

VELEIA

REVISTA DE PREHISTORIA, HISTORIA ANTIGUA, ARQUEOLOGÍA
Y FILOLOGÍA CLÁSICAS

Comité de Redacción:

I. BARANDIARÁN J. L. MELENA J. SANTOS V. VALCÁRCEL

Secretario:

J. GORROCHATEGUI

11



Torso *thoracatus* hallado en
Iruña, Álava, la
antigua
Veleia

INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD
AINTZINATE-ZIENTZIEN INSTITUTUA

SERVICIO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO



ARGITARAPEN ZERBITZUA
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

VITORIA

1994

GASTEIZ

ARISTÓTELES, *POÉTICA* 1454A 24, Y LA TRAGEDIA DEL SIGLO IV¹

RESUMEN: La cualidad de "semejantes", el requisito que Aristóteles señala han de poseer los personajes de la tragedia en *Poét.* 1454a 24, ha recibido fundamentalmente dos interpretaciones distintas. Una, la que supone que tal semejanza lo es con el hombre ordinario, está bien asentada dentro de la argumentación general de la *Poética*; la otra, que relaciona el concepto con el prototipo mítico, requiere más aclaraciones que la anterior si se pretende que pueda ser aristotélica. De ello nos ocupamos en el presente artículo, poniendo en relación la práctica contemporánea, la tragedia del siglo IV, con las opiniones de Aristóteles en la *Poética*.

SUMMARY: The quality of "likeness", that requirement, as claimed by Aristotle in *Poetics* 1454a 24, that all tragic characters must possess, has been traditionally interpreted in two different ways. The first and most widely acclaimed is the one that claims that that likeness should be with the ordinary man; the second, which relates the concept with the mythical prototype, needs to be revised if it is going to be considered Aristotelian. In this essay contemporary practice, the tragedy of the IV century, is analysed following the second interpretation.

La primacía de la acción, que probablemente tiene su fundamento mayor, aunque no único, en los postulados filosóficos de Aristóteles, explica el que el *mythos* sea considerado en la *Poética* como el elemento constitutivo más importante de la tragedia; no es de extrañar, pues, que el espacio dedicado a su discusión sea notablemente mayor que el correspondiente a los personajes, de los que Aristóteles se ocupa formalmente en el capítulo 15, 1454a 15 ss. Es aquí donde éste se refiere de forma sistemática a las cualidades que han de poseer los *etbe*, señalando para los mismos la necesidad de que sean χρηστά 'buenos', ἀρμόττοιτα 'adecuados', ὅμοια 'semejantes', y de que posean τὸ ὁμαλόν 'consistencia'.

No son especialmente llamativas las diferencias entre los estudiosos a la hora de interpretar cada una de estas cualidades. La bondad o excelencia del héroe conjuga dos principios fundamentales dentro de la *Poética*, por un lado, la exigencia de que la imitación de la tragedia lo sea de hombres "mejores" que los normales —lo que apunta a la necesaria altura del héroe mítico y a ese requisito de seriedad y de excelencia moral propios del género—, por otro, la consideración de ese héroe

¹ La presente publicación se ha realizado en el marco de un proyecto de investigación financiado por la UPV/EHU (106.130-IA 163/94).

² Es en este capítulo donde Aristóteles se refiere a las distintas combinaciones posibles entre el carácter del héroe —bueno o malo— y los cambios de fortuna (μεταβολαί) en su destino —hacia la felicidad o la desgracia—, en orden a ilustrar cuál es la más conveniente para suscitar los efectos propios de la tragedia y el modelo de acción ideal. Así, el destino adverso del bueno levantaría tanta repugnancia como la felicidad fi-

nal del malo, mientras que el castigo de éste último podría dar lugar a lo φιλόανθρωπον (una especie de «justicia poética», o de «humana simpatía» más débil que la piedad), pero no a los sentimientos de ἔλεος y φόβος que la tragedia debe suscitar. Queda finalmente el caso del héroe que ocupa una posición intermedia entre la virtud sin tacha y la maldad y que recibe una suerte «en cierto modo» inmerecida como el caso óptimo, pues la piedad tiene como objeto al hombre que no merece su desgracia, el miedo, al hombre semejante a nosotros.

como un ser intermedio entre la virtud sin tacha y la maldad (el μεταξύ del capítulo 13), que recibe un sufrimiento en cierta medida inmerecido³. El modelo ideal de desarrollo de la acción requiere, precisamente, la excelencia del héroe como algo previo, a la vez que ésta tiene un colorido ético que sobrepasa el mero ideal heroico. Claramente pone de manifiesto esta idea el ejemplo que Aristóteles elige en el pasaje en cuestión, al considerar la posible bondad de la mujer y del esclavo en virtud de sus palabras o sus actos (*Poét.* 1454a 19).

