

VÍCTOR HERRERO DE MIGUEL, OFMCap*

APROXIMACIÓN A LA CREACIÓN POÉTICA: PLATÓN, ARISTÓTELES Y HORACIO

Fecha de recepción: abril de 2016

Fecha de aceptación y versión final: junio de 2016

RESUMEN: La poesía ha despertado siempre una sensación de plenitud y de misterio. Su capacidad de alcanzar el centro exacto de las cosas ha sido vista como la prueba de un origen extraño. ¿De dónde viene esta palabra que puede conducir al ser humano a los abismos y a los techos más altos de la vida? Las páginas que siguen detienen la mirada en los tres autores que, en la tradición grecolatina, fundan la Poética de Occidente: Platón, Aristóteles y Horacio. A ellos debemos el primer esfuerzo crítico por sistematizar el proceso de creación poética. De ellos, además, hemos aprendido que la poesía es una de las formas más serias de habitar el mundo. Caminando de su mano, descubrimos las posibilidades y los peligros que encierra una palabra tan nuestra y venida de tan lejos.

PALABRAS CLAVE: palabra poética, origen divino, hombre, estética, ética.

Approach to the poetic creation: Plato, Aristotle and Horace

ABSTRACT: Poetry has always aroused a feeling of fullness and mystery. Its ability to reach the exact center of things has been seen as proof of a mysterious origin. Where does this word that can lead us humans towards life's greatest depths and heights come from? In the following pages, we'll stop to examine the three authors who, in the Greco-Roman tradition, founded Western Poetics: Plato, Aristotle and Horace. To them we can trace the first critical effort to systematize the process

* Filólogo. Bibliista. victorherreroдемiguel@gmail.com

of poetic creation. We've also learned from them that poetry is one of the most serious ways of inhabiting our world. By embracing their works, we discover the possibilities and the dangers that surround that long journeyed word of ours.

KEY WORDS: poetic word, divine source, human being, aesthetics, ethics.

En las páginas que siguen nos acercaremos a la reflexión con que Platón, Aristóteles y Horacio inauguraron la Poética occidental. El primero de ellos no nos legó una obra sistemática sobre el tema, pero la preocupación por la poesía atraviesa muchos de sus escritos. De Aristóteles conservamos la primera parte de un tratado que no satisface del todo lo que en el inicio del mismo se marca como objetivo. Y Horacio, el poeta, escribió la primera Poética que, íntegra, descansa en nuestras bibliotecas: un largo poema sobre el arte de hacer poemas.

A los tres les formularemos las mismas preguntas: 1) sobre el origen de la creación poética, 2) sobre la identidad de la poesía y 3) sobre su finalidad. Para ello, nos apoyaremos en algunos pasajes de tres obras fundamentales de la literatura: la *República* platónica, la *Poética* de Aristóteles y el *Ars* de Horacio.

I. PLATÓN. DE DIOSES Y HOMBRES

Al inicio del libro X de la *República*¹, Sócrates proclama su intención de hablar sobre la poesía en relación a la fundación de la polis:

«Abrigo otras muchas razones para sostener que la ciudad que estamos levantando es la mejor posible, especialmente nuestro discurso acerca de la poesía» (X595a1-3).

Más adelante, y casi al final de un largo razonamiento, Glaucón, el interlocutor socrático, escucha de boca de su maestro:

¹ Las citas de la *República* están tomadas de la edición de S. R. SLINGS, *Platonis Republicam*, Oxford 2003. La traducción de todos los textos griegos es nuestra. Las abreviaturas de las obras de Platón y de todos los textos griegos son las empleadas en H. G. LIDDELL - R. SCOTT, *A Greek-English Lexicon*, Oxford⁹ 1996. En adelante, nos referiremos a esta obra como L-S.

«En materia poética, has de tener claro que sólo se admitirán en la ciudad los himnos a los dioses y los encomios a los buenos» (X607a3-5).

Ambos textos contienen un mismo término: la forma ποιήσεως, genitivo ático de ποίησις, que constituye una inclusión temática: «acerca de la poesía» discurre una de las disquisiciones más célebres de la historia del pensamiento de Occidente. Nuestro acercamiento, vertebrado en la lectura de varios textos tomados del *Ión* y de la *República*, tratará de presentar la visión que el discípulo de Sócrates tiene de la creación poética.

PALABRA POÉTICA, PALABRA DE DIOS

Los poetas no dan vida a los dioses, aunque es en sus obras donde éstos viven. No es Platón el primero en juzgar críticamente el contacto de la ποίησις con lo divino², pero algo característico es la relación que el filósofo mantiene con la poesía, a la cual reconoce un status trascendente. Lo vemos en un texto del *Ión*, donde se discute si el personaje que da nombre al diálogo es o no guiado por un arte (τέχνη³). La respuesta que Platón pone en labios de Sócrates es la siguiente:

«No se trata en efecto de un arte esta capacidad tuya de hablar acertadamente sobre Homero, como te decía antes, sino de una fuerza divina que te impulsa» (533d1-3)⁴.

Negándole el estatuto de τέχνη, se le atribuye sin embargo al rapsoda la recepción de un movimiento provocado por una fuerza divina (θεία δύναμις) que tiene, como aclara a continuación, un sorprendente poder expansivo:

² Antes de él, Jenófanes, Heráclito o Solón habían realizado lo propio. De hecho, una crítica que gira siempre sobre el mismo argumento (la inadecuación de la palabra poética con la dignidad divina) será explotada por los Padres de la Iglesia. Sobre este punto, cf. I. GARGANO, *Il sapore dei Padri nell'esegesi biblica. Una introduzione*, Roma 2009.

³ El término se aplica a actividades tan diversas como la poesía, la pintura, la escultura, la manufactura de zapatos, la construcción de navíos. En griego no existe, como en inglés, la distinción entre *craft* y *fine art*, ni el equivalente al español *bellas artes*.

⁴ La edición de donde tomo los textos es la de A. RIJKSBARON (ed.), *Plato. Ion or «On the Iliad»*, Boston 2007.

«La Musa genera por sí misma inspirados, y por medio de estos inspirados hay otros que experimentan el entusiasmo: se forma así una cadena» (533e3-5).

