

## VIEJOS Y RENOVADOS PERFILES DEL ARTE POÉTICA \*

*In memoriam R. Jakobson*

A diferencia de otros arquitectos, la ciencia no se limita a dibujar castillos en el aire, sino que también levanta algunos pisos habitables antes de poner los cimientos.

(K. Marx, *Introducción a la Crítica de la Economía Política*.)

### I. LENGUAJE, «IMITACIÓN» Y «LITERARIEDAD»

Cuando el Formalismo Ruso —con Jakobson como pionero, continuador y superviviente— rescata el término *Poética* en su prístino sentido aristotélico, parece hacerlo por el papel en apariencia preponderante que Aristóteles concede al lenguaje en la definición de su poética. De ser así, Aristóteles figuraría como el prototipo del lingüista-teórico de la literatura, plenamente actual, no troglodita y libre del reproche de Jakobson<sup>1</sup>; y éste, por su parte, como el teórico que reanudaría y continuaría la genuina Poética iniciada por aquél.

Esta concepción del desarrollo de la teoría literaria encuentra no pocas dificultades. Es evidente que Jakobson y el Formalismo, lo mismo que Propp y los teóricos del relato, hacen progresar la teoría

\* Versión, corregida y aumentada, de una ponencia que, con el mismo título, fue leída con ocasión del XII Simposio de nuestra Sociedad (Dic., 1982).

<sup>1</sup> *Questions de poétique*, París, Edit. du Seuil, 1973, pág. 444.

literaria, pero no tanto modificando, corrigiendo o enfrentándose a la larguísima tradición aristotélica, cuanto «olvidándola». Porque, al menos en nuestro siglo, las corrientes crítico-literarias han practicado una suerte de fidelidad más empírica que doctrinal: así como Aristóteles fue obediente al sistema literario de su época y centró su atención en la tragedia (vid. 2 y 4), así también V. Propp se limita a describir el cuento popular<sup>2</sup>, y R. Jakobson inicia sus formulaciones al dictado del futurismo ruso (distinto de su homónimo italiano)<sup>3</sup>.

Los acuerdos y confluencias de las distintas teorías han de buscarse, la mayor parte de las veces, en alguna clase de analogía existente entre los respectivos objetos empíricos. En este sentido, es innegable una cierta coincidencia entre Aristóteles y, por ejemplo, Propp<sup>4</sup>. Pero ¿qué puede haber de común entre aquél y Jakobson? La apelación a la lengua como material de la obra literaria no es suficiente, pues no se conoce teoría literaria alguna que no admita la naturaleza lingüística de la Literatura.

La Poética tradicional estuvo señoreada por la noción platónica y aristotélica de «imitación» (deudora de los géneros dramáticos y, en menor medida, de los narrativos), mientras que la actual Poética ha estado presidida por la de la «literariedad» (empíricamente determinada por la lírica: vid. 6).

Imitación y Lenguaje, Lenguaje y Literariedad: explorar sus relaciones parece condición indispensable para ver lo poco que une y lo mucho que distancia a la antigua Poética de la Poética actual.

## II. ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ Ο Η ΠΡΙΜΑΪΑ ΔΕΛ ΔΡΑΜΑ

La *Poética* de Aristóteles se nos ofrece como descripción (prescriptiva) de géneros esencialmente dramáticos: de la Tragedia y de

<sup>2</sup> *Morfología del cuento*, Madrid, Edit. Fundamentos, 1971.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, pág. 13.

<sup>4</sup> Ambos describen géneros y, aunque por razones diferentes, se desentienden del autor; ambos encuentran una primacía del argumento (funciones) sobre los personajes o actantes, etc.

la Comedia (a la que se dedicaba un segundo libro, hoy perdido<sup>5</sup>), y sólo subsidiariamente de la Épica —concretamente, de la homérica.

Para el Estagirita, la tragedia habría alcanzado, con Sófocles, su pleno desarrollo y perfección<sup>6</sup>; pero este perfeccionamiento histórico interno habría venido guiado por la excelencia de su propio efecto: la catarsis, inherente al género (vid. 3 y 4). En cualquier caso, Aristóteles defiende sin rebozo la superioridad de la tragedia sobre la epopeya<sup>7</sup>.

Y sin embargo su admiración por Homero es tan evidente, que constantemente recurre a él para ejemplificar los mejores y más propios rasgos constitutivos del género trágico<sup>8</sup>. Aristóteles señala certeramente las fundamentales diferencias entre el género dramático y narrativo, pero ve en la *Iliada* y la *Odisea* y en el *Margites* como una prefiguración de la tragedia y la comedia, respectivamente<sup>9</sup>.

¿Es Homero el primer eslabón artístico de una evolución histórica llevada a su perfección por los trágicos? ¿Un épico, el iniciador y príncipe de los géneros dramáticos? Más bien parece que Homero es perfecto a los ojos de Aristóteles por haber compuesto obras que, aun de otro género, presentan casi todo lo requerido por la tragedia<sup>10</sup>. Entre ésta y la mejor epopeya hay una comunidad estructural básica: fábula y caracteres, pensamiento y elocución, en suma todas las partes de la epopeya «se dan también en la tragedia»<sup>11</sup>; como ésta, aquélla requiere peripecias, agniciones, lances patéticos, y brillantez en el pensamiento y la elocución<sup>12</sup>; por lo demás, las especies pueden ser las mismas, de modo que la *Iliada* es simple y patética (como los *Ayantes*), y la *Odisea* compleja y de carácter (como el

<sup>5</sup> Aristóteles, *Poética*, edic. trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974. Cito, en cada caso, la página de la versión española en atención al común lector, que hará bien en leer las documentadas, esclarecedoras y certeras «Notas a la traducción española», así como la «Introducción», de García Yebra.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, págs. 139-140, y nota 80 de García Yebra.

<sup>7</sup> *Ibid.*, págs. 235 y ss.; vid. también 4.

<sup>8</sup> *Ibid.*, págs. 156, 172, 182, 183, 190, entre otras.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 138.

<sup>10</sup> Homero, que «compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen imitaciones dramáticas» (*ibid.*, pág. 138), se ve convertido en modelo de la epopeya, cuyas fábulas se deben estructurar, «como en la tragedia, de manera dramática» (pág. 215) (cursiva nuestra).

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 144. La tragedia añade espectáculo y melopeya, pero son elementos secundarios y en rigor prescindibles (pág. 237).

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 218.

*Peleo*)<sup>13</sup>. En fin, la estructura trágica de la epopeya homérica, frente a otras obras épicas, se confirma en el hecho de que

de la *Iliada* y de la *Odisea* se puede hacer una tragedia de cada una, o dos solas; pero de los *Cantos Cípricos*, muchas, y de la *Pequeña Iliada*, más de ocho<sup>14</sup>.

Cierto que entre tragedia y epopeya hay diferencias: aparte de la extensión y el metro, el modo de imitar, pues

es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes<sup>15</sup>.

Pero el mejor poeta épico es, paradójicamente, el que reduce al mínimo su papel de narrador:

Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador. Ahora bien, los demás continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces. Él, en cambio, tras un breve preámbulo, introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje, y ninguno sin carácter sino caracterizado<sup>16</sup>.

Todo lo cual lleva a la conclusión de que la «imitación» aristotélica es, básica y fundamentalmente, imitación «dramática», es decir, de hombres en acción. Así se entiende que, al demarcar el campo de estudio de su *Poética*, Aristóteles rechaza el verso como criterio, y englobe composiciones como tragedia y come-

<sup>13</sup> *Ibid.*, págs. 218 y 192.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 217. Cf. sin embargo la pág. 193 sobre la inconveniencia de dramatizar entera la fábula de la *Iliada*.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 133. Frente a la representación (dramática), el modo narrativo permite «presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la amplitud del poema»; amplitud que reclama como metro apropiado el heroico: «Y es que el heroico es el más reposado y amplio de los metros» (págs. 219-220).

<sup>16</sup> *Ibid.*, págs. 221-222 (cursiva nuestra). En efecto, como dice A. Tovar en su edición de la *Retórica* de Aristóteles (Madrid, Inst. de Estudios Políticos, 1953), «casi la mitad de la *Iliada* y más de dos tercios de la *Odisea* corresponden a palabras en estilo directo puestas en boca de los héroes» (pág. V).

dia, épica, ditirambos (que se acompañaban de danza), los diálogos «socráticos» y los mimos<sup>17</sup>. Géneros todos que, mediando el lenguaje (en prosa o verso), comportaban un componente «dramático» representable en mayor o menor medida<sup>18</sup>.

Fuera del arte poética, imitación «dramática» es la danza; poco se sabe de la citarística, aulética o la «siringica», pero también serían imitación de una acción si su ejecución comportaba algún tipo de mímica<sup>19</sup>. De las artes aludidas en la *Poética*, sólo las plásticas —que únicamente intervienen a título de término de comparación— podrían ser imitaciones de otro tipo (vid. 4).