La adecuación, la segunda de las cualidades mencionadas, supone que el carácter debe guardar una relación estrecha con condiciones tales como edad, posición social o sexo. La retórica hará de esta condición un requisito imprescindible a la hora de construir un discurso creíble, pero en Aristóteles no compromete las bases éticas de su concepción del carácter; de hecho, lo que subyace debajo de esta condición es esa idea ampliamente extendida en la Antigüedad de que la forma de ser de un individuo, su carácter moral, guarda una relación estrecha con sus condiciones de vida reales.

Por lo que se refiere a la consistencia, incorpora para el personaje el mismo requisito que debe presidir la construcción de la acción. De igual forma que ésta debe subordinarse a las leyes de la necesidad y de la probabilidad⁴, las expectativas que la caracterización de un personaje crea a lo largo de una serie de escenas no deben ser frustradas por las siguientes, a no ser que el poeta persiga un efecto determinado. Con ello la función de caracterización queda incorporada como un factor cualitativo al desarrollo de la acción, subordinándose a la misma.

Las divergencias interpretativas son evidentes, sin embargo, por lo que se refiere a la cualidad señalada en tercer lugar, que Aristóteles menciona sin más en el pasaje en cuestión. "Semejantes" debe de significar —ésta es la opinión más extendida— "parecidos a los seres humanos ordinarios" —y por ello mismo capaces de provocar ese sentimiento de *phobos* en quien contempla su destino—; para otros, sin embargo, ὅμοια podría entenderse en el sentido de "semejantes al prototipo mítico"⁴, con lo que Aristóteles estaría haciendo una concesión a la fuerza sancionadora de la tradición. Esta interpretación, sin embargo, sin ser totalmente descartable dentro del propio contexto de la *Poética* requiere, a nuestro entender, de más aclaraciones que la anterior.

En efecto, la primera de ambas interpretaciones está bien asentada dentro de la argumentación general de la *Poética*. La acción trágica descansa en una inversión que se revela crucial a la hora de configurar los incidentes de la trama, y es el héroe trágico el que como protagonista de la misma ha de poseer las cualidades necesarias para que la tragedia sea un relato literario interesante y moralmente aceptable. Inversión de la acción y cualidades del héroe son, pues, los dos elementos imprescindibles en esa combinación óptima que debe presidir la construcción de la acción ideal, aquella de la que mejor se derivan los efectos propios del género. Ello supone, por parte del héroe, un grado de excelencia notable (recordemos el χρηστός señalado en primer lugar) mas también una limitación que es la que le acarrea (o puede acarrearle)⁵ la desgracia. Pues bien, son precisamente

³ Plausibilidad es una noción que debe entenderse como próxima a ésta última en Aristóteles; cf. últimamente sobre este concepto E. S. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, New Jersey, 1992, pp. 119-31.

⁴ Cf., por ejemplo, D.W. Lucas, *Aristotle's Poetics*, Oxford 1980 (1968¹), p. 159; G.F. Else, *Aristotle's Poetics*, Harvard 1957¹ (reimp. 1967), p. 460; o M. Fuhrmann, *Die Dichtungstheorie der Antike*, Darmstadt 1992², p. 46.

⁵ En el capítulo 13 Aristóteles defiende la inversión εις δυστυχίαν como el tipo de final preferido, y en el capítulo 14 la catástrofe interrumpida, lo que no parece constituir una contradicción para él. Para una explicación en extensión y profundidad de este hecho puede verse S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London 1986, capítulo 7, especialmente pp. 228-37. A.P. Burnett, *Catastrophe Survived. Euripides Plays of Mixed Reversal*, Oxford 1971, p. 11, señala que la catástrofe interrumpida representaba muy probablemente una inversión εις δυστυχίαν para Aristóteles, a pesar de la peculiaridad de su final.

estos dos factores, el infortunio en cierta medida inmerecido⁶ y la limitación del héroe, los que permiten al espectador sentirse moralmente próximo al mismo y experimentar los sentimientos de ἔλεος y φόβος que han de derivarse de la acción trágica. La interpretación de ὅμοια como semejantes a los seres humanos ordinarios tendría, pues, a su favor el encajar perfectamente en el diseño teórico esbozado por Aristóteles a propósito de la tragedia.