Los dos términos centrales que, en el texto, hacen mención a la inspiración y al entusiasmo, encubren y comparten en su forma griega una misma raíz: se trata de *θεος. *Inspirado* es la traducción al uso para el griego ἐνθεος, que es, originariamente, alguien embebido en el dios, lleno del mismo; más tarde, la palabra se convierte en término técnico para referirse al estado de locución profética e inspiración artística. En la construcción de la imagen, de bella factura poética, Platón se centra en la figura del poeta y consagra el término como marca de tal estado. Según Sócrates dice más adelante:

«El dios nos enseña, para protegernos de la duda, que estos bellos poemas ni son humanos ni nacen de los hombres, sino divinos y provienen de los dioses» (534e1-4).

El padre de la filosofía habla de una divinidad docente que dirime una cuestión controvertida: de dónde surgen los poemas. El poeta, *intérprete del dios* (534e4), para ejercer su oficio abandona la razón, puesto que

«mientras conserva esta facultad, todo ser humano es incapaz de realizar una obra poética, como lo es de cantar oráculos» (534b6-8).

A la levedad del poeta, un privado de razón, *una cosa ligera, alada y sagrada* (534b3-4), se opone la consistencia del poema: en él, está el dios.

PALABRA DE DIOS EN OÍDOS HUMANOS: EL CONFLICTO

Según vemos en la *República* (II369b7-9), la ciudad –estructura reguladora de las diversas necesidades– surge por el hecho de que nadie es autosuficiente. Sócrates dice:

«Erijamos teóricamente una ciudad desde sus cimientos. Nuestra necesidad, según creo, será quien actúe» (II369c9-10).

Lo que Sócrates propone (y lo que encontramos en la *República*) es una discusión ideal, una dilatada disquisición sobre la polis. Estamos ante un ejercicio teórico: el diseño de un Estado que descubra, coordine y satisfaga las necesidades de los individuos. A este principio de

necesidad se yuxtapone más adelante otra cláusula, a la que llamaremos «ley de identidad». Según Platón,

«esta ciudad será la única en que se encuentren zapateros que sean sólo zapateros, y no pilotos además de zapateros, y agricultores que únicamente sean agricultores, y no jueces además de agricultores, y no comerciantes y soldados, y así, sucesivamente, con todo lo demás» (II397e4-8).

Tal parcelación de las labores se fundamenta en la convicción platónica de que existen diferencias innatas que hacen apta a cada persona para una tarea. El mecanismo regulador de la ley de identidad es la justicia (δικαιοσύνη), virtud que Platón conecta con la fundación de la ciudad y define como la acomodación de la naturaleza del individuo a la función social que ha de desempeñar⁵. Según él,

«cada uno debe atender a una sola de las cosas de la ciudad: a aquello para lo que su naturaleza esté mejor dotada» (IV433a5-6).

Exceder ese límite es ir contra la justicia y para protegerlo es necesario detectar qué puede impulsar al ser humano a no ser lo que es. Platón intuye que el peligro principal está relacionado con los dioses. Para que el hombre encuentre su puesto en la existencia es necesario que en el alma se imprima la imagen del dios como

«el ser más hermosamente perfecto, simple, incapaz de abandonar la forma que le es propia» (II381c7-8).

Esta concepción platónica de la divinidad⁶ contrasta con ciertas representaciones míticas que hacen de los dioses seres mutables, cuya encarnación más evidente se descubre en Proteo, el dios de las muchas metamorfosis. A él y a Tetis se refiere Platón como

⁵ Un análisis de la importancia del tema de la justicia en relación con los otros argumentos de que se ocupa la *República* se encuentra en R. G. K. SINGPURWALLA, *Plato's Defense of Justice in the Republic*, en G. SANTAS (ed.), *The Blackwell Guide to Plato's Republic*, Oxford 2006, 263-282.

⁶ «Esa divinidad incorpora, por consiguiente, aquellos atributos que definen, según el *Fedón*, el *Banquete* y la propia *República*, a la Idea: simplicidad, inmutabilidad, identidad consigo misma, eternidad, fijeza, autosuficiencia». E. TRÍAS, *El artista y la ciudad*, Barcelona 1983, 58.

«dioses que vagan de noche por el mundo, disfrazados de mil modos como extranjeros de los más varios países» (III381d2-3)⁷.

Frente a la divinidad simple del filósofo surge el dios de los poetas, camaleónico y proteico, generador de una sociedad antagónica a la soñada por Platón,

«donde cada sujeto es siempre otro que sí mismo, donde cada alma es ella misma y también su diferencia, donde hombres y cosas son todos, en particular y en general, cada cosa y todas las cosas»⁸.

La manera poética de hablar de los dioses desvela una característica del hombre: su propensión a exceder los límites de la propia naturaleza, su tendencia a ser otra cosa que lo que se es. Se trata de algo relacionado con la mimesis. Al inicio del libro X de la *República*, y hablando de la presencia o no de la poesía en la polis, encontramos la sentencia tajante de Sócrates:

«En modo alguno ha de admitirse la de tipo imitativo» (X595a5).

Platón utiliza una cláusula de relativo –ὄση μιμητική– en la que inserta el concepto en que fundamenta su crítica: la mimesis. El término pertenece a una familia de palabras originadas en la raíz *μμ, que hace referencia a la idea de copiar o reproducir: un comportamiento, un gesto, un rostro, una forma..., cualquier acto de representación de algo que es contemplado y se toma como modelo para la creación de otra realidad (un gesto, un busto, una escultura, un sonido...), que trata de ser figuración de lo anterior⁹.

Centrándose en la actividad literaria, Platón examina la tragedia, donde muchos veían desnudarse el alma y, en las pasiones de Edipo o Electra, reconocían las propias desdichas. El peligro de este juego infantil que es el arte imitativo¹⁰ excede lo epistemológico y, si ya es un mal de suficiente entidad la confusión de lo real y lo aparente, peor aún es que

⁷ Es una cita literal de *Od.*17.485-486.

⁸ E. TRÍAS, o.c., 60.

⁹ «Broadly speaking mimesis and its cognates indicate a relation between something which is and something made to resemble it». R. MCKEON, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*, en R. S. CRANE (ed.), *Critics and Criticism: Ancient and Moderns*, Chicago 1952, 152.

¹⁰ En X602b7, Platón tacha a la mimesis de ser παιδιάν τινα (*cosas de niños*).

«todo esto acarrea una gran perturbación en nuestra alma» (X602d1-2).