En fin, la *Poética* es el reino del drama, en el que el argumento hace a los personajes y éstos hacen por sí solos el argumento. La imitación aristotélica exige el anonadamiento del narrador, es decir, del autor: del autor narrativo y, con mayor razón, del autor lírico (vid. 6). Ahí radica la dificultad y el motivo de que, pese a los esfuerzos que agotaron a la tradición aristotélica durante siglos, la antigua *Poética* nunca llegara a ser una teoría empíricamente general de la literatura.

### III. EL «ARTE POÉTICA», TEORÍA PRAGMÁTICA

Y, sin embargo, la *Poética* de Aristóteles muestra su casta de teoría casi general, en el hecho que, aun ciñéndose a la dramática griega, la observa desde la mayor parte de los puntos de vista posibles.

De ahí que M. H. Abrams encuentre dificultades para encuadrar la aportación aristotélica, pese al carácter generoso, si no completo, de su marco<sup>20</sup>. En efecto, la *Poética* sería una teoría: 1.º, *mimética*,

<sup>17</sup> *Poética*, pág. 129.

<sup>18</sup> Por no ser imitador «dramático», no es poeta, pese al verso, Empédocles (pág. 129), a quien no obstante se le reconoce calidad poética en la elocución (págs. 204-205 y 207; cf. también nota 27 de García Yebra).

<sup>19</sup> *Ibid.*, págs. 127-128, y notas 11-13, 18 y 21 de García Yebra. En la pág. 235 se alude a los flautistas que acompañan su arte con mímica y movimientos expresivos. Cf. también *Retórica*, ed. cit., págs. 178-179, en que la acción y la voz del orador se equiparan a la del actor dramático y a la del recitador épico.

<sup>20</sup> *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral Edits., 1975. Abrams calcula como relaciones objeto de posible estudio las siguientes: «obra-universo», «obra-público», «obra-artista» (orientación *expresiva*) y «obra en sí» (Cap. I). Pero

pues estudia el género en su relación especular con la realidad; 2.º, *pragmática*, ya que considera su función o efectos sobre el receptor; y 3.º, *objetiva*, pues lo describe en sus rasgos y aspectos intrínsecos e inmanentes.

Pese a todo, la *Poética* conlleva, en su fragmentarismo y brevedad, una teoría metodológicamente casi general. Y no sólo por haber explorado tres de esas cinco posibles vías, sino sobre todo por haberlas articulado en una jerarquía (de borrosos perfiles, es cierto) que sin duda creyó apropiada a su objeto empírico principal: la tragedia griega.

En su calidad de «arte», la *Poética* es una teoría en que la orientación pragmática domina sobre todas las demás, y presidida por la consideración de la «catarsis», placer derivado de la moderación, supresión o refuerzo (de todos estos modos se ha interpretado) del temor y compasión en el auditorio, mediante la imitación dramática de esas mismas afecciones o emociones<sup>21</sup>. Es la catarsis la que determina desde la rígida jerarquización de las partes (1.º fábula, 2.º, caracteres, 3.º pensamiento, 4.º elocución, 5.º melopeya, y 6.º espectáculo<sup>22</sup>) hasta la última molécula constitutiva del género trágico.

Si el personaje ha de ser mejor que el espectador, pero ni sumamente virtuoso ni totalmente malo sino «intermedio», y ha de pasar de la dicha a la desdicha (y no al revés), y debido a algún grave yerro involuntario<sup>23</sup>; si la acción destructora o lance patético debe ocurrir entre personas «amigas», y de modo que, una vez ejecutada, se produzca la agnición, o bien se evite en el último instante su inminente cumplimiento, etc.<sup>24</sup>, es porque el público ha de experimentar no repugnancia ni simple simpatía, sino precisamente compasión y temor,

ya que aquélla se refiere al que no merece su desdicha, y éste, al que nos es semejante; la compasión, al inocente, y el temor, al semejante<sup>25</sup>.

---

no tiene en cuenta las de «obra-género»; de hacerlo, habría que precisar que Aristóteles se centra en el «género en sí» (vid. 4).

<sup>21</sup> *Poética*, págs. 145, 161 y 174. Imprescindible la lectura de los Apéndices I y II de V. García Yebra (págs. 339-391).

<sup>22</sup> *Ibid.*, págs. 149-151.

<sup>23</sup> *Ibid.*, págs. 169-171.

<sup>24</sup> *Ibid.*, págs. 174-176.

<sup>25</sup> *Ibid.*, págs. 169-170.

Aparte de la calidad del personaje y de la acción destructora (que pueden preexistir a la obra y presentarse mediante narración a cargo de personajes), el elemento imprescindible, y aun suficiente, de la catarsis es «el cambio de la felicidad a la desdicha»; tal cambio ocupa el desenlace, y la tragedia puede reducirse a casi su desenlace:

Toda tragedia tiene nudo y desenlace. Los acontecimientos que están fuera de la obra y algunos que están dentro son con frecuencia el nudo; lo demás, el desenlace<sup>26</sup>;

desenlace que «debe resultar de la fábula misma», antes que del espectáculo<sup>27</sup>.

Por esto la fábula es «el principio y como el alma de la tragedia»<sup>28</sup>, y puede haber —y hay— tragedias sin caracteres pero no sin fábula, pues

la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo<sup>29</sup>.

El encauzamiento de la fábula hacia la catarsis —dejando fuera toda parte episódica y ociosa, con la consiguiente condensación trágica<sup>30</sup>— es también lo que determina la mayor unidad de acción y, por tanto, la reducida extensión de la tragedia respecto de la epopeya. La magnitud de la fábula no debe venir condicionada por exigencias externas (tiempo de representación en los concursos, cansancio del público...), sino por el límite de retentiva del espectador, y por el desenlace:

para establecer una norma general, la magnitud en que desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil y necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite de magnitud<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 191.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 181.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 149.

<sup>29</sup> *Ibid.*, págs. 147-148 (espaciado nuestro).

<sup>30</sup> *Ibid.*, págs. 137 y 237.

<sup>31</sup> *Ibid.*, págs. 154-155 (espaciado nuestro).

En fin, el dominio de la función pragmática sobre las orientaciones mimética e inmanente es tan clara, que no sólo determina a esta última, sino que es la que permite elegir libremente entre lo real y lo verosímil; y la que justifica incluso los errores contra la verosimilitud, ya que aun la introducción de cosas imposibles en el poema «está bien si alcanza el fin propio del arte»<sup>32</sup>.

De modo que la tan celebrada inmanencia aristotélica, así como su «imitación»<sup>33</sup>, se asientan en la trascendencia pragmática de la catarsis en el espectador. Acaso la base de la *Poética* no esté tanto en la «imitación» que abre sus páginas, como en esos «bosquejos psicológicos» (de psicología social) de que habla A. Tovar, presentes en su *Retórica*<sup>34</sup>, y que tan certeramente ha caracterizado R. Barthes en su opúsculo<sup>35</sup>:

La «psicología» retórica de Aristóteles es una descripción del *eikos*, de lo verosímil pasional.

Cada «pasión» es detectada por su fisonomía exterior (disposiciones generales que la favorecen), según su objeto (por quién se la experimenta)...

Hay que insistir en esto porque marca la profunda modernidad de Aristóteles y lo erige en el jefe soñado de una sociología de la cultura de masas: todas esas pasiones son tomadas voluntariamente en su banalidad: la cólera es lo que todo el mundo piensa de la cólera, la pasión nunca es más que lo que se dice de ella (...). Para Aristóteles la opinión del público es el dato primero y último.

En un trabajo reciente, A. Díaz-Tejera —insatisfecho con la interpretación que se hace de la *mimêsis*— defiende que en Aristóteles

el arte representa la realidad vivida, de fluidez continua, en forma de parcelación (...).

y es

representación comprensiva de aquellas notas más significativas y relevantes del acontecer humano o de un momento del acontecer humano (...). El arte, en consecuencia, representa la realidad existencial,

<sup>32</sup> *Ibid.*, págs. 157-158 y 227.

<sup>33</sup> Abrams, *op. cit.*, cap I.

<sup>34</sup> Aristóteles, *Retórica*, edic. cit., nota 50 de Tovar (pág. 168).

<sup>35</sup> *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Edit. Tiempo Contemporáneo, 1974, págs. 163-164.

no tal cual es, sino eligiendo aquella parcela y aquellas notas más convenientes a la intencionalidad que el autor ha querido comunicar<sup>36</sup>.