Habría que señalar además el papel que juegan otras referencias y las implicaciones que a favor de esta interpretación suponen otros pasajes de la *Poética*. Así, el juicio general contenido en el capítulo 25, 1460b 33-34, de que Sófocles representa a los hombres como deberían ser, Eurípides, como son, se inserta dentro de una valoración de la crítica a los poetas en la que Aristóteles recomienda distinguir entre aquellas inexactitudes o errores debidos "al arte" y otros debidos a algo accidental. Esta inexactitud κατὰ τὴν τέχνην, la representación idealizada en el pasaje que acabamos de mencionar, parece pertenecer a la esfera de la variación que Aristóteles concede a cada poeta, el cual trae consigo una visión determinada, también naturalmente de los personajes. Significativa es igualmente la referencia a la innecesaria bajeza de Menelao en el *Orestes* euripideo (1454a 28-29), lo que ha de entenderse en relación a la construcción de la acción y la intención de la obra más que en relación a la tradición, secundaria aquí.

Tienen mayor importancia, a nuestro entender, las consecuencias que se derivan del hecho de que Aristóteles contemple la posibilidad de que el poeta trágico invente temas y personajes (como en el caso de la tragedia *Anteo*, mencionada en *Poét.* 1451b 21). Si, como parece razonable, las cualidades que Aristóteles requiere para los *etbe* han de poder proyectarse a ambos tipos de historias, las tradicionales y las inventadas, ὅμοια sólo es interpretable en el sentido de "semejantes a los seres humanos ordinarios", no en el sentido de "fieles a la tradición". Mas aún, en otro lugar⁷ hemos insistido en la corroboración que aporta a esta interpretación un pasaje de importancia notable en la *Poética*, cuya relación con lo anterior no parece que ha sido considerada.

Se trata de aquél en el que para ilustrar su concepción de los pasos que ha de dar el poeta a la hora de construir la acción de la tragedia (ἐκτίθεσθαι καθόλου y ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν, 1455a 34 ss.), Aristóteles toma el ejemplo de *Ifigenia entre los Tauros*, reduciéndola primero a lo que sería la idea general. Pues bien, llama la atención que, en esta operación, queden suprimidos los nombres propios —y con ellos toda idea de caracterización tradicional—, así como los actantes —y con ellos las motivaciones de los personajes—: uno y otro aspecto pertenecen a los dominios en los que ejerce su libertad el poeta.

Pasemos a la segunda de las interpretaciones señaladas. La explicación de ὅμοια como "semejantes al prototipo mítico" es considerada por algunos comentaristas como de origen peripatético⁸, de donde habría pasado, a través de una poética helenística que conocemos mal en su conjunto, a la poética horaciana. En efecto, en el *Ars poetica* parece revelarse por primera vez la aplicación a la poesía del concepto retórico de imitación, que en origen afectaba al estilo en el sentido más amplio del término⁹. Muy otro era naturalmente el concepto de mimesis en Platón y Aristóteles, donde tenía un sentido claro, ligado a la realidad.

⁶ Para el concepto complejo y crucial de ἀμαρτία en Aristóteles puede verse el artículo de T.C.W. Stinton, "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy", *CQ* 25, 1975, pp. 221-54, que consideramos marca modernamente una frontera en su estudio.

⁷ Véase nuestra colaboración al VIII Congreso Español de Estudios Clásicos, "Aristóteles y la repeti-

ción mítica de la tragedia griega", *Actas*, Vol. II, Madrid 1994, pp. 339-46.

⁸ Cf. G.F. Else o D.W. Lucas en los pasajes señalados en nota 4.

⁹ Que el imitador pueda cambiar la acción no es considerado por Horacio en ningún lugar, e incluso se prohíbe el cambio de los personajes transmitidos por la tradición.