La palabra que usa –*ταραχή*– es de un rico significado que comprende lo atmosférico (el desastre provocado por un vendaval), lo fisiológico (el ruido de los intestinos), lo político (un desorden ciudadano), lo militar (el desastre de una flota) y, coincidiendo con el sentido de nuestro texto, lo psicológico y anímico. En versos que se habría apropiado Platón, Píndaro explica que

«la poesía / nos arrebató con la seducción de sus palabras, y ciego tiene / el corazón la humana muchedumbre en su mayoría» (N. VII, 23-24).

El corazón se ciega ante la perturbadora realidad poética. Otra bella imagen nos lo aclara: la de las lágrimas de los héroes¹¹. Que el sufrimiento de éstos, transformado en llanto, nos agrade y suscite nuestro elogio hacia quienes tal escena nos presentan, contrasta con la realidad de la reacción ante nuestra propia desdicha; entonces, explica Platón, valoramos como actitud ejemplar la calma, es decir: justo lo contrario. Esta es la dicotomía: perturbación poética (*ταραχή*) frene a calma de la virtud (*ήσυχία*).

EL ANTÍDOTO POÉTICO

Las palabras de Sócrates son clarividentes:

«Todas estas obras (*i.e. los poemas de tipo mimético*) son como una enfermedad para la inteligencia de quienes las escuchan, cuando éstos no disponen de un antídoto: el conocimiento de lo que ellas realmente son» (X595b5-7).

La mimesis precisa un antídoto, un *φάρμακον* contra la enfermedad que sufre la inteligencia de *quienes escuchan* el discurso poético. La experiencia auricular refuerza la imagen de la poesía como una especie de hechizo encantador que necesita de una droga que lo haga desaparecer. Aplicado este principio a las obras literarias, el camino trazado por el filósofo tiene dos vertientes: por un lado, otorgar a la poesía un lugar en la existencia, cosa que, por otra parte, requiere dilucidar qué es la poesía

¹¹ Cf. X605d. En III386a, y en relación a la representación poética del más allá, se habla de la conveniencia de no construir la imagen de un dios llorando.

exactamente. En uno y otro caso, es algo exigido por la fidelidad a la justicia. Hay que encontrar un camino para la palabra poética, un cauce para que la voz divina avance en la tierra sin causar desolación en el alma. No estamos ante una cuestión de preceptiva literaria: el problema, como estamos viendo, es ético y teológico.

Al inicio del libro X, Sócrates retorna al tema de la poesía:

«Cuando te encuentres con admiradores de Homero que defiendan que este poeta ha educado a la Hélade y que en lo relativo al gobierno y a la educación de los asuntos humanos, es digno de ser acogido y considerado hasta el punto de adecuar la propia existencia a lo que contiene su poesía, has de mostrarte considerado con ellos y tratarles con afecto, como si fueran los mejores, reconociéndoles que Homero es el mayor de los poetas y el primero entre los trágicos. Pero, en materia poética, has de tener claro que sólo se admitirán en la ciudad los himnos a los dioses y los encomios a los buenos. Y es que si, bajo cualquier forma, épica o lírica, das entrada a la Musa sensual, el placer y el dolor reinarán en tu ciudad y reemplazarán a la ley y a lo que ha sido reconocido, desde siempre, como lo mejor: la capacidad de razonar» (X606e1-607a7).

A lo que el filósofo se refiere es a algo en extremo poderoso, individual y socialmente: la experiencia de lo divino que el hombre griego halló en la palabra poética, la captación de lo transcendente modelado en mitos y ficciones, y la influencia que todo esto acarrea para la vida. Pero, la poesía –esa entrega de la propia cordura en manos del dios para que éste se exprese– ¿ayuda a vivir? La mimesis poética, para los admiradores del *mayor de los poetas y el primero entre los trágicos*, facilita la διοίκησις (al pie de la letra: *el gobierno de la casa*) y la παιδεία (*el proceso educativo*) de todo lo que concierne al ser humano. Es decir, según ellos, ningún medio mejor para aprender a ser hombre que observar a los hombres que viven dentro de las páginas de la épica¹².

¹² Es muy interesante el argumento de Havelock. Según él, la visión que Platón tiene de la poesía como una especie de enciclopedia que aglutina toda la información técnica y los valores éticos no es idiosincrásica, sino indicativa de la mentalidad oral que permanece aún en la Grecia de su tiempo. Su extrema desconfianza no sólo hacia la mala poesía, sino hacia la experiencia poética en sí misma, puede explicarse, solamente, como reacción contra la situación cultural dominada aún por la comunicación oral. Véase E. HAVELOCK, *Preface to Plato*, Harvard 1982, 61-86 (*The Homeric Encyclopedia*). En la misma línea, cf. B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Roma 1984.

En este punto, nos volvemos a encontrar con la frase con que abríamos estas páginas: el decreto platónico de que ποιήσεως, *en materia poética*, sólo existen dos formas dignas de expresión, y éstas son el himno y el encomio. Platón se refiere a dos ejercicios poéticos de sobra conocidos en su tiempo, los dos únicos merecedores de permanecer en la ciudad. La tradición hímica nos enseña que dirigir la mirada a la divinidad es un camino para entender nuestras raíces. El himno nos remite, en primer lugar, a la liturgia, a las palabras, la melodía y la recitación con que la comunidad ejecuta un poema dedicado a la divinidad. Éste, junto a otras acciones (sacrificios, libaciones de vino, oración) se considera parte del culto de adoración al dios. El propósito del himno es fomentar su devoción¹³.

Descendiendo a la esfera de los hombres, el encomio es un poema de reconocimiento y alabanza. Los filólogos alejandrinos clasificaron bajo este nombre las obras de Simónides, Píndaro y Baquilides y el muy conocido poema que Gorgias dedicó a Helena. Otros encomios famosos de la antigüedad griega son *La alabanza a Eros* en *El Banquete*, el obituario de Isócrates a Evágoras y el *Agesilao* de Jenofonte¹⁴. La estructura típica de la pieza es la siguiente: 1) indicación de la familia del homenajeado, 2) circunstancias de su nacimiento, 3) narración de sus logros y 4) compendio de sus virtudes.

