homero es dechado excelentísimo de todo. La *Iliada* puede calificarse de poema simple y patético; la *Odisea*, de implexo (con *anagnorisis*) y ético.

Tan allá lleva este paralelo el Estagirita, que no duda en afirmar que la epopeya y la tragedia varían sólo en la extensión y en los metros, y en poder abarcar la epopeya, como poema narrativo que es, muchas acciones simultáneas.

Reprueba Aristóteles la mezcla de metros en lo épico, introducida por Cheremon en su *Centauro*, y partiendo del principio de que la misma naturaleza enseña á armonizar el metro con el asunto, prescribe el uso exclusivo del exámetro, como más generoso, más capaz de admitir metáforas y voces extrañas, y más acomodado á la imitación épica, la más amplia de todas.

En la tragedia cabe lo maravilloso; en la epopeya, hasta lo ilógico, porque no viéndose la acción, todo parece tolerable. No así en la escena,

¹ *Poét.*, cap. xxiii.

á no ser que lo irracional y violento esté fuera del drama y se relegue á los antecedentes, como en *Sófocles* la muerte de Layo. Pero el arte del poeta épico puede ser tal, que haga agradable hasta lo absurdo, como es de ver en muchas fábulas de la *Odisea* ¹.

Los dos últimos capítulos, que son los más oscuros y controvertidos de este breve tratado, contienen diversos problemas estéticos, cuya solución más bien persigue que da el Estagirita. Vuelve á inculcar con nuevos desarrollos el principio de la *mimesis*, y le extiende á las artes plásticas, equiparando al poeta con cualquier otro artífice de imágenes. Puede imitar los objetos de tres maneras: como son, como se dice ó parece que son, como deben ser. Pero las reglas de otras artes no son aplicables á la Poética.

Caben en la poesía dos géneros de defectos: esenciales y accidentales. Cuando el poeta ha querido imitar lo imposible, el defecto es esencial. Pero se ha de ver si por tal camino se alcanza el fin propio de la obra artística, y si la falta está en cosa perteneciente al arte ó extrínseca á él. Si se objeta que esto no es pintar las cosas como son, se responderá que es pintarlas como deben ser, al modo de *Sófocles*, y no al de *Eurípides*.

Lo que se llama *imposible* puede referirse á lo mejor (al ideal que decimos ahora), ó á la opinión común. La poesía debe preferir siempre lo vero-

¹ *Poét.*, cap. xxiv.

símil imposible á lo inverosímil posible. Respecto del ideal, debemos seguir las huellas de Zeuxis, cuyas imágenes superan al *paradigma* ó modelo ¹.

¿Es superior la imitación épica á la trágica? Aristóteles no lo resuelve, y expone las razones en pro y en contra. Parece que el arte menos recargado es el mejor, y bajo este aspecto la epopeya, que lo abarca todo, parece inferior. Por otra parte, la epopeya parece inferior á la tragedia por las calidades de las personas á que se dirige y por el empleo del gesto y del arte histriónico. Pero á esto puede responderse que el mal no está en la tragedia, sino en la recitación ó histrionismo, y que la tragedia, aun sin el auxilio del arte de los *hipócritas*, produce efecto donde quiera que se lee. Tiene, además, todas las partes de la epopeya; puede usar sus metros, y la ventaja, además, en la música y en el espectáculo. Y como la imitación está concentrada en menos espacio, produce más efecto que dispersa en una larga narración, v. gr., si pusiéramos el *Edipo* en tantos versos como la *Iliada*. Además, la acción épica tiene menos unidad que la trágica, y ésta alcanza mejor el término de su imitación.