Esta diferencia fundamental por lo que se refiere a dicho concepto podría justificar la hipótesis de que estamos ante dos tradiciones interpretativas distintas¹⁰. Sin embargo, nos parece interesante considerar al menos si tiene sentido postular ya en Aristóteles una interpretación como ésta y por qué, o dicho en otros términos, si como algunos comentaristas sostienen, pero no explican, Aristóteles se está refiriendo con el adjetivo ὅμοια al prototipo mítico, se ha de fundamentar por qué, lo que a nuestro entender podría provenir de las propias circunstancias de la producción en época de Aristóteles.

De hecho, al mencionar este factor entramos de lleno en la cuestión relativa a la influencia que la tragedia contemporánea pudo tener sobre las opiniones que Aristóteles expresa en su *Poética*. En efecto, las no escasas alusiones a poetas y obras de la época contenidas en este tratado (Astidamante, Diceógenes, Teodectes, Cárcino, de algunos de los cuales también se mencionan tragedias en la *Retórica* y la *Ética nicomaquea*) parecen indicar que Aristóteles tiene muy presente la tragedia contemporánea a la hora de ilustrar sus postulados; incluso éstos, como se ha señalado, es lógico esperar que reflejen en buena medida discusiones y prácticas de su tiempo¹¹. Puntos tan centrales en la *Poética* como los relativos a 1) el desarrollo y estructura de la acción, 2) la relación entre acción y personaje, 3) los efectos de la tragedia y el manejo del *pathos* de ciertos desenlaces (capítulo 14), 4) las propiedades de los personajes deberían ponerse en relación con los requerimientos de la praxis y, por lo tanto, con ese fondo de circunstancias históricas determinante¹². Naturalmente es preciso tener también presentes aquellas implicaciones de carácter filosófico que juegan un papel importante a la hora de entender la posición teórica de Aristóteles frente a la literatura —principios como la primacía de la acción, o la concepción del arte como imitación—, que a su vez le sitúan en una tradición filosófica históricamente definida, la del Platonismo.

En este sentido es preciso señalar en primer lugar que, a pesar de la escasez de lo que nos ha llegado, parece bastante superada la consideración de la tragedia del siglo IV como un epígono de escaso valor frente a la clásica. La extensión geográfica de las representaciones de tragedia en el mundo helenizado a lo largo de este siglo, la actividad constructora que la vitalidad del teatro llevó aparejada, la pervivencia en cierto modo del espíritu que la tragedia clásica había representado¹³ —piénsese que ésta siguió formando parte de los certámenes trágicos, aunque fuera de concurso, tras el año 386 a.C., y de manera regular hasta 341-339 a.C. que sepamos; por otro lado, los temas míticos, frente a los inventados o los contemporáneos, siguieron siendo el caso más general—, la propia productividad y fama de algunos de los poetas trágicos del siglo IV¹⁴ estarían en contra, como meros datos externos, de tal idea.

¹⁰ En estos términos nos expresábamos en nuestra comunicación, «La cualidad de semejantes de los personajes de la tragedia: tradiciones interpretativas diversas en la poética antigua», XI Simposio de la Sección Catalana de la SEEC, *La tradición clásica*, Andorra-La Seu d'Urgell, 20 a 23 de octubre de 1993, ahora en prensa en las *Actas*.

¹¹ Cf. H. Flashar, «Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie», *Poetica* 16, 1984, pp. 1-23, especialmente p. 10.

¹² Dejamos de lado otros aspectos igualmente interesantes de esta cuestión, pero más tangenciales aquí, como la cada vez mayor importancia de la labor de los actores en la valoración del público, la relevancia relativa de la dimensión óptica o la lectura como medio de recepción de la tragedia.

¹³ Hecho éste que suscita interpretaciones variadas. Pueden verse las contribuciones ilustrativas de H. Kuch, «Continuity and Change in Greek Tragedy under Postclassical Conditions» y P.E. Easterling, «The End of an Era? Tragedy in the Early Fourth Century», en el volumen colectivo editado por A.H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson and B. Zimmermann, *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari 1993, pp. 545-57 y 559-69, respectivamente.

¹⁴ Puede verse el panorama ofrecido por G.A. Seeck en su «Geschichte der griechischen Tragödie», dentro del volumen por él editado, *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979, pp. 155-203, especialmente pp. 185-94; o el artículo de K. Ziegler, «Tragoedia», *RE* VI A2, 1937, Sp. 1899-2075, en particular Sp. 1963-7.