¿Qué comparten estos géneros y por qué Platón les concede el salvoconducto para transitar por la ciudad? Si atendemos al final de nuestro texto, hallaremos información al respecto:

¹³ El himno consta de una estructura marcada: primero, la *invocatio*, la apelación al dios por su nombre, el recuerdo de su genealogía y la descripción de sus vestimentas; después, la *pars epica*, la aretología del dios, la narración de sus hechos maravillosos, mediante la cual se busca justificar por qué a este dios en concreto se le dirige la plegaria; por último, la *precatio*, la súplica a la divinidad, de índole general o acotada a algún motivo concreto: la curación de una enfermedad, el regreso de alguien que ha partido, la victoria en una batalla, etc. cf. W. FURLEY - T. FUHRER - A. BERGER, *Hymn*, en H. CANKIK - H. SCHNEIDER (ed.), *Brill's Encyclopaedia of the Ancient World. New Pauly*, Brill-Leiden-Boston 2006, VI 615-626. Consúltese también A. C. CASSIO - G. CERRI (ed.), *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico. Atti di un colloquio Napoli 21-24 ottobre 1991*, Roma 1991.

¹⁴ Otros encomios célebres son el poema de Alceo a su hermano, los versos de Safo a sus compañeras, la *Parthenia* de Alcman, las alabanzas de Íbico a los jóvenes hermosos o el treno de Simónides a los guerreros caídos en las Termópilas. cf. J. P. SULLIVAN, *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden 1994, 127-152.

«Y es que si, bajo cualquier forma, épica o lírica, das entrada a la Musa sensual, el placer y el dolor reinarán en tu ciudad y reemplazarán a la ley y a lo que ha sido reconocido, desde siempre, como lo mejor: la capacidad de razonar» (X607a5-7).

La poesía genera una desgracia. Toda poesía excepto los himnos y los encomios: la palabra poética que engendra alabanza. La primera parte del libro X de la *República* contiene otros textos¹⁵ que insisten, de diferentes modos, en la misma idea: placer y realidad se oponen, poesía y verdad se dan la espalda. Sólo una poesía orientada hacia la verdad y el bien, sólo el himno y la alabanza que propongan como ejemplo vital las vidas inmutables de los dioses y la existencia virtuosa de los buenos, solamente la palabra poética que celebre la verdad es digna de la polis.

II. ARISTÓTELES. EL CUERPO DE LA POESÍA

La reflexión aristotélica sobre el hecho poético trasluce su preocupación por la naturaleza humana. De la mano de Platón, Aristóteles se asomó a las inmensidades del alma y aprendió un método de hacer filosofía caracterizado por la búsqueda del bien. Su breve tratado *Sobre la Poética*¹⁶ es el discurso que el Aristóteles profesor dirige a sus alumnos con vistas a presentarles los secretos anímicos que custodia la poesía.

LOS CONCEPTOS

Aunque el contenido del opúsculo va más allá de lo que su autor anuncia en el umbral del mismo, la apertura de la *Poética* es de un precioso valor informativo:

«Pensemos sobre la Poética en sí misma y en sus especies, y sobre la función de cada una de éstas, sobre cómo se deben entramar los argumentos para que la composición poética salga bien, sobre cuántas y cómo son las partes que la forman, y sobre los demás puntos que tienen que ver con la investigación» (1447a8-12).

¹⁵ cf. X607c4-8; X607d7-e2; X607e6-608a2; X608b4-7.

¹⁶ Seguimos el texto fijado por J. HARDY (ed.), *Aristote. Poétique*, CUF, Paris ²1952.

Aristóteles propone como tema a pensar la capacidad creativa, que es a lo que remite el término griego ποιητική. Dos leves transformaciones introducidas en castellano (el artículo determinado y la grafía mayúscula) clarifican la nueva dirección de la palabra: la Poética es la reflexión sobre la composición poética, comprendiendo esta segunda aparición de la voz en su sentido adjetival¹⁷. A diferencia, pues, de Platón que, como hemos visto, proponía discutir *περί ποιήσεως* (acerca de la poesía), su discípulo plantea el tema en un escalón superior: *περί ποιητικῆς* (acerca de la Poética, en cuanto disciplina que reflexiona sobre la poesía).

Esta primera línea de la obra es ya toda una aventura teórica: *περί ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς* constituye el propósito del discurso. Paso seguido, se nos dice que lo que distingue a estas especies es la *δύναμις* que a cada una le es propia. La traducción por la que hemos optado, *función*, no agota todo lo que el vocablo griego significa: autoridad, fuerza para la guerra, capacidad para algo, técnica, medicamento, significado de una palabra, equivalencia fonética de una letra o valor de una moneda¹⁸. Toda una sinfonía de sentidos posibles que en la teleología aristotélica hallan un punto de convergencia¹⁹: la función es la causa final, aquello para lo que se existe. Un dracma, un sonido, un bálsamo, el general de un ejército o un canto de la *Ilíada*: todo existe para algo. En el caso de las formas visibles de la poesía, cada una de ellas (la tragedia, la comedia, la danza...) responde a una función concreta, existe para cumplir algo.

¹⁷ Es cierto que la palabra ποιητική es un término muy general y puede remitir a cualquier tipo de acto productor: fabricación de barcos, construcción de edificios, confección textil, etc. Además, Aristóteles establece en varios lugares de su obra (*Methap.* 1025b25; *EN* 6.4.1140a2) una clasificación triple de la actividad humana: teórica (el conocimiento por el conocimiento), práctica (la acción) y poética (la producción). Que Aristóteles no especifique ahora a qué tipo de *ποίησις* se refiere puede deberse a dos causas: 1) ya lo ha hecho anteriormente (quizás en su tratado *Sobre los Poetas*, desaparecido), o 2) dado el carácter escolar de estos apuntes y siendo un contexto por todos compartido, no considera necesario entrar en mayores detalles sobre la naturaleza de la palabra; cf. G. F. ELSE, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge (MA) 1957, 2-3.

¹⁸ Cf. L-S, 451-452.

¹⁹ «Chez Aristote «puissance, potentialité» par opposition à l'acte (energeia)». P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968, 301.

EL DOBLE ORIGEN

La *Poética* se abre como meditación sobre la poesía como τέχνη. Aristóteles explica el origen de la actividad poética mediante la aplicación de un doble esquema: de carácter lógico (por qué existe) y temporal (cuándo surge). Respecto a la primera pregunta, la razón de ser de la poesía, la respuesta es también doble.