Tal es en sus datos capitales, y prescindiendo de menudencias técnicas, sólo interesantes para el historiador de la literatura griega, este código literario, de tan singular fortuna en el mundo. Apenas conocido de los romanos, ya que las

¹ *Poét.*, cap. xxv.

coincidencias que pueden advertirse en la Epístola de Horacio son en esos lugares comunes que debían de estar consignados en los libros de todos los retóricos antiguos; entendido perversamente por los árabes, olvidado de todo punto por los escolásticos, vuelve á la luz en la época del Renacimiento, y domina despótico por tres siglos, sirviendo de bandera á todas las escuelas literarias, así á los partidarios de la independencia del genio, como á los críticos casuísticos y á los legisladores inflexibles y catonianos. Una gran parte de estas contradictorias interpretaciones, á las cuales todavía no está cerrado el campo, han de constituir la trama de la presente historia. Aquí baste formular en pocos cánones y precisos los principios fundamentales de la Poética, tal como del texto mismo resulta, según han acertado á leerle los filólogos modernos.

El primero y más alto de estos principios es el de la *mimesis*, no entendido ciertamente como le entendía, v. gr., el abate Batteux, sino en un sentido de todo punto idealista, en que Platón no difiere un ápice de su discípulo. Para uno y otro la poesía es arte de imitación, pero lo que imita no es otra cosa que lo *universal*, lo *necesario*; es decir, la *idea* y el *tipo*, y de ningún modo lo particular y relativo, viniendo á ser así la poesía más filosófica y profunda que la historia. De aquí la doctrina de la depuración del carácter, que ha de ser como un *paradigma* ó modelo de su respectiva clase.

Si en este punto la conformidad con Platón es

visible, no menos de resalto aparece en la doctrina de la *purificación de los afectos* que, despojada del aparato escolástico y de las sutilezas y cavilidades sin número con que la han enmarañado los expositores, no es otra cosa que el restablecimiento de la *sophrosyne*, templanza y quietamiento de pasiones, tan divinamente celebrada en los diálogos socráticos. La diferencia está sólo en que Aristóteles espera tales efectos del arte mismo y de la imitación escénica, pidiendo á la pasión artísticamente idealizada, medicina contra la pasión real que cada espectador lleva en su pecho. Por el contrario: Platón es incrédulo en cuanto á tales efectos del arte, y buscando por otro camino el imperio de la templanza, proscribió de su *República* toda imitación apasionada y tumultuosa.

III.

DE LAS ENÉADAS DE PLOTINO.—DEL TRATADO DE LONGINO ACERCA DE LO «SUBLIME» Y DE LO «ELEVADO.»

Desde Aristóteles hasta Plotino, poco tiene que espigar la ciencia estética. Y no porque los peripatéticos, comenzando por Teofrasto, el inmediato sucesor de Aristóteles, afamado entre todos sus discípulos por el culto de la pureza de la dición, al cual debió el nombre que lleva, y continuando por Estratón de Lampsaco, dejasen de especular sobre el estilo, sobre la poesía, so-

bre la música, y hasta sobre lo cómico y lo ridículo ¹, sino porque el tiempo ha devorado todos estos escritos, tan celebrados por su simplicidad ática, dejándonos sólo mutiladas reliquias, y quizá algunos trozos aprovechados en Cicerón, Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano. Ciertas definiciones de la tragedia y de la comedia; ciertas explicaciones, algo superficiales, del deleite estético en la poesía y en la música, que corren autorizadas en los gramáticos, parece que han de atribuirse á Teofrasto ó á otros aristotélicos inferiores. En cuanto á los *Caracteres* (que parecen estudiados principalmente en las comedias de Menandro), opino, separándome en esto de la opinión de Víctor Le Clerc, que pertenecían más bien á un tratado de Moral que á una Poética, hoy sólo conocida por una cita del gramático Diomedes.

Igual naufragio han padecido los libros de los estoicos, aun incluyendo los de Zenón, Cleantes y Crisipo, que escribieron sobre el arte y la crítica, y sobre la manera de entender rectamente á los poetas; y dieron nuevo impulso á la filosofía del lenguaje, enlazada siempre no remotamente con la disciplina estética, que los filósofos de esta escuela refundían en la dialéctica.

Por lo demás, así los estoicos como los epicúreos, los unos por soberbio desdén, y los otros

¹ Véase para estos preceptistas menores el precioso libro de Egger *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs* (París, A. Durand, 1849), páginas 229 y siguientes.