Ello parece innegable aun cuando lo apliquemos a la «imitación» trágica, pues esa parcelación de la acción y la vida (hecha por la fábula), así como la selección de las notas más significativas, vienen guiadas por el temor y la compasión (objeto de la catarsis) que se quiere suscitar.

En efecto, la imitación —que «implica un proceso de relación entre algo que imita y el objeto imitado»<sup>37</sup>— no se da, en la tragedia, tanto entre la fábula y la acción o los hechos (que a menudo se identifican y confunden<sup>38</sup>) cuanto entre la obra y el público que acude a participar psicológicamente en la tragedia. Ésta es espejo, pero no fundamentalmente de lo real, histórico o legendario, sino de lo verosímil. Y la verosimilitud de la obra está en función de sus receptores; éstos serían, pues, los que en última instancia se verían imitados en la obra trágica:

(...) la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión<sup>39</sup>.

#### IV. TEORÍA DEL GÉNERO, TEORÍA DEL ARTE

Si *Poética* y *Retórica* son, de consuno, fundamentalmente teorías pragmáticas es porque son «arte», es decir, teorías que indagan cómo y por qué se han conseguido, y se pueden seguir consiguiendo, determinados fines y efectos<sup>40</sup>.

Por ser arte, la *Poética* es, metodológicamente, una teoría del Género, pues para alcanzar un fin específico sólo hay en rigor un camino específico. En efecto, Aristóteles va trazando con firme mano

<sup>36</sup> «Precisión al concepto de *mimêsis* en Aristóteles», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, I, págs. 182-183, Madrid, Edit. Cátedra, 1983 (espaciado nuestro).

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 181.

<sup>38</sup> *Poética*, pág. 191, y notas 256 y 257 de V. García Yebra (pág. 306).

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 161 (espaciado nuestro).

<sup>40</sup> *Ibid.*, págs. 126, 128, y nota 4 de García Yebra; *Retórica*, págs. 4 y 9, así como nota 3 de A. Tovar (pág. 82).

los rasgos del género trágico, y allí donde ha habido bifurcaciones de procedimientos (potestativos), los reconoce; es más, con frecuencia efectúa un cálculo de posibilidades. Pero inmediatamente los somete a sumarisimos juicios de valor —siempre con los ojos puestos en la catarsis— señalando cuál es mejor, cuál inferior y cuáles perversiones que habría que olvidar.

Bastarán unos ejemplos. La fábula trágica puede ser «simple» o con peripecias y agniciones («compleja»), pero ésta es mejor ya que peripecias y agniciones son medios eficacísimos de suscitar temor y compasión<sup>41</sup>. Por lo mismo, «una buena fábula será simple antes que doble», o sea, no tendrá doble desenlace sino uno solo, y en tal caso éste será el paso de la dicha a la desdicha (pues lo contrario sería apropiado a la comedia)<sup>42</sup>. Temor y compasión pueden nacer del espectáculo (pero esto «es menos artístico y exige gastos»), o, lo que es mejor, de la estructura misma de los hechos. En este caso, véase un típico modo de razonar del Estagirita:

Veamos, pues, qué clase de acontecimientos se consideran temibles y cuáles dignos de compasión (*examen de la opinión común, de psicología social*).

Necesariamente se darán tales acciones entre amigos, o entre enemigos, o entre quienes no son ni lo uno ni lo otro (*cálculo de posibilidades*).

Pero cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano (...), éstas son las situaciones que deben buscarse (*valoración y prescripción*)<sup>43</sup>.

Por tener la obra trágica un fin (la catarsis), que es algo genérico y específico a la vez, pero no individual, es por lo que el poeta, si quiere serlo, no puede desviarse ni romper con el género, sino sólo seguir sus pautas. En tales condiciones, describir el género es prescribir la obra: la «obra-género», modélica, perfecta. Se ignora la obra en su unicidad<sup>44</sup>.

Ya se habrá podido ver cómo Aristóteles prescribe y proscribe procedimientos y rasgos, de acuerdo con su conexión o desconexión

<sup>41</sup> *Poética*, págs. 162-165 y 149.

<sup>42</sup> *Ibid.*, págs. 172-173. Otros ejemplos: sobre la clase de personajes (págs. 169-170), y sobre las especies de agnición y su valoración (págs. 183-186).

<sup>43</sup> *Ibid.*, págs. 173-175.

<sup>44</sup> También V. Propp describe (*op. cit.*) un género, pero sin atribuirle finalidad pragmática alguna: de su descripción inmanente, «comparatista», no se deriva ningún «cuento modélico» ni por tanto ninguna suerte de prescripción.

racional con lo que la opinión común entiende por *temor y compasión*. Pero con frecuencia apuntala sus valoraciones apelando al éxito o al fracaso que los procedimientos han obtenido en las competiciones y concursos<sup>45</sup>. Parece, sin embargo, indudable que las apreciaciones estéticas de Aristóteles venían dadas no sólo por su experiencia como ciudadano y espectador, sino también por sus ideas filosóficas:

(...) prestamos más atención y escuchamos con más gusto las cosas más comprensibles. Y es más comprensible lo definido que lo indefinido. Ahora bien, lo uno está definido, mientras que lo plural participa de lo ilimitado<sup>46</sup>.

Mejor la unidad que lo plural, lo delimitado que lo indefinido: en suma, la tragedia que la epopeya<sup>47</sup>. Después de exponer ciertas ventajas de la épica (amplitud y variedad, esplendor y recreo del oyente, incorporación de lo maravilloso<sup>48</sup>), Aristóteles, frente a quienes preferían la aristocracia de la epopeya, se inclina por reconocer la superioridad de la tragedia: después de cantar sus excelencias (tiene todo lo de la epopeya y además música y espectáculo, «tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación», menor extensión y mayor condensación, más unidad, etc.<sup>49</sup>), Aristóteles concluye:

Por consiguiente, si la tragedia sobresale por todas estas cosas, y también por el efecto del arte (pues no deben ellas producir cualquier placer, sino el que se ha dicho), está claro que será superior, puesto que alcanza su fin mejor que la epopeya<sup>50</sup>.

Parece como si el placer purgativo de la tragedia fuera la perfección histórica del inespecífico proporcionado por la epopeya. En el tratado aristotélico, el drama, y singularmente la tragedia, parece dominar el sistema literario de su tiempo. Ahora bien, ¿se trata de una experiencia sociológica (éxito en los concursos), de una deriva-

<sup>45</sup> *Poética*, págs. 170-172, 187-188 y 194, entre otras.

<sup>46</sup> *Probl.* XVIII 9, 917b10-12, cit. por García Yebra, nota 144 (págs. 272-273).

<sup>47</sup> Con la matizada excepción de la homérica; de *Ilíada* y *Odisea* se dice: «estos poemas están compuestos del mejor modo posible y son, en cuanto pueden serlo, imitación de una sola acción» (*Poética*, págs. 238-239) (espaciado nuestro).

<sup>48</sup> *Ibid.*, págs. 220-222.

<sup>49</sup> *Ibid.*, págs. 237-238.

<sup>50</sup> *Poética*, pág. 239 (espaciado nuestro).

ción de postulados filosóficos (excelencia de lo específico), o de la sobresaliente función «política» de la tragedia, en las que de forma analógica se tratarían problemas acuciantes de la *Polis*?

Sea como fuere, la teoría y estética de Aristóteles subraya una concepción «organicista» de la obra de arte, concebida como el cuerpo de un ser vivo con partes ordenadas, de apropiada magnitud para ser bello, y cuya «imitación» corresponde por excelencia a las artes plásticas<sup>51</sup>. No es extraño que se sobrevaloren los aspectos «visuales» de la tragedia, y que se insista tanto en la comparación de la poesía con la pintura y la escultura<sup>52</sup>. La identificación de la tragedia con el *summum* estético de la Literatura ¿es causa o consecuencia de la tan reiterada evocación de las artes plásticas? Quizá pueda aplicarse aquí lo que R. Jakobson dice del Arte del Renacimiento: «la dominante, el summum de los criterios estéticos de la época, estaba representado por las artes visuales»<sup>53</sup>.

En cualquier caso, resulta sintomático el hecho de que cuando la doctrina aristotélica se aplique a la poesía lírica (obra sin fábula), se haga sublimando y convirtiendo la «imitación dramática» en «imitación pictórica» (vid. 5).

#### V. «MIMËSIS» Y LENGUAJE: LA METÁFORA «DRAMÁTICA»

Aun suponiendo —cosa más que discutible— que la *Poética* formulaba una teoría general de lo que muchos siglos después se habría de llamar «Literatura», queda en pie la cuestión de si constituye —como se pretende— una teoría lingüística de lo literario.

Que se presente el lenguaje como marca y medio específico de la imitación poética frente a otros<sup>54</sup> no altera el hecho de que en ningún momento queda clara la conexión entre «imitación (dramática)» y hechos verbales, cosas que parecen no condicionarse recíprocamente: el drama es acción en sí mismo, al margen por ejemplo del movimiento secuencial del decurso.