Parece que generaron la poesía dos causas, y ambas naturales. El hecho de imitar es, en verdad, algo connatural al hombre desde niño y en esto se distingue del resto de los animales: en que es el más apto para la imitación y adquiere sus primeros conocimientos imitando. Y también le es connatural el gozo que todos hallan en la imitación (1448b4-8).

Sobre cuándo surge la poesía, y centrándose en una de sus formas, la tragedia, dice que

«habiendo consistido al inicio en improvisaciones (...) poco a poco fue cogiendo fuerza, desarrollándose todo lo que de ella iba apareciendo; y, tras muchas transformaciones, la tragedia se detuvo, una vez alcanzada su propia naturaleza» (1449a9-15).

La tragedia *al inicio* presenta la forma infantil de la improvisación. El filósofo se decide por un vocablo –αὐτοσχεδιαστική: aquello que se hace o dice sin preparación ni reflexión previa– que coadyuva a inferir a estos primeros poetas trágicos esa sensación de ser un poco como niños. Es una poesía no adulta, débil en su forma, que con el andar del tiempo *se va robusteciendo*. La idea se proyecta con un símil corporal. Igual que el crecimiento de un niño es paulatino, así la evolución de la poesía trágica acontece κατὰ μικρόν, *poco a poco*. E igual que el cuerpo del adolescente va mostrándose distinto, así la tragedia va cambiando su apariencia, sufre muchas transformaciones y, en el proceso, muestra la nueva y definitiva forma futura.

La idea de que la poesía va mostrando algo que le pertenece anuncia la declaración de que el proceso evolutivo termina con la consecución de una forma final perfecta: su propia naturaleza (τὴν αὐτῆς φύσιν). La tragedia dejó de evolucionar cuando comprendió haber alcanzado su acmé.

EL PROPÓSITO

Hablando de las distintas especies de la poesía (la tragedia, la comedia, el ditirambo, la aulética y la citarística), Aristóteles dice que

«se diferencian entre sí en tres aspectos: o por los distintos medios con que imitan, o por lo que imitan, o porque imitan de distinta manera y no del mismo modo» (1448a24-25).

Se trata de una taxonomía precisa: el ritmo, la música, los colores, las palabras (los medios) son empleados para imitar acciones (los objetos), bien alejándonos de quienes las realizan o bien confundiéndonos con ellos (los modos). El arte del que se discute en la *Poética* es la imitación de acciones humanas (objetos) mediante palabras y versos (medios) bien sea a través de una voz narrativa bien mediante las voces de los personajes (modos).

Si para Platón, en la mimesis se halla la perturbación causada por el engaño (la *ταραχή*, en la *Poética* encontramos justo lo opuesto: la conexión entre mimesis y gozo de conocer. La divergencia no termina aquí. Si para Platón, la mimesis poética atenta contra la dignidad de los dioses y la imagen de los hombres buenos, Aristóteles, ignorando lo relativo a la divinidad, esquiva la acusación estableciendo un esquema triple de los modelos humanos imitables (los objetos):

- 1) *los mejores que nosotros* (ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς),
- 2) *los peores que nosotros* (χείρονας), y
- 3) *los que se nos asemejan* (τοιούτους).

El criterio es la altura moral (la *κακία* y la *ἀρετή*, dice el griego) de aquellos que ejecutan las acciones imitadas²⁰.

Frente a lo que después se irá desarrollando en la teoría occidental de los géneros literarios, la profundidad de Aristóteles va más allá de lo meramente formal y, si bien es cierto que, partiendo de la forma, distingue entre imitación narrativa (Homero) y dramática (Sófocles, Aristófanes), este criterio que podríamos llamar *ético* (la comprensión de la obra conforme a la relación entre los caracteres –ἤτοι– del personaje literario y del lector) supera, en profundidad de visión de lo literario y de lo humano, la fría actitud de quien lee catalogando, atendiendo a lo morfológico solamente.

²⁰ Cf. 1448a1-9. Si la imitación es de hombres que realizan acciones (que viven sus vidas, diríamos nosotros) entonces, por fuerza, tales hombres son comparables a nosotros (sus vidas a las nuestras): o son mejores o peores o iguales a nosotros. Aristóteles, que se refiere a la ficción literaria, ilumina el asunto comparándolo con la pintura. Allí, en la representación pictórica de seres humanos, mediante la proyección corporal de los caracteres, sucede exactamente lo mismo.

Imitamos, o digámoslo con otro término, poetizamos por el placer innato en el proceso de adquisición de conocimiento que tal actividad nos produce. Y poetizamos acciones de otros hombres, en cuya eticidad buscamos comprendernos. Ningún lugar más apto para ello que la tragedia:

«La tragedia es la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje muy cuidado (con diversidad de recursos en cada una de las partes), en forma de actuación y no narrativamente, y que recurriendo a la compasión y al terror, logra la expurgación de tales pasiones» (1449b24-28).

El lenguaje distingue, acota y matiza, como es típico en una definición académica. Se abre remitiendo a aspectos ya tratados: el concepto de mimesis (1447a13) y la acción humana como objeto de la misma (1447a28). La que corresponde a la tragedia es una acción elevada (*seria, importante*, son otras traducciones para el término griego *σπουδαῖος*), porque se confía a caracteres nobles que representan a personas buenas. Las consideraciones sobre la amplitud de la tragedia y el hecho de que la acción sea completa se explican en otros lugares²¹. De igual manera cuanto atañe a los medios (ritmo, discurso y melodía²²) y a sus partes cuantitativas y cualitativas²³. Su estilo (dramático, no narrativo²⁴), ya ha sido también mencionado²⁵. Sólo lo que tiene que ver con la catarsis permanece oscuro, pues no existe en toda la obra una explicación al respecto. En *Pol.* VIII. 1341b38 se anuncia que en la *Poética* desarrollará el tema. Puede ser que lo haya hecho, pero justo en la parte del libro que se ha perdido. Sea como sea, algo resta claro: ante la ausencia de más datos, cualquier intento de definición del concepto aristotélico de catarsis es un ejercicio interpretativo. También, desde luego, lo que viene a continuación.

Si, por un instante, volvemos nuestros pasos al diagnóstico platónico sobre las consecuencias anímicas de la palabra poética (la poesía acarrea *ταραχή*, *perturbación*, en el alma, según X602d1-2), esta breve referencia a la catarsis suena a modo de contestación. Aristóteles sostiene,

²¹ cf. 49a19-21; 50b23-51a15.

²² cf. 47b24-8.