En segundo lugar, el fondo determinante que la tragedia contemporánea debió de tener para Aristóteles a la hora de expresar sus opiniones en la *Poética* —en muchas ocasiones con claro sentido crítico— implica un sentimiento más de continuidad que de ruptura temporal entre pasado y presente. Algo parecido podría decirse de Platón.

Pues bien, decíamos antes que puntos muy centrales de la teoría aristotélica sobre la tragedia debieron de quedar determinados —y así se deduce en ocasiones de las propias opiniones expresadas del filósofo— por la praxis y teoría del momento; entre ellos, el que tiene que ver con el análisis del desarrollo y estructura de la acción y la relación entre acción y personaje. Los gustos del público explican, en efecto, que los poetas prefieran un tipo de tragedia de acción doble —ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα, *Poét.* 13, 1453a 31-32 (un modelo tipológico no desarrollado por Aristóteles en la *Poética*)—, que acaba de modo opuesto para los buenos y para los malos¹⁵. Determinantes son también los gustos del público en las valoraciones que tienen que ver con el tipo de desenlace de la acción trágica y los efectos propios del género. Las exigencias propias de la tragedia simple y de final desgraciado, el modelo ideal propugnado en el capítulo 13¹⁶, explican la decantación de la práctica de los poetas hacia una serie de historias sancionadas por la tradición, aquellas que tienen como centro a héroes a los que les tocó sufrir o hacer sufrir; Eurípides, si por otros aspectos de la construcción de sus obras (la economía, por ejemplo) deja mucho que desear, por éste se revela como el más trágico de los poetas (*Poét.* 1453a 29-30); no tienen razón de ser, en consecuencia, las críticas de muchos en este sentido (*Poét.* 1453a 24-25).

Por lo que hace al modo en que el poeta debe proceder para suscitar los sentimientos de piedad y de temor propios de la tragedia (*Poét.* cap. 14), las relaciones que unen a los personajes han de ser de φιλία. En este sentido, el poeta no debe descomponer los mitos tradicionales (por ejemplo, Clitemnestra debe ser matada por Orestes y Erifila por Alcmeón); además debe hacer un buen uso de los mismos. Lo que Aristóteles entiende por tal queda aclarado a continuación a través de las combinaciones que establece entre el conocimiento/no conocimiento del héroe, y la ejecución/no ejecución del acto. Tragedias de poetas del siglo IV, como *Alcmeón* de Astidamante, son mencionadas junto a otras clásicas (*Edipo Rey* de Sófocles) en orden a ilustrar los mejores ejemplos, que el héroe ejecute el acto sin saber, o todavía mejor, que la catástrofe quede en el último momento interrumpida, como en el caso de *Ifigenia entre los Tauros* o *Helle* (una tragedia de la que no sabemos nada). Sería el alto grado de *pathos* de estas escenas (compatible con las exigencias del

¹⁵ El ejemplo aducido por Aristóteles en este pasaje es el de la *Odisea*. Pero cuadran mal en este contexto las aclaraciones siguientes, cuando tras mencionar que es la debilidad del público la que otorga el primer puesto a este tipo de tragedias y argumentar con los efectos más bien cómicos que tal tragedia provoca, se refiere a un Orestes y un Menelao saliendo como «amigos» de la escena y a una obra donde nadie mata ni es matado (*Poét.* 1453a 36-39).

El rechazo de un *mythos* doble en este pasaje habría que entenderlo, como Else ha señalado (*op. cit.*, pág. 389), no como un rechazo a tal estructura en sí misma, sino porque doble parece suponer aquí a) un final feliz para unos, los buenos —y tal tipo de desenlace es más cómico que trágico—, y b) otro desgraciado, sufrido en este caso por los malos —lo que no es adecuado en orden a suscitar los efectos propios de la tragedia—. Probablemente Aristóteles tiene detrás las críticas de la

teoría platónica a la poesía, que muestra con frecuencia a los malos en una situación feliz y a los buenos como desgraciados, lo que moralmente suscita reprobación. Flashar (*art. cit.*, pág. 8) postula que el ejemplo de Orestes y Menelao aducido por Aristóteles puede tener un fundamento real en alguna tragedia del s. IV.