<sup>51</sup> *Ibid.*, págs. 136, 153-154.

<sup>52</sup> *Ibid.*, págs. 187 y 237; y págs. 127-128, 131, 136, 148-150, 181-182, y 225-226.

<sup>53</sup> R. Jakobson, *Question de poétique*, ed. cit., pág. 146.

<sup>54</sup> *Poética*, págs. 127-129.

De hecho, el lenguaje, la elocución, se encuentra doble o triplemente apartado del «alma de la tragedia» por la interposición de los caracteres, así como del «pensamiento», que, como la misma elocución, forma parte del discurso retórico, en igualdad de condiciones que de la tragedia y epopeya. Si el pensamiento, lo que el orador ha de decir, es lo primero en el arte de hacer discursos, en la *Poética* lo que los personajes dicen se subordina y sirve, en doble orientación, tanto a expresar el carácter del personaje («éthos») como a suscitar pasiones («páthe») en los demás personajes. Tales dos funciones expresiva y apelativa son comunes a los discursos (monólogos) y a las imitaciones dramáticas (diálogos), de modo que cada personaje —incluido el coro— actúa sobre los demás como el orador sobre su público<sup>55</sup>.

El pensamiento y, en un segundo plano, la palabra retórica se caracterizan —pragmáticamente, de nuevo— por mover al otro, por hacerlo reaccionar y ponerlo en acción; al fin y al cabo, en todo drama la acción progresa a impulsos de lo que los actantes dicen. La palabra como acción: éste es el punto en que más estrechamente se abrazan *Poética* y *Retórica*. El personaje como orador: he ahí el portillo retórico abierto por el que el autor lírico (único personaje de una obra sin «fábula») accederá a la poética<sup>56</sup>.

La elocución, el lenguaje, como forma y figura del pensamiento, colabora en las funciones expresiva y apelativa, aunque desde un segundo plano. A la elocución se le niega autonomía. Su destino es bien perfeccionar las fábulas, bien reforzar los efectos del pensa-

---

<sup>55</sup> *Retórica*, págs. 94-96, y notas 4 y 50 de A. Tovar (págs. 166 y 168).

Dice Aristóteles en la *Poética*:

«En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles» (págs. 194-195).

«Y éste (el pensamiento) consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la política y la retórica; los antiguos, en efecto, hacían hablar a sus personajes en tono político, y los de ahora, en lenguaje retórico» (pág. 150).

<sup>56</sup> No podemos admitir la opinión de B. Gray (*El estilo. El problema y su solución*, Madrid, Castalia, 1974, págs. 53 y ss.) de que la poética era arte de escribir, ajeno al arte de hablar o retórica, y de que la aplicación de las nociones retóricas a la literatura ha sido ilegítima y fraudulenta. Aristóteles remite claramente de una obra a otra, cuando la materia tratada (pensamiento, elocución) es común a ambas.

miento, pero sin que en ningún caso predomine<sup>57</sup>. Los detalles de la elocución, ornamentales, se ven férreamente regulados por el criterio de la «propiedad» (de larga vida posterior): cada situación, cada personaje, cada género, reclama tales recursos y rechaza otros, de acuerdo con su adecuación o inadecuación con el «éthos» o el «páthos» requerido<sup>58</sup>.

La mayor parte de los recursos descritos por Aristóteles en la *Retórica* y la *Poética* comportan lo que genéricamente llama «metáfora»<sup>59</sup>. Por otro lado, se insiste repetidamente en que una de las funciones primordiales de la elocución es poner las cosas (la fábula, los argumentos) «ante los ojos lo más vivamente posible»<sup>60</sup>. Ello explica su indisimulada preferencia por la metáfora «analógica» o «proporcional» (erigida en representante de la elocución), pues de todos los «tropos» es la más apta para la conformación de la imagen «visual»<sup>61</sup>. Ello explica, igualmente, que la retórica y poética posterior limitara, abusivamente, el término «metáfora» a la basada en la semejanza (traslación «de la especie a la especie», en términos aristotélicos)<sup>62</sup>. El predominio «visual» o «imagen» (que revela la enorme presión subyacente de la «imitación plástica») tiranizó poéticas y retóricas hasta el punto de extender por doquier una inapropiada interpretación del *Ut pictura poësis...* horaciano<sup>63</sup>.

Sin embargo, la metáfora como pintura verbal de los objetos promovida por la tradición posterior no hace justicia a la concepción aristotélica, que no es la de la metáfora - «imagen pictórica y visual»,

<sup>57</sup> «La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de acción (...); pues la elocución demasiado brillante oscurece, en cambio, los caracteres y los pensamientos» (*Poética*, págs. 224-225).

<sup>58</sup> *Poética*, págs. 209 y ss., y 214; *Retórica*, págs. 181, 186, 191 y ss., 208 y ss.

<sup>59</sup> *Poética*, págs. 203 y ss.; *Retórica*, págs. 180 y ss.

<sup>60</sup> *Poética*, pág. 187; *Retórica*, págs. 118-119, 184, y 200-203, entre otras.

<sup>61</sup> *Retórica*, págs. 200 y ss. La metáfora por analogía comporta siempre una imagen «in praesentia», única posible, por ejemplo, en el arte fílmico (cf. J. A. Martínez, *Propiedades del lenguaje poético*, Univ. de Oviedo, 1975, págs. 328-406).

<sup>62</sup> En la descripción de la elocución, Aristóteles sin duda peca de impreciso y casuista; pero las «precisiones» posteriores resultaron acartonadas y, lo que es peor, incoherentes y contradictorias (cf. J. A. Martínez, *op. cit.*, págs. 355 y ss.).

<sup>63</sup> A. García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna / 2*, libro 1.º (págs. 13-243), explora, documentada y minuciosamente, la suerte corrida por este tópico (tan fértil en sugerencias como propenso a las manipulaciones) en las teorías literarias de nuestro Siglo de Oro.

sino la de la metáfora dramática, como puede verse en lo que sigue:

Que las elegancias se sacan de la metáfora de analogía y de representar las cosas ante los ojos, queda expuesto; debemos, pues, decir qué es lo que llamamos poner ante los ojos y cómo se logra que esto resulte. Llamo poner ante los ojos algo a representarlo en acción; por ejemplo, decir que el hombre honrado es un cuadrado, es una metáfora, porque ambos son perfectos, pero no indica una acción en marcha. Mas decir que «posee un vigor floreciente», es una acción (...). Y como hace Homero, que en muchos pasajes hace animado a lo inanimado, por metáfora. Pues en todos estos pasajes se aprecia que ha representado una acción en curso, como en aquellos versos:

«De nuevo hacia el llano rodaba la piedra desvergonzada» (*Od.* XI 598)

y

«voló la flecha» (*Il.* XIII 587)

y

«de volar deseosa» (*Il.* IV 126)

y

«en la tierra se clavaban, con deseo de saciarse de carne» (*Il.* XI 574)

y

«La punta penetró furiosa en el pecho» (*Il.* XV 542).

En todos estos pasajes, por hablar de seres vivos parece que están en acción, pues el carecer de vergüenza y estar furioso y lo demás es una acción<sup>64</sup>.

¿Tan empapado estaba Aristóteles de admiración por las artes plásticas (antropomórficas o zoomórficas) de su tiempo, como para elevar tanto la metáfora que representa como vivo lo inanimado? ¿Era una admiración compartida por los de su tiempo, o puro resabio de su condición de naturalista? En cualquier caso, su metáfora es, como la fábula trágica, eminentemente «dramática»: representación de algo en acción. Cuando la tradición poética y retórica posterior se hace cargo de la lírica (sin fábula), la metáfora dinámica de Aristóteles se inmoviliza y congela en metáfora «pictórica»; la celebrísima fórmula de Simónides, «la pintura es una poesía muda, la poesía una pintura hablada» (troquelada en una metáfora analógica),

<sup>64</sup> *Retórica*, ed. cit., págs. 202-203 (espaciado nuestro).

produjo la ilusión de que la «mimêsis» aristotélica podía acoger la lírica, siempre que perdiera su equivalencia con el drama y la acción (vid. 6). Sin embargo, este intento del Estagirita de buscar una conexión entre el detalle lingüístico (la metáfora «dramática») y la «mimêsis» trágica (la fábula), es un precedente de intentos similares ensayados tanto por la Estilística poética como por el Formalismo Ruso (vid. 8).

Si la microscópica metáfora «dramática» es la proyección estructural de la macroscópica fábula, también ambas confluyen en su función: la producción de placer. El placer, cierto placer, es el fin último de la tragedia:

no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y el temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos<sup>65</sup>.