²³ cf. 52b14-17.

²⁴ Aquí, en lugar del término *διήγησις*, encontramos el concepto *ἀπαγγελία*, que remite, de igual modo que el anterior, a la exposición narrativa de los hechos.

²⁵ cf. 48a23-8.

por cuanto inferimos del texto, que la perturbación anímica se previene mejor, no ejerciendo la represión, sino por medio de la expresión de las pasiones, de una forma regulada. Así hace la tragedia con la compasión y el terror.

El término *κάθαρσις* se emplea en el vocabulario médico para expresar el acto de limpieza purgativa de cualquier elemento que amenaza la salud²⁶. También se designa como *καθαρκτικός* al baño ritual y a ciertos tratamientos aplicados a males que incluyen desde los resfriados comunes hasta las enfermedades mentales. Según esto, y análogamente, Aristóteles hablaría de una especie de curación anímica de lo emotivo.

Gracias a la representación de aquello que provoca terror, que despierta la compasión, la tragedia suscita compasión, terror y otras emociones en la audiencia, de acuerdo a la estructura y capacidad de cada uno. Las estimula de manera tal que, mediante lo que no deja de ser algo inofensivo, las alivia, a la vez que genera, atrayendo al espectador hacia el personaje, una comprensión profunda de la obra. Y de aquí nace el placer del conocimiento.

La mirada de Aristóteles sobre las emociones es positiva: las considera un factor importante para la formación del carácter y la elaboración de las decisiones. Según leemos en *EN III. 1115b11-20*, necesitamos sentir las emociones justas hacia el objeto justo en el grado justo. Hay cosas sobre las que es conveniente profesar ira, rabia o temor, y tales sentimientos justifican, en su base, las decisiones correctas. La poesía, en esta materia, es pedagoga: nos toma de la mano y nos enseña a sentir. Nos construye²⁷.

Sobre el efecto que en nuestras vidas provoca la tragedia, se nos dice:

«Está claro que ni debe mostrarse a hombres virtuosos yendo de la felicidad a la desdicha –pues esto no inspira terror ni despierta compasión, sino que es repugnante–, ni tampoco a malvados de la desdicha a la felicidad –pues no hay nada más antitrágico que esto–, al carecer de lo que hace falta: suscitar humanidad, compasión y

²⁶ Hipócrates lo aplica a la menstruación y a la rotura de aguas, aunque habla también de la purgación de diversas zonas del organismo. Cf. J. H. KÜHN - U. FLEISCHER, *Index Hippocraticus I*, Gottingae 1986, 407.

²⁷ En *Pol. VIII. 1341b32-1342a16* se enumeran los beneficios de la música: es una ayuda para la educación de los niños, propicia la sanación de ciertos dolores y sirve como entretenimiento. En *Pol. VIII.1339a25* se dice que es un modo de adquirir inteligencia.

terror. Tampoco el que es muy malo ha de transitar de la felicidad a la desdicha: una trama de este tipo acaso suscite humanidad, pero no compasión ni terror; puesto que aquélla se reserva al desdichado sin culpa alguna, y éste al que es como nosotros. La compasión, entonces, hacia el que no tiene culpa; el terror, por su parte, hacia quien es como nosotros» (1452b34-1453a6).

La aclaración consiste en dilucidar qué cambio de situación vital (qué *περιπέτεια*), visto en escena, mueve a la reacción emocional adecuada. Se nombran cuatro posibilidades hipotéticas, coincidentes con lo que enseña la vida real: 1) la caída en desgracia de una buena persona, 2) la buena suerte de una mala persona, 3) la buena suerte de una buena persona y 4) la caída en desgracia de una mala persona. Al parecer del filósofo, ninguna de estas combinaciones, formuladas de esta manera, favorece la reacción que se persigue. En el primer caso, no hay catarsis; la segunda situación pinta un cuadro totalmente opuesto a la tragedia, y repugnante a nuestro sentido moral; el tercero satisface nuestro sentido moral²⁸, pero no despierta ni compasión ni terror (es tan obvio, que apenas lo toca); la última posibilidad apacigua nuestra moral pero no despierta ni compasión ni terror.

Los caracteres malvados quedan excluidos de protagonizar la acción trágica, dada la naturaleza de la compasión y del terror. Sentimos compasión ante el dolor inmerecido y nos provocan terror las situaciones de quienes son como nosotros. Uno podría pensar que la caída en desgracia de un tipo decente es justo lo que la tragedia busca. Bajo cierto ángulo es así, pero parece un planteamiento demasiado simple para Aristóteles, que quiere rebatir la acusación platónica contra la tragedia (*es moralmente ofensiva al mostrar la ruina de un hombre bueno*).

Su argumentación se sostiene en dos puntos. Por un lado, la ruina de un hombre muy bueno (o de un hombre muy malo) no es el objeto de la tragedia. La persona que cae en desgracia ha de ser alguien como nosotros, normal tirando a bueno, de tal manera que su situación, más que escándalo, haga que nos pongamos en su piel y suscite en nosotros

²⁸ Hay quien sostiene (apoyándose en el significado básico de filantropía: *amabilidad, ternura de corazón*) que *φιλάνθρωπον* remite a la compasión, incluso para quienes son merecedores de su desgracia. Pero en la teoría moral del Estagirita (cf. *Rh.* II 9.1386b8-15) este sentimiento se relaciona no con los criminales, sino con sus víctimas. Véase E. BIGNAMI, *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Firenze 1932, 266-269.

terror. El desastre, además, no puede sobrevenir al azar, sin ser explicado: ha de ser precedido por un error, una ἀμαρτία cuyas consecuencias sobrepasen, con mucho, la naturaleza del mismo: han de ser desproporcionadas. Así, sentiremos compasión (y no escándalo) ante un sufrimiento innmercido.

En un contexto lejano al presente, Aristóteles define la compasión como *un sentimiento de dolor ante un mal claramente destructivo o doloroso e innmercido*²⁹. A menudo, se dirige hacia alguien como nosotros, pero lo que la distingue del terror es la distancia con la persona. Lo ilustra con un ejemplo: la historia del hombre que no llora cuando su hijo es ejecutado y, en cambio, sí lo hace ante el deceso de un viejo amigo³⁰. En el primer caso, y dada la excesiva cercanía, el sufrimiento que le asola es tan enorme que le ciega e impide sentir piedad.