¹⁶ Simple ha de entenderse aquí, en 1453a 13, como opuesto a doble por su desenlace. Poco antes, sin embargo, en 1452b 31-32, dentro de este mismo capítulo 13, Aristóteles ha manejado otro par, el de simple/complejo, manifestando sus preferencias por la tragedia compleja, πεπληγμένη, es decir, aquella cuya *metabole* se produce con *peripeteia* o *anagnorisis* o ambas a la vez. Ahora bien, Aristóteles no menciona ejemplo alguno de una tragedia simple (es decir, con una sola *metabole*) y negativa al tiempo, del tipo que representa la catástrofe interrumpida, ya que ésta habría de traer casi inevitablemente una segunda acción tras sí.

desenlace trágico exigido en el cap. 13) el que explicaría, para ciertos comentaristas de la *Poética*, la gran valoración que reciben en este capítulo por parte de Aristóteles, que estaría haciéndose eco de una controversia (cf. el ol. *Εὐριπίδη ἐγκαλοῦντες* de 1453a 24) y de una práctica propios de su época¹⁷.

En realidad, la discusión sobre el tipo de final preferido por Aristóteles, con la dificultad que ofrecen los dos pasajes aparentemente contradictorios del cap. 13 y 14, se complica precisamente cuando se proyecta sobre la práctica de Eurípides, que hace un amplio uso no sólo de la catástrofe interrumpida sino de esa técnica de resolución mecánica que representa la aparición sistemática, al final de sus obras, del *deus ex machina*. A través de este recurso, sin embargo, Eurípides evita la catástrofe física del héroe, que podría conducir a una identificación emocional del espectador con el destino individual del héroe, propiciando por medio de la tensión entre una explicación mítica (la que representa el *deus*) y otra lógica (la que se deriva de la acción) un posicionamiento crítico del espectador a favor de la significación simbólica de lo representado; de igual manera, la catástrofe interrumpida propiciaría el sentido de inteligibilidad de la acción trágica. En cuanto a la estructura de la acción, también la tragedia *πεπληγμένη*, bien representada en Eurípides, es preferida a la que no lo es, como preferida es igualmente aquella que sólo contempla una *metabole* en la suerte del héroe frente a dos, requisito éste último que muchas tragedias de Eurípides (con dos inversiones de signo diferente, una positiva y otra negativa en la misma obra) no cumplen.

Probablemente ésta es la interpretación correcta en el caso de la tragedia de Eurípides, que presentaría, a este respecto, un eslabón intermedio —cronológicamente hablando— entre un modelo de acción trágica antiguo, en el que el destino del héroe era puesto en perspectiva a través de un único giro en su destino, adverso y fatalmente cumplido, sólo complicable a través de la forma de composición trilogica, con los posibles cambios positivos que ésta podía traer para el mismo, y una tragedia como la del S. IV, en la que la “suavización” en el tratamiento del mito y la proliferación de escenas con alto valor patético (como aquéllas en las que el acto fatal no llegaba a ejecutarse) van a estar al servicio de una acción trágica externamente complicada, más atenta a entretejer que a promover el entendimiento propio según los estándares de la *polis* del s. V¹⁸.

Habría que señalar también, en relación con los efectos de la tragedia, la mención de lo *φιλόανθρωπον*, un concepto “extraño” dentro de la argumentación de la *Poética* (y que sólo aparece en tres pasajes, 1452b 38, 1453a 2 y 1456a 21). Antes hemos mencionado los dos sentidos en que fundamentalmente se entiende, moral (o próximo al concepto de justicia poética) y como un sentimiento, a saber, una especie de humana simpatía¹⁹. Su presencia en la *Poética* respondería a esa preocupación de la época por conceptos de humanitarismo asociados a ideas de panhelenismo y cosmopolitismo.

Vengamos finalmente a la cuestión central, la relativa a las propiedades de los personajes. La hipótesis de una influencia de la tragedia contemporánea sobre la consideración del adjetivo *ἄμοια*

¹⁷ Cf. Flashar, *art. cit.*, p. 8.

¹⁸ Esta complicación podría entenderse como un reflejo de la de la propia época. Desde el punto de vista del público, la ansiedad de la existencia que ésta generaba explicaría que la gente estuviera poco dispuesta a ver auténticas tragedias; desde el punto de vista de los autores de teatro, éstos habrían practicado tras la caída de la *polis* formas menos comprometidas y más atentas a la vida privada, más «comedia» que «tragedia» (cf. Easterling, *op. cit.* pp. 561-2).