El placer de la catarsis es, pues, un placer de raíz ética y política, que, por lo demás, debe guardarse de caer en lo repulsivo de los lances patéticos (como muertes en escena, tormentos, etc.)<sup>66</sup>.

Si la fábula e imitación trágica debe buscar el placer y evitar lo repulsivo de la escena, atemperando lo que, visto cara a cara, produciría dolor y horror, lo mismo ocurre con cualquier imitación (una vez más, ejemplificada en las artes plásticas):

(Todos disfrutan) con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y cadáveres<sup>67</sup>.

El modo en que la imitación sirve al placer y evita lo repugnante queda claro en estos dos pasajes, casi coincidentes, de la *Poética* y la *Retórica*:

<sup>65</sup> *Poética*, ed. cit., pág. 174 (espaciado nuestro).

<sup>66</sup> *Poética*, pág. 166, y nota 172 de V. García Yebra (pág. 281). Este autor señala lo raro de las muertes en escena en la tragedia clásica; a lo que debe añadirse que, para Aristóteles, la situación más trágica y mejor es que la agnición se produzca inmediatamente antes de ejecutar una muerte y que ésta se evite, si ha de ocurrir en escena (cf. págs. 177-178, y nota 207 de V. García Yebra, en págs. 291-292).

<sup>67</sup> *Poética*, pág. 136 (espaciado nuestro).

(...) aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo compartan escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante<sup>68</sup>.

Puesto que aprender es agradable y admirar también, es preciso también que sean agradables cosas tales como lo imitativo; así la pintura y la estatuaria, y la poesía, y todo lo que está bien imitado, aun cuando lo imitado no sea placentero, pues no es el goce sobre ello mismo, sino que hay un razonamiento de que esto es aquello, de manera que se aprende algo<sup>69</sup>.

También la metáfora es una imitación que nos enseña algo y produce placer mediante idéntico mecanismo:

aprender fácilmente es por naturaleza agradable a todos; los nombres significan algo, de manera que aquellos de los nombres que nos procuran una enseñanza son los más agradables. Mas las palabras inusitadas o glosas las desconocemos, las palabras propias las sabemos ya, y es la metáfora la que nos enseña especialmente, porque cuando se llama a la vejez paja se da una enseñanza y una noción por el género, pues una y otra cosa han perdido la flor<sup>70</sup>.

Toda imitación, desde la fábula trágica hasta la minúscula metáfora, produce placer. Este placer supera lo desagradable y repugnante de lo visto o lo representado (cuando se da el caso), en la medida en que entre imitación e imitado hay una cierta distancia, un hiato, que el hombre supera mediante una operación racional, intelectual. Este placer se deriva de un caer en la cuenta de que esto (la fábula, la imagen, la metáfora) es aquello (lo imitado, representado o nombrado). La primacía dada al placer de raíz ética o ideológica, en todo caso «racional», frente al meramente sensorial o «irracional» del espectáculo trágico, del color o del ornato verbal, es sin duda uno de los perfiles más desdibujados hoy del aristotelismo: desatendido por el Formalismo Ruso y por la Estilística, ha sido recuperado sin em-

<sup>68</sup> *Ibid.* (espaciado nuestro).

<sup>69</sup> *Retórica*, págs. 62-63 (espaciado nuestro).

<sup>70</sup> *Retórica*, pág. 199 (espaciado nuestro).

bargo —independientemente y con sus propios métodos experimentales— por la neurofisiología actual<sup>71</sup>.

La metáfora, como pequeño «drama» y como proceso intelectual de obtención de placer psíquico, representa el punto de sutura, estructural y funcional, del lenguaje con la imitación trágica o con cualquier otra forma de imitación<sup>72</sup>.

## VI. RETÓRICA, LÍRICA Y ESTILÍSTICA

A lo largo de dos milenios y medio —sobreviviendo civilizaciones y formaciones sociales, modos de producción y culturas, invasiones y religiones— la retórica empapa e infecta prácticamente todas las disciplinas; sólo se le resisten las ciencias exactas, que conviven con ella en el *Septennium*, y únicamente recula ante las experimentales<sup>73</sup>. Su extensión se debió a que la retórica, en tanto que arte de

<sup>71</sup> Compárese la observación conductista de Aristóteles: «todo ser persigue el placer y se mueve por causa del goce mismo» (*Retórica*, pág. 39), con esta otra de H. P. Campbell (*Las áreas del placer*, Madrid, Guadarrama, 1976): «Si el lector no es una planta, tiene que ser por fuerza un buscador de placer, porque esto es lo que son los animales (...), tanto desde el punto de vista neurológico como desde el punto de vista conductual» (pág. 6).

A lo que añade: «la más clara distinción que puede hacerse entre el humano y el infrahumano es que el primero puede provocar la actividad eléctrica de las zonas límbicas de placer mediante procesos que tienen lugar en las zonas pensantes del cerebro. Esta forma de búsqueda del placer parece totalmente ausente en los animales inferiores (*ibid.*, págs. 76-77) (espaciado nuestro).

Estas y otras observaciones (cf. *ibid.*, págs. 88, 199, 231, entre otras) expresan en términos neurofisiológicos la diferencia hecha por Aristóteles entre placeres «irracionales» y el placer «intelectual» proporcionado por la obra de arte.

<sup>72</sup> La homología estructural entre fábula trágica y metáfora no se reduce a lo dicho: así, por ejemplo, la condensación es virtud que comparten una y otra (*Poética*, págs. 237-238; *Retórica*, págs. 205-206); otra es el ingrediente de la novedad y lo inesperado (*Poética*, págs. 161-162; *Retórica*, pág. 204); en fin, la unidad e íntima trabazón de las partes de la fábula y la constitución de la metáfora comparten el hecho de que no es posible alternar un elemento sin que el todo quede dislocado (*Poética*, págs. 157 y 211-212). La imposibilidad de conmutación poética, que Aristóteles usa para negar el carácter meramente ornamental de la elocución, ha sido ampliada y aplicada por G. Salvador (cf. «Análisis connotativo de un soneto de Unamuno», *Archivum*, XIV, 1964, y «Orillas del Duero de A. Machado», en *El Comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1937).

<sup>73</sup> Cf. R. Barthes, *op. cit.*; V. Florescu, *La retorica nel suo sviluppo storico*,

persuadir mediante la palabra, y logomaquia, carecía de dominio empírico preestablecido: era, como sus hermanas gemelas, la gramática y la dialéctica, una pura forma<sup>74</sup>.

En lo referente a la elocución o dicción, la retórica toma como modelo la actividad de los poetas:

Dado que los poetas, aun diciendo cosas insulsas, parecía que con su dicción lograban gloria, por eso la primitiva dicción fue poética, como la de Gorgias<sup>75</sup>.

Mientras que la poética siguió tratando de los «grandes» géneros clásicos y sus continuadores en el estricto marco de la «mimêsis» circunscrita por el verso, la corriente retórica se desbordó extendiendo su dominio y tiranía a toda forma de elaboración verbal en prosa, sin por ello renunciar ser guía, en la mayor parte de sus aspectos, de la elocución poética. A finales del Medievo, olvidados los grandes géneros, la poética queda casi reducida a mera guía de la versificación<sup>76</sup>.

La preterición de los géneros y el olvido de la «mimêsis» aristotélica bastaba para que retórica y poética confluyeran, «poetizándose» una y «retorificándose» la otra. Es lo que hizo (aunque sin consecuencias históricas inmediatas) el anónimo autor de *Sobre lo sublime*<sup>77</sup>; destinado a los oradores, es más un ejercicio de crítica literaria de un filólogo sensible que obra de un tratadista: le interesa el detalle verbal de la elocución y se desinteresa de los géneros: los ejemplos que comenta van desde la épica, la tragedia y la comedia, a la filosofía y la historia, pasando por la oratoria y una nutrida representación de la poesía didáctica y lírica (Safo, Anacreonte, Píndaro, Teócrito...). Más allá de las barreras lingüísticas, de los géneros

---

Bologna, Il Mulino, 1971; y P. Zumthor, «Rétorique médiévale et Poétique», *Poetics*, 1, 1971.

<sup>74</sup> Aristóteles, *Retórica*, ed. cit., págs. 4, 7-8, 10, 12, entre otras.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pág. 180. Es cierto que tuvieron que redistribuirse los recursos según los géneros y los estilos, y que reemplazarse los metros o verso por el ritmo de la prosa. Pero —frente a la opinión de B. Gray, *op. cit.*— los medios de persuasión retóricos fueron genéticamente poéticos.

<sup>76</sup> V. Florescu, *op. cit.*, pág. 43.