Las emociones poéticamente digeridas no causan, según la *Poética* nos dice desde esta otra perspectiva, la perturbación que Platón detectara en el alma. Al contrario, para Aristóteles, lejos de alejarnos de ella, la poesía nos instala definitivamente en la realidad.

De este modo nos lo explica:

«No es trabajo del poeta decir lo que ha sucedido sino lo que tiene probabilidad de suceder: lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad. De hecho, el historiador y el poeta no divergen por el uso de la prosa y del verso (hasta podrían ponerse en verso las páginas de Heródoto y no serían menos historia en verso que en prosa). En esto divergen: una se ocupa de lo ya sucedido, y la otra de lo que podría suceder. Por eso la poesía es más filosófica y sería que la historia: mientras que la poesía reflexiona sobre lo universal, la historia lo hace sobre lo concreto. Es universal a qué modelo de persona le toca decir o hacer cierta clase de obras según lo verosímil o lo necesario, y hacia ahí camina la poesía, aunque use nombres propios. Lo particular, en cambio, consiste en narrar lo que hizo o lo que le ocurrió a Alcibíades (1451a36-b11) (...) De lo dicho, parece evidente que el poeta debe ser poeta de temas más que de versos» (1451b27).

²⁹ cf. *Rh.* II.8.1385b13ss.

³⁰ cf. *Rh.* 1386a18ss.

Estamos ante una de las páginas más célebres de Aristóteles³¹, traída a colación, infinidad de veces, por los poetas³². A ellos, el filósofo les confía la tarea de rebasar los dinteles de la contingencia histórica y, fija la mirada en la anchura de la existencia, ir hacia la verdad. El antiguo alumno habla de un instinto y un placer innatos en la poetización mimética de la realidad. Insiste en la consistencia emocional de la representación dramática y en la capacidad reflectora de las imágenes poéticas: proyectadas sobre nosotros, acabamos por vernos en ellas. Poetizar es decir la verdad.

Lo verdadero no se encuentra en el pasado sino en lo que alberga posibilidad de existir. Hay en el texto un juego de palabras entre dos formas de un mismo verbo: γένόμενα (participio de aoristo) y γένοιτο (optativo también de aoristo), de γίγνομαι. La primera remite al cumplimiento, la segunda envía a la probabilidad de una acción. Conforme al sentido griego de ἱστορία fijado por Heródoto (*explicación escrita de una investigación*, cf. Hdt. 7.96), Aristóteles adjudica a esta disciplina el estudio de los hechos (τὰ γένόμενα), y lo repite dos veces en el texto: ése es su cometido. El hecho característico y decisivo de la investigación histórica es su reflexión sobre lo concreto. El griego dice τὰ καθ' ἕκαστον, o sea, las cosas que competen a cada cual, y lo ejemplifica con un nombre propio: el de Alcibíades, el estratega ateniense. Investigar, cifrar y valorar lo que a ese hombre en concreto le ha sucedido en la vida es la tarea de la historia.

A la poesía le corresponde, en cambio, lo eventualmente posible (lo expresa con una hendíadis: οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ), conforme a dos

³¹ Estamos de acuerdo con el juicio de Halliwell: «This chapter has often rightly been regarded as central to the treatise's thinking. It shows us Aristotle applying his philosophical intelligence to the formulation of some of his clearest and most fundamental insights into the status of poetry. But it is also, for this same reason, a particularly abstract piece or reasoning, and it calls for patient consideration». S. HALLIWELL, *The Poetics of Aristotle (Translated, with Commentary)*, London 1987, 105.

³² El discurso de recepción del premio Cervantes pronunciado por José Manuel Caballero Bonald (el 23 de abril de 2013), concluye así: «Si es cierto, como opinaba Aristóteles, que *la historia cuenta lo que sucedió y la poesía lo que debía suceder*, habrá que aceptar que la poesía puede efectivamente corregir las erratas de la historia y que esa credulidad nos inmuniza contra la decepción. Que así sea» El discurso íntegro se encuentra en <http://culturamas.es/blog/2013/04/23/caballero-bonald-discurso-de-recepcion-por-el-cervantes-2013/> (fecha de consulta: 23-05-2016). Nótese que el poeta transforma el sentido del original (una posibilidad: *podría suceder*) y lo convierte en otra cosa (una obligación: *debía suceder*).

condiciones: τὸ εἰκόξ (*lo verosímil*) y τὸ ἀναγκαῖον (*lo necesario*). Es claro que Aristóteles conecta y rebate, siempre de forma tácita, la doble acusación platónica: contra la irrealidad de la mimesis poética y contra sus poderes destructores en el alma. La poesía, nos dice el filósofo, investiga las cosas del mundo construyendo copias de las cosas del mundo (de los seres humanos y de sus vidas, principalmente) conforme a lo que las cosas del mundo pueden llegar a ser. La poesía dice la verdad.

Entonces, de acuerdo a la *Poética*, la poesía es la creación de temas vitales que, según su semejanza con la realidad reflejan la verdad de la vida. Una visión así abarca, en forma de profecía o de promesa, el curso de la poesía, desde el lugar donde el Estagirita la contempla hasta donde nosotros, en nuestros días, la salimos a encontrar.

III. HORACIO, TRABAJO Y TALENTO

En el verso 377 del *Ars Poetica*³³ encontramos una definición poética del poema:

«El poema: criatura / nacida y descubierta para goce / del espíritu».

El latín suena así: *animis natum inventumque poema iuvandis*. Nuestro acercamiento a esta pequeña gran obra se vertebrará en los tres ejes que el hexámetro urde alrededor de la poesía: 1) nacimiento, 2) descubrimiento, 3) finalidad. En el recorrido, constataremos continuidades y divergencias con las visiones de Platón y Aristóteles y veremos qué caminos quedan definitivamente abiertos para poetas, lectores y aquellos que, desde la atalaya de la reflexión crítica, fijan su mirada en la poesía.

NACIMIENTO

Horacio no se plantea ofrecer, a la manera de Platón y Aristóteles, una explicación sistemática del origen de la poesía. Sin embargo, a lo largo del poema encontramos diferentes alusiones a momentos primigenios de la actividad poética, así como la convicción de que el lenguaje

³³ Seguimos el texto latino de D. R. SHACKLETON BAILEY (ed.), *Horatius. Opera*, München⁴ 2001. La versión española es la de J. A. GONZÁLEZ IGLESIAS (ed.), *Quinto Horacio Flaco, Arte Poética*, Madrid 2012.