¹⁹ Halliwell, *op. cit.* p. 219, n. 25, señala la dificultad de que lo *φιλόανθρωπον* suponga un sentimiento «en positivo» (como *eleos* y *phobos*) en el caso de una desgracia merecida (*Poét.* 1453a 1-3). Una revisión bibliográfica del concepto ofrece C. Carey, «Philanthropy in Aristotle's *Poetics*», *Eranos* 86, 1988, pp. 131-9.

como “semejantes al prototipo mítico” se relaciona más directamente con el predominio, tantas veces señalado, de la retórica²⁰, que a través del cuidado del estilo habría de incidir en todas las artes verbales y, por lo tanto, también en la poesía.

Aristóteles parece referirse a ella expresamente cuando al tratar de la *dianoia* (*Poét.* 1450b 4 ss.) señala un cambio entre los poetas *ἀρχαῖοι*, que hacían hablar a sus personajes *πολιτικῶς*, y los contemporáneos, que los hacen hablar *ῥητορικῶς*. La *dianoia*, la capacidad de hablar de manera adecuada a lo que requiere la situación (*τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα*) es obra en los discursos de la política y la retórica. La primera tiene que ver con el bien de toda la *polis*²¹, la segunda, con su nuevo arte.

La definición de *διάνοια* está referida en contraste con *ἦθος*, aunque no en oposición. Si la primera se revela a través del razonamiento, el carácter a través de la decisión (*προαίρεσις*), en unión estrecha con la acción —pero también con la palabra, parece querer decir aquí, en 1450b 4 ss., Aristóteles²²—. Precisamente la inclinación de la tragedia contemporánea hacia el cultivo de la primera en detrimento de la segunda explica ese adjetivo *ἀήθης* ‘sin caracteres’, que Aristóteles le aplica en 1450a 25. No es concebible, como señala Lucas²³, que Aristóteles esté pensando en una obra en la que los personajes aparecieran de tal modo que hicieran perder a los espectadores toda expectación sobre el tipo de decisión que habrán de tomar²⁴, pero ese “deficit” en la delineación de carácter se entiende bien a la vista de la evolución de la propia tragedia de Eurípides.

La tendencia a reemplazar el *ἦθος* por la *διάνοια* se pone de manifiesto en muchos discursos de *agon* —una escena especialmente querida por Eurípides—, discursos en los que los personajes parecen más ansiosos de decir *τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα* que a mantener su consistencia. No hace falta recordar aquí que estas dos categorías habrán de jugar un papel fundamental en la retórica²⁵. La definición aristotélica de esta *techne*, por ejemplo, reenvía a la idea de *τὰ ἐνόντα* (*Ret.* 1.2. 1355b 25: *δύναμις περὶ ἕκαστον τοῦ θεωρησῆαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν*); en cuanto a lo conveniente (*τὰ ἀρμόττοντα*), la retórica considerará que la adecuación de un discurso a la situación y carácter del hablante²⁶ o a la actitud de los oyentes²⁷ es un medio excelente de lograr lo *πιθανόν*, hacer creíble lo que se está diciendo a través de la imagen coherente de sí mismo que el hablante proyecta sobre quien le escucha.

Poco después de época clásica este concepto se convertirá en algo sustancial en la práctica y, probablemente también, en la teoría poéticas, que someterán la poesía a una serie de reglas y expectativas fijas. Así, esos dos dominios que se unían en la categoría de lo adecuado y lo conveniente, a saber, el de lo convencional y el de lo típico, parece que tuvieron en Teofrasto el teórico

²⁰ Sobre esta cuestión puede verse el artículo de G. Xanthakis-Karamanos, «The Influence of Rhetoric on Fourth-Century Tragedy», *CQ* 29, 1979, pp. 66-76. Un panorama más amplio sobre la tragedia del s. IV lo ofrece su *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Athen 1980.

²¹ Como señalan Lucas, *op. cit.*, p. 106, o Else, *op. cit.*, pp. 265-6, la conexión entre política y ética es estrecha en Aristóteles ya que también ésta última es concebida dentro del marco de la ciudad.