<sup>77</sup> *Sobre lo sublime*, edic. de J. Alsina Clota, Barcelona, Bosch, 1977. Horacio, en cambio, en su *Epistula ad Pisones* o *Arte poética*, aun incorporando el tipo de retórica alejandrino, se mantiene fiel a la poética, hasta el punto de olvidar su propia condición de lírico.

(con o sin fábula o personajes), sin diferencias entre el verso y la prosa, lo oral o lo escrito, la sublimidad, «un no sé qué de excelencia y perfección soberana del lenguaje»<sup>78</sup>, se remite y atribuye siempre al autor, se exprese éste por sí mismo (lírica, oratoria) o a través de personajes (dramática). El gran olvidado de Aristóteles, el autor, hubiera en esta temprana ocasión recuperado sus derechos; pues preterición de los géneros (o sea, su igualación), primacía de la elocución y auge del autor, parecen siempre ir juntos y a la vez.

Pero con su recuperación histórica la *Poética* de Aristóteles vuelve a imponer su ley, aunque más en la letra que en el espíritu. Ya se ha visto cómo la «mimêsis» exige la eliminación del narrador, es decir, del autor<sup>79</sup>. No es extraño, pues, que la lírica, en su mayor parte carente de fábula y personajes, accediera a la poética por vía retórica; pero, como Goya y Muniain atestiguan, la «imitación (dramática)» de Aristóteles no la acogía:

Pues de la Poesía lírica, parte tan principal, (Aristóteles) no dice una palabra, sino es que sea lo que insinúa como depaso acerca de los himnos y alabanzas en verso de personas ilustres, divinas ó heroycas, que pudieron dar motivo a poemas mas estensos<sup>80</sup>.

Si se silencia la lírica no es porque la *Poética* sea una obra inconclusa o en parte perdida, sino por lo estricto de su concepto de «imitación», contra la cual protesta un aristotélico tan convencido como I. Luzán:

Es claro que no se podrá definir bien la poesía con el solo término genérico de imitación,

porque

se quita con poca razón el derecho y nombre de poetas a muchos célebres compositores, particularmente líricos, que no imitaron acciones humanas,

<sup>78</sup> *Op. cit.*, pág. 71.

<sup>79</sup> La moderna *teoría del relato* (con nombres como: F. Ayala, M. Baquero, R. Barthes, W. C. Booth, C. Bremond, R. Buckley, S. Chatman, E. M. Foster, A. J. Greimas, G. Gullón, C. Lévi-Strauss, P. Lubbock, J. Pouillon, V. Propp, F. Rico, V. Šklovsky, T. Todorov, B. Tomachevski, etc.) no tiene precedentes en Aristóteles, aunque es corriente interpretar en este sentido lo que dice acerca de los «modos de imitación» (*Poética*, pág. 133), como advierte V. García Yebra en nota 46 (pág. 251).

<sup>80</sup> Citado por V. García Yebra, en su edición de la *Poética*, nota 394 (pág. 335).

e insiste en que

es muy injusta y mal fundada la opinión que excluye del número de poetas a Hesíodo, Arato, Nicandro, a Virgilio en las *Geórgicas*, y a casi todos los líricos, solamente porque no imitaron acciones humanas<sup>81</sup>.

La exclusión de los líricos se debe a que son simples «narradores»: «Los líricos —dice Luzán— imitan de ordinario (...) con simple narración»<sup>82</sup>. Para darles un lugar en su poética, ha de volver a definir la «imitación» como «imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular»; pero con el fin de evitar la entera banalización de la *mimêsis*, la restringe a la «hecha en versos»<sup>83</sup>; lo que le permite apartar la historia y la oratoria, pues, aunque es verdad —dice— que «imitan también con la simple narración», no lo hacen «en verso ni con invención y locución poética, como la poesía»<sup>84</sup>.

Bajo la presión de la lírica, que reclama sus fueros, y en un afán de englobar e igualar la trinidad de géneros (épica, lírica, dramática) en una Poesía sin embargo bien definida, Luzán derroca la «mimêsis» aristotélica, la vacía de su sustancia antigua, para entronizar la locución y el verso —justamente las dos cosas excluidas por el Estagirita del pórtico de su obra (vid. 2). Como es lógico, una poética así es una poética profundamente retórica: el nuevo concepto de «imitación» (al que dedica el Libro Primero) se encarna en los detalles verbales de la retórica, vistos con perspectiva horaciana, y que hacen justicia a las obras líricas (Libro Segundo)<sup>85</sup>.

Por su parte, la retórica, con la caída del *Trivium*, había vuelto a refugiarse en la consideración de las obras literarias (particularmente las líricas); su culminación especializada, los «tratados de figuras», encontró su fundamento no en la «mimêsis» ni los géneros, sino en la gramática o lingüística, de la que eran mera extensión<sup>86</sup>.

<sup>81</sup> I. Luzán, *La Poética*, edic. de R. P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, páginas 160-161.

<sup>82</sup> I. Luzán, *La Poética*, ed. cit., pág. 180.

<sup>83</sup> *Ibid.*, págs. 161-162.

<sup>84</sup> *Ibid.*, pág. 179. Véase, sin embargo, lo que afirma en la pág. 159.

<sup>85</sup> A la hora de estudiar la dramática y la épica (libros tercero y cuarto), Luzán vuelve a acogerse a la «imitación» de Aristóteles.

<sup>86</sup> Un ejemplo preclaro es P. Fontanier, *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1968. Para más detalles acerca de esta obra, véase nuestro trabajo, «La 'literalidad' cuestionada», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, I, págs. 369-371.

Agotadas históricamente retóricas y poéticas, el espacio en que se amontonaban lo cubre la Estilística idealista, que viene a ser como la antítesis o enmienda a la totalidad de la tradición, básicamente aristotélica, anterior. «Anti-retórica» y «anti-genérica», la Estilística entroniza al autor; éste, considerado como simple «causa eficiente» de las figuras retóricas, se convierte en la sede de la obra misma: el «espíritu» del autor. La Literatura como mosaico de géneros, al igual que las figuras inventariadas, no son sino letra muerta de actos de expresión pasados e irrepetibles: junto con la propia lengua común, se convierten en el enemigo público número uno de la poesía. Incluso el acto de habla individual y único es mera exteriorización, simple camino (indeseable aunque inevitable) para que el espíritu lector acceda a la interioridad del poeta. En este revolucionario esquema, el recurso estilístico es una «creación» de la violencia ejercida por el «lenguaje» (el acto de habla) sobre la «lengua» (el uso o norma común): un agujero destinado a romper la opacidad lógica e intelectual que impide que el rayo emocional y místico del poeta hiera directamente la sensibilidad del lector. El recurso como *écart* o desviación es una noción genuinamente estilística, absolutamente clave —como hemos dicho en otra ocasión<sup>87</sup>— para solucionar un problema aún pendiente: cómo puede amigarse el ideal estilístico de una lengua casi inexistente con la lengua real de la lingüística.

En suma, los hechos verbales, tanto en la Estilística como en la Poética y Retórica, sirven y se subordinan, como medio de expresión o de «imitación», a la Literatura, que sin embargo reside en otro lugar: en los géneros, en la naturaleza o en el espíritu del autor. El Formalismo Ruso, y en concreto R. Jakobson, va a elevar la lengua a la quintaesencia de la Literatura.

#### VII. «LITERARIEDAD» Y HECHOS VERBALES

La actual Poética, tal como se plantea en Jakobson, explícitamente se ofrece como una teoría general de la Literatura, aunque empíricamente se base en la lírica. A quienes le reprochan, injustamente, haber atendido a sólo ciertas especies de textos, Jakobson

<sup>87</sup> Véase nuestro estudio, ya citado, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, I, págs. 371-373.

contesta declarando haber estudiado poemas que van del siglo VIII al XX en una quincena de lenguas, de diferentes tradiciones y escuelas, en diversidad de estilos y temas, que van de lo cantado a la recitación, del folklore a la forma escrita<sup>88</sup>.

Pero todo ello no desmiente sino que confirma su preferencia por la lírica y su proverbial brevedad (defendida por E. A. Poe y Baudelaire, a quienes Jakobson llama en su ayuda); además, añade que la poesía épica es «tema aparte»<sup>89</sup>.

Si la *Poética* de Aristóteles (de inspiración dramática) intentó convertirse en teoría general de modo forzado, la *Poética* de Jakobson (de un origen lírico muy concreto: el «futurismo ruso») nace ya con la vocación de decir algo aplicable a toda literatura y a toda la Literatura. Cosa que se hace patente en esa invención terminológica y epistemológica que es la *literariedad*, «lo que hace de una obra dada una obra literaria»<sup>90</sup>. Aparentemente se trata de una noción empíricamente vacía; hasta el punto de que, cuando Jakobson señala que

el objeto de la poética es ante todo responder a la cuestión: ¿Qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte?<sup>91</sup>,

cualquier respuesta parecería en principio posible.

Nótese, no obstante, cómo (quizá por primera vez) no se pregunta qué es una obra de arte o una obra literaria, sino cómo el valor artístico o literario encarna en el lenguaje. En estos términos se muestra la voluntad de diseñar una teoría verdaderamente lingüística de la Literatura. Sea lo que sea en cada caso (en cada tiempo y lugar, en cada literatura y época...), la «literariedad» debe buscarse dentro de la Literatura, dentro de lo que indiscutible y fundamentalmente ésta es: obra de lenguaje, obra verbal. Sea lo que sea lo que hace de una obra dada una obra literaria o de un mensaje una obra de arte, para Jakobson ha de ser forzosamente algo lingüístico<sup>92</sup>.

<sup>88</sup> R. Jakobson, *Questions de poétique*, págs. 485 y ss.

<sup>89</sup> *Ibid.*, págs. 489-490.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pág. 15.

<sup>91</sup> R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963, pág. 210.

<sup>92</sup> Ello es una marca de nacimiento a partir del «futurismo ruso», que, al contrario que el «italiano», se caracterizó por la creación verbal, y más concretamente por la creación fonética (*Questions...*, pág. 13).

Pese a la falta de prejuicios y aparente inocencia de la pregunta inicial, no es válida cualquier respuesta. La Poética ha de discurrir por cauces tan estrictos, que el propio Jakobson parece no haberlo podido soportar: fiel por lo común al ideal de inmanencia verbal de la Literatura, frecuentemente se ve tentado a buscar la «literalidad» fuera incluso de la Literatura (vid. 8).

La «literariedad» («poeticidad», función poética o estética) consiste en la transformación del lenguaje mediante «sistemas de procedimientos»<sup>93</sup>; de procedimientos como el paralelismo, la metáfora, los epítetos, la rima...<sup>94</sup>, es decir, las figuras retóricas, los recursos estilísticos. Indudablemente, la Poética de Jakobson es, por sus materiales y por la cantera lírica de que los extrae, una retórica; pero una retórica en la que la «elocutio», eterna segundona, pasa a ocupar la primogenitura; una retórica, además, que de antemano renuncia a agotar su material, puesto que lo supone en permanente renovación.

Así se eleva a la categoría de «lo literario» una multitud siempre creciente, históricamente variable, de hechos verbales que, además, desbordan lo que razonablemente pudiera considerarse «literario»<sup>95</sup>. ¿Cómo, sobre la base de procedimientos cambiantes e inespecíficos, puede erigirse una «literariedad» destinada a identificar la Literatura, toda la Literatura y nada más que la Literatura?

Jakobson ensaya tres vías de solución para congeniar la heterogeneidad de los hechos verbales con la homogeneidad supuesta a la «literariedad»; todas tres parten de los mismos hechos verbales, pero se diferencian por la relación o conexión con otra cosa que en cada caso se les atribuye. La vía pragmática —primordial en Aristóteles, recorrida por la retórica— agrupa la diversidad de los hechos verbales en su función común de «extrañamiento» o «desautomatización». La vía mimética —tímidamente explorada por Aristóteles— enlaza complicadamente los hechos verbales con el ideal «estético» de una comunidad social, imitado por cada arte por sus propios medios materiales. La vía formalista e inmanente —sin duda la preferida por Jakobson, y predominante en los tratados de figuras— renuncia a unificar los hechos verbales en torno a una función o una estructura exteriores a la lengua misma: busca, tras las variantes

<sup>93</sup> *Questions...*, pág. 486.

<sup>94</sup> *Ibid.*, págs. 19, 21 y ss.

<sup>95</sup> *Ibid.*, págs. 114 y 147-148.

y variaciones de los procedimientos, una estructura matriz única, espacial y temporalmente invariable.

En fin, Jakobson no se decide en firme por ninguna de estas vías de solución: todas tres aparecen tempranamente en su obra, y coexisten —con cierta discontinuidad las dos primeras— hasta el fin de sus páginas <sup>96</sup>.

#### VIII. «DESAUTOMATIZACIÓN», «DOMINANTE», «PARALELISMO»

De acuerdo con la primera tentativa de solución, los procedimientos, lingüísticamente diversos y dispersos en el espacio y en el tiempo, se unifican literaria o estéticamente en su común función de «desautomatizar» las experiencias (lingüísticas y no lingüísticas) del lector, estancadas en su constante y habitual repetición <sup>97</sup>. La «literariedad» es, aquí, una función pragmática (la función «conativa»), un efecto psicológico y gnoseológico, una reacción en el lector.

Sin embargo, «desautomatizar» la experiencia podría implicar una palabra ella misma «desautomatizada»: en efecto, en esta época los procedimientos se conciben —en la línea de la Estilística— como desviaciones de la lengua habitual <sup>98</sup>. En efecto, estas páginas de Jakobson están plagadas de expresiones como «combinación [de palabras] desviada», «combinaciones inesperadas», «palabras no habituales», «disociación de elementos verbales», «neologismo poético in statu nascendi», etc., aplicadas a la «creación poética», frente a la lengua y la tradición poética referidas como «rito», «texto canónico», «estereotipo», «norma del pasado», «uso corriente», «asociación mecánica»; hasta el verso se concibe como una violencia organizada sobre las lenguas <sup>99</sup>.

En este mismo orden de ideas, se contrapone el folklore a la literatura como la «creación» en el respeto de normas supraindividuales frente a la creación individual contra las normas <sup>100</sup>. También en este

<sup>96</sup> En el «*Postscriptum*» (1972) —*Questions...*, págs. 485-504— Jakobson moviliza argumentos de estos tres tipos de solución, en contestación a las críticas que se le habían hecho.

<sup>97</sup> *Questions...*, págs. 29 y 124-125, especialmente.

<sup>98</sup> *Ibid.*, págs. 18-24.

<sup>99</sup> *Ibid.*, págs. 40 y 55.

<sup>100</sup> *Ibid.*, págs. 59-72.

momento la evolución literaria se concibe como una renovación de procedimientos impulsada por el rechazo de unos procedimientos deformantes pero automatizados, en nombre de otro conjunto de procedimientos deformantes en igual medida, pero nuevos <sup>101</sup>.

\* \* \*

La segunda solución viable para conjugar la multiplicidad de los procedimientos (presentes también fuera del ámbito literario) con la «literariedad», es el desarrollo de la idea de que no es la cantidad o densidad de recursos la que hace literaria a una obra o a un género, sino el predominio cualitativo de algunos de ellos:

La dominante puede definirse como el elemento focal de una obra de arte: gobierna, determina y transforma los otros elementos <sup>102</sup>.

Así, el verso es la dominante del lenguaje versificado; pero el verso es molecular, y, según que predomine la rima, el esquema silábico o la entonación (sus átomos), así variará cualitativamente lo que es o no verso en una literatura.

La dominante puede configurar como literaria la obra individual, una escuela, los diversos géneros y subgéneros, la literatura de una época, incluso un sistema artístico. Supóngase una época en que, como en el Romanticismo, el *summum* estético es el arte musical. Este domina el resto de las artes en la medida en que todas tratan miméticamente de acercarse a ese ideal, cada una partiendo de sus medios de imitación; supongamos que la literatura encuentra su procedimiento en el ritmo «musical» (como lo encontraría en la metáfora «pictórica», bajo el dominio de las artes plásticas): una obra musicalmente elaborada se erigiría en modelo de otras, dando lugar a un nuevo género, o potenciando uno preexistente en la literatura; el cual, como la luz a las mariposas, atraería a su órbita a otros sin categoría literaria, al tiempo que otros se verían relegados o quizá arrojados a las tinieblas exteriores <sup>103</sup>. En fin, podría ser que la nueva literatura se convirtiera en el nuevo ideal artístico, en el

<sup>101</sup> *Ibid.*, págs. 115 y 150-151.

<sup>102</sup> *Ibid.*, pág. 145.

<sup>103</sup> *Ibid.*, págs. 146-150. Este simple caso fragmentario ejemplificado por Jakobson, ha sido imaginariamente completado por nuestra cuenta.

arte dominante. Así sería cómo, dialécticamente, el microscópico procedimiento entraría en función, a través de múltiples mediaciones, con el macrocosmos de la Literatura y del Arte.

Como puede verse, el procedimiento como rasgo canonizado y dominante se opone frontalmente al procedimiento «desautomatizador», enemigo de toda fijación; pero no son incompatibles: éste representa una creación individual en la literatura o fuera de ella; el otro, su explotación sistemática en el ámbito literario y su utilización como rasgo del estilo de un autor, de un género, como las señas de identidad de una literatura o una época artística.