²² Aristóteles parece ofrecer en este pasaje una visión algo distinta del par carácter/pensamiento. Si en 1450a 5-7, el *ethos* está claramente definido en relación con la acción, y la *dianoia* en términos que se refieren a la expresión actual del pensamiento, aquí ambos son concebidos como discurso (cf. Else, *op. cit.*, p. 269).

²³ *Op. cit.*, p. 103.

²⁴ Tampoco lo contrario sería probablemente posible, que una tragedia con personajes de fuertes perfiles éticos no contuviera momentos en los que éstos revelaran su propia manera de ver un problema.

²⁵ La primera se encuentra no sólo en oradores como Demóstenes e Isócrates y tratados teóricos como la *Retórica a Alejandro* (1439b25,32) antes de Aristóteles, sino también en Tucídides, Platón o Trasímaco. En cuanto a la segunda, se remonta por lo menos a Gorgias.

²⁶ Así, en Aristóteles, *Ret.* 1408a 25 ss.

²⁷ Cf., por ejemplo, Aristóteles, *Ret.* 1390a 26.

más importante o incluso decisivo para la época helenística²⁸, y es muy probable que también la teoría literaria, por lo que podemos deducir del *Ars poetica* de Horacio²⁹, tomara nota de la categoría estilístico-caracteriológica de lo conveniente.

En cuanto a la práctica de los poetas, es muy probable que la tragedia del S. IV siguiera los pasos que en esta dirección había dado ya la de Eurípides, como lo es que Aristóteles se diera cuenta de las implicaciones que esta retorización del género traía consigo. Así, sobre la dicción trágica, sometida a la vasta influencia del lenguaje común, algo que Eurípides fue el primero en practicar³⁰ pero sobre cuyos pasos habrían de seguir otros, como Cleofonte. De él dirá Aristóteles no sólo que emplea una dicción "baja" (ταπεινή), hecha de nombres comunes³¹, sino inadecuada al tema, lo que es propio de la comedia³². También advirtió Aristóteles las implicaciones sobre el modo de suscitar las emociones de quien escucha, un terreno común a la tragedia y a la retórica, pero sobre el que el filósofo practicará importantes distinciones. Rodeado de un tipo de tragedias cada vez más retorizadas, manipuladas por individuos que habían sido rétores profesionales (como Astidamante y Teodectes), Aristóteles reconoce (*Poét.* 1456a 33 ss.) que la *διάνοια* presente en la tragedia también tiene por objeto producir emociones tales como la piedad, el miedo, la ira y similares, pero no al modo del orador, que maneja un arte consciente y explícito, sino *ἄνευ διδασκαλίας*, de modo inconsciente³³. Para conseguir tales efectos los personajes dramáticos no están atados a la retórica, sino que han de expresar sus sentimientos de manera natural, como lo haría cualquier ser humano en iguales circunstancias.

Con esta última frase venimos de nuevo a la cuestión que tratábamos de iluminar. A pesar de las consideraciones que la hacen inteligible —una proyección de la praxis trágica del s. IV a la teoría de la *Poética*—, la hipótesis de que ὁμοία quiera decir en *Poét.* 1454a 24 "semejantes al prototipo mítico" ata demasiado los preceptos aristotélicos a lo establecido, a lo sancionado por la tradición como conveniente. Si la práctica de los poetas trágicos ha ido seleccionando las mejores historias y no han de descomponerse los mitos tradicionales, un pasaje como *Poét.* 1456a 33-b 8 parece llamar la atención sobre la necesidad de que el poeta imite a la naturaleza como garantía de salud y de sensatez.

UPV/EHU

MILAGROS QUIJADA

²⁸ En su obra *Sobre el estilo*, perdida, sistematizó la retórica estilística, y en sus *Caracteres* utilizó por primera vez el concepto de «carácter» para referirse a un comportamiento típico.

²⁹ Los presupuestos de la poética horaciana son complejos y variados, pero a pesar de nuestro desconocimiento de la poética helenística es de suponer que ésta influyera en la obra de Horacio.

³⁰ Cf. *Ret.* 1404b 25. Ya antes, Aristófanes había señalado el cambio en *Ranas* (cf. vv. 959 ss.)

³¹ *Poét.* 1458a 18-21.

³² *Ret.* 1408a 14-15..

³³ En un sentido próximo a veraz, natural, postula Else, *op. cit.*, p. 565.