También varía, en esta perspectiva, la evolución literaria, pues puede consistir no sólo en la sustitución de un sistema de procedimientos por otros nuevos, sino también en un cambio de jerarquía entre los existentes<sup>104</sup>; o sea, podría ser que los procedimientos no se crearan ni destruyeran, sino sólo se transformaran.

Surgida para enlazar de modo no mecánico sino estructural la serie literaria con otras series artísticas y, en definitiva, con la historia y la sociedad, la noción de «dominante» podría llegar a ser una vía para el estudio de los géneros literarios, si algún día se rescatara del olvido<sup>105</sup>. Si fue abandonada por Jakobson se debió quizá a que en este esquema los procedimientos se transforman en marcas de la «literariedad» por un valor que les viene de fuera, no derivado de su entidad verbal. La «literariedad» sería, en última instancia, una función que una sociedad confía a su arte y a su literatura. En el ejemplo antes puesto (con fines pedagógicos únicamente) el mismo Jakobson lo confiesa:

Esta organización en torno de una dominante, en realidad, es exterior a la esencia misma de la obra poética<sup>106</sup>.

La teoría lingüística de la poesía se transmuta en teoría artística o incluso en sociología de la Literatura.

\* \* \*

<sup>104</sup> *Ibid.*, págs. 148-149.

<sup>105</sup> Jakobson siguió aplicando la noción de «dominante» pero no a los procedimientos, obras, géneros, etc., sino a las funciones del lenguaje, sobre todo a la *función poética*, definida como «orientación del mensaje hacia sí mismo» (*Essais...*, págs. 213 y ss.).

<sup>106</sup> *Questions...*, pág. 146.

Pero el camino más frecuentado por Jakobson para hacer compatibles los procedimientos con la «literariedad» sin buscar ésta fuera de la lengua, ha sido un camino que no conduce a ninguna parte: consiste en un notable y fructífero esfuerzo por encontrar, tras «los» procedimientos, «el» Procedimiento, la figura matriz de la que serían variantes y variaciones los recursos habidos dentro o fuera de la Literatura, así como otros de posible existencia. «El» Procedimiento (llamado (función poética) a veces, y que podría denominarse también «literariedad») se define, en términos lingüísticos, como la proyección «del principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación»<sup>107</sup>. Es decir, consiste en reunir sintagmática y sucesivamente unidades lingüísticas pertenecientes al mismo paradigma. Las realizaciones históricas más conocidas y frecuentes del Procedimiento son, sin duda, el verso (con múltiples variedades y variaciones) y el paralelismo (a su vez con muchas variantes); variantes eufónicas son también la rima, la asonancia, la aliteración, la paronomasia...; y variedades semánticas, la comparación o la metáfora<sup>108</sup>.

Cualquier unidad lingüística (rasgos distintivos, fonemas, sílabas, grupos acentuales, signos léxicos o morfológicos, categorías gramaticales o semánticas, construcciones sintácticas...) puede repetirse «rítmicamente» en un texto y formar configuraciones regulares, convirtiéndose así en procedimiento poético. Frente al Procedimiento de la «desviación», este otro no se sale de lo habitual, pero sí sobresale de lo común, porque su función es precisamente llamar la atención sobre sí mismo, hacer que el texto se perciba en sí mismo y por sí mismo antes que como forma transitiva hacia la realidad extralingüística.

La concepción de la Poesía como «enunciado orientado a la expresión» data de la primera época y es la frase de un crítico que milita a favor del vanguardista «futurismo ruso», movimiento desinteresado de la poesía «semántica» y creador de una poesía rabiosa-

<sup>107</sup> *Essais...*, pág. 220.

<sup>108</sup> En su definición de «metáfora» como caso de paralelismo, Jakobson no puede recoger variedades perfectamente conocidas en la tradición retórica; asimismo queda descartada la *metonimia* en su sentido tradicional. Dar cuenta de ambas figuras en sus diversas manifestaciones exigiría invertir la definición anterior (cf. J. A. Martínez, *Propiedades...*, pág. 294).

mente verbal, «fonética»<sup>109</sup>. Al fin de sus días Jakobson insiste en lo mismo: no en vano señala que es el verso «donde el carácter introvertido de la función poética llega a su apogeo»<sup>110</sup>, pues si hay algo realmente inmanente en las lenguas es el significante, la expresión.

#### IX. LA CRISIS DEL FORMALISMO: ¿RETORNO A ARISTÓTELES?

¿Cómo la Literatura puede fundamentarse (esto es, ser internamente homogénea y delimitarse de la no-literatura) en hechos verbales cambiantes, igualmente presentes dentro y fuera de la Literatura, tales que ninguno de ellos es obligado para que una obra dada llegue a ser literaria? Este problema básico de toda teoría lingüística de la Literatura, al final no tuvo solución.

Los continuadores de R. Jakobson parecen de acuerdo en propugnar una vuelta a los géneros<sup>111</sup>, es decir, a la genuina poética aristotélica, así como a su retórica, que describen géneros literarios (dramática, narrativa) y no literarios (oratoria). En principio, renuncian a considerar la Literatura como otra cosa que no sea un mosaico de géneros, estructuralmente diversos además: la unidad y especificidad de la Literatura o la Poesía es una cuestión que se pospone a la previa dilucidación de los géneros<sup>112</sup>; para otros, tal unidad es estructuralmente inexistente, de modo que no puede buscarse en la lengua, sino en la sociedad<sup>113</sup>. Para los primeros, la Poética es lógicamente posterior a una Teoría de los tipos de discurso; para los otros, la Teoría de las clases de discursos (literarios o no) debe aniquilar cualquier proyecto de Poética.

Este proyecto de vuelta a los géneros no será, sin embargo, aristotélico en la forma de abordarlos. Hoy se tiende a concebir los géneros (precisamente los literarios) como formaciones históricas

<sup>109</sup> *Questions...*, págs. 13-14. Aquí *expresión* parece equivaler a *significante*.

<sup>110</sup> *Ibid.*, pág. 487.

<sup>111</sup> Coinciden en el diagnóstico y en el posible remedio F. Lázaro Carreter (cf. «¿Es poética la función poética?», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, y «El mensaje literal», en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 149-171) y T. Todorov (cf. *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978).

<sup>112</sup> Propuesta de F. Lázaro Carreter, *op. cit.*

<sup>113</sup> Posición de T. Todorov, *op. cit.*

que se forman en una literatura y acaso se importan a otras, pero que en todo caso son ajenos a toda idea de «perfección» y se transforman inevitablemente movidos por la obra de un autor «con genio». Muy distinta era la idea de Aristóteles, pues, como dice F. Rodríguez Adrados.

para Aristóteles Tragedia y Comedia no son diferentes entre sí porque están ahí como diferentes, como resultado tal vez de un proceso histórico, sino porque responden a constantes humanas como son la existencia de hombres «serios» (*semnóteroi*) e «inferiores» (*eutelésteroi*), de los cuales los primeros imitan las acciones hermosas y los segundos las de los hombres menos valiosos<sup>114</sup>.

En cualquier caso, ya de antemano parece insuficiente una descripción de los géneros puramente inmanentista: la Teoría Literaria se seguirá interrogando por qué y cómo algunos géneros se han convertido en literarios, en tanto que otros se relegan a la llamada «infraliteratura» o han permanecido totalmente apartados de la zona sagrada de la Literatura. La recuperación de las dos vías, «pragmática» y «mimética», de Aristóteles y Jakobson, así como un estudio serio de lo que supuso la Estilística, parecen condiciones indispensables para elaborar una teoría o visión de la Literatura en la que los géneros y las obras individuales no sean meros agregados fortuitos de entidades radicalmente heterogéneas. Para ello la lingüística, la estética y la sociología literaria deben encontrarse en una adecuada articulación.

Por el momento, cabe decir que, más allá del nombre y de concordancias de menor cuantía, la Poética aristotélica y la Poética jakobsoniana difieren en ser teorías obedientes a la existencia y presión de dos grandes clases de géneros: uno, el «relato», cuyas obras tienden a ser separables («traducibles») de la materia o medio verbal; y otro, la «lírica», en que obra y lenguaje se condicionan recíprocamente. No son, pues, teorías empíricamente comparables, y en este sentido el sistema de Jakobson ni corona ni desplaza al de Aristóteles.

Después de un sumarisimo repaso de las distintas teorías, T. Todorov<sup>115</sup> termina por reducirlas a dos: una, iniciada por Aristóteles,

<sup>114</sup> *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, 1972, págs. 23-24.

<sup>115</sup> *Les genres du discours*, págs. 24-25.

se adapta bastante bien al relato; la otra, desarrollada por Jakobson, parece adecuarse a la poesía. Y concluye con lo que podría ser nuestra propia conclusión:

Se han caracterizado, así, dos grandes géneros literarios, creyendo en cada caso que se trata de la literatura entera.

JOSÉ A. MARTÍNEZ