–motor de la misma– es un ente en movimiento y, como tal, reproduce determinados ciclos. Comencemos por esta idea, leyendo un hermoso pasaje. Recreando un verso de Simónides³⁴, se abre el telón sobre el que se proyecta la fugacidad de la vida:

«Estamos destinados a la muerte / nosotros tanto como nuestras cosas» (63).

El formulador del *carpe diem* nos recuerda que todo (las naves, las obras de ingeniería, las proezas técnicas de los hombres [cf. 64-67]) perecerá. La vida esconde muerte, y también han de morir las palabras con que nombramos la vida:

«Menos ha de durar lo que ahora tiene / prestigio y gracia viva en el idioma» (68-69).

Horacio se pronuncia sobre el lenguaje con la autoridad del biólogo especialista en un ser vivo. El término que emplea, *sermo*, es el más indicado para hablar del mismo en su sentido más amplio: las palabras, sus significados, la sintaxis, los argumentos. *Sermo* es también el estilo, el tono de la conversación y la conversación en sí misma³⁵. Antes, y acudiendo a Homero, ya se había acercado al mismo tema:

«Al igual que los bosques cada año / cambian sus hojas, caen las primeras / así perece la generación / vieja de las palabras, y las otras / recién nacidas, con fulgor de jóvenes /, florecen y se yerguen vigorosas» (60-63).

La imagen del bosque que, en la *Ilíada*, expresa la fugacidad y el tránsito de las generaciones de los hombres³⁶, es recreada para reflejar la singladura del idioma. El bosque homérico del lenguaje es ocasión preciosa para que el poeta manifieste su confianza en las palabras, a las cuales, reivindicando la libertad creativa, compara con monedas:

³⁴ Se trata de un verso del fragmento 15P. Suena así: ὁ δ' ἄφροτος ὁμῶς ἐπικρέμαται Θάνατος. *La muerte ineluctable a todos / igual nos amenaza*. Recogido en J. FERRATÉ (ed.), *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona 2000, 208.

³⁵ El gramático Mario Servio Honorato lo define así: *Sermo est consertio orationis et confabulatio duorum vel plurimum* (A.4.277). Las abreviaturas de los autores latinos y de sus obras son las de P. G. W. GLARE (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 2012.

³⁶ cf. *Il.* 6, 146-149.

«Lícito ha sido y siempre lo será / emitir la moneda troquelada / con una acuñación contemporánea» (58-59).

El ejemplo es útil y muy plástico. La palabra es, como la moneda, un medio para la consecución de algo. E igual que cambian las divisas, así sucede con los vocablos: son útiles mientras está vivo su valor. Podríamos, iluminando con Aristóteles a Horacio, admitir una *δύναμις* innata a las palabras pero, al contrario que éstas, eterna, pues, como reconoce más adelante:

«También renacerán muchos vocablos / que ya cayeron y caerán aquellos / que están en boga ahora, si lo quiere / el uso, titular en el lenguaje / de libertad, de autoridad, de norma» (70-73).

Es decir: muere lo que está sujeto al *usus* –el motor del lenguaje es, según Horacio, esta inercia invisible y colectiva–, van y vienen los vocablos, pero queda indemne el lenguaje como fuerza.

Tras haber tratado cuestiones centrales del poema (el argumento, los caracteres, el lenguaje) y antes de dirigir sus pasos a la figura del poeta, como en un intervalo de transición dedica Horacio algunos versos a cuestiones de etiología poética. Ya previamente (73-98) habían nombrado sus hexámetros el origen de cada uno de los géneros; ahora, se centra en la expresión dramática, de la cual ofrece una sucinta explicación evolutiva que construye sirviéndose de una pareja de contrarios, a los que sitúa en ambos extremos de la pieza, a modo de inclusión formada por opuestos. Se trata, aquí, de la doble imagen de la flauta y la lira. Veámoslo en el poema:

«La flauta entonces no estaba cercada / de latón, ni rival de la trompeta / era como es ahora, sino leve / y sencilla, con pocos agujeros, / útil para guiar al coro y darle / compañía, también para ir llenando / con ese soplo suyo el graderío / aún no abarrotado. Allí acudía / el pueblo, que podía ser contado / de verdad, pues realmente era pequeño, / y además sobrio, casto y pudoroso. / Cuando empezó a extender su territorio / victoria tras victoria, una muralla / más amplia iba abrazando ya la urbe / y en las festividades cada uno / procuraba aplacar al Genio propio / con el vino servido a pleno día / sin castigo, mayor licencia entonces / se concedió a los ritmos y a la música. / ¿Qué gusto iba a tener aquel inculto / público, liberado por un rato / de sus tareas, un batiburrillo / de rústico y urbano, rudo y noble? / Así añadió el flautista al viejo arte / movimiento y boato, / y arrastraba / su manto al desplazarse por la escena. / Así se acrecentaron los sonidos / de las austeras cuerdas de la lira / y una desenfadada verborrea / trajo

un lenguaje insólito, su fórmula / –que igual trataba fines provechosos o adivinaba el porvenir– no era diferente de Delfos y su oráculo» (202-219).

Los dos instrumentos musicales (la flauta y la lira: *tibia* y *fides*) representan el punto de arranque y el estadio final del género trágico. La primera canaliza la sencillez primigenia, la cercanía con la naturaleza. Se trata de la flauta romana, descrita por Horacio mediante una hermosa coordinación de adjetivos, que absorbe connotaciones éticas del significado original estético: *tenuis simplexque*. La flauta, *leve* y *sencilla*, trae a la memoria, de nuevo, a Aristóteles y, esta vez, su idea de que la tragedia surge por improvisación de los cantores. Horacio parece situarse en un estadio ya ulterior, el de las representaciones escénicas, pues menciona la presencia del público y la actividad del *chorus*. Es, pues, teatro ya organizado cuya pureza formal la relaciona el autor del *Ars* con las cualidades éticas del pueblo. Con estos adjetivos lo describe: *parvus* (pequeño en número), *frugi* (sobrio, como cualidad moral), *castus* (en el ámbito ético y religioso³⁷), *verecundus* (actitud social: pudoroso). Todo según el gusto de Horacio: conectando el mundo de la virtud y el de la poesía.

A esta edad de oro del teatro le sucede una transformación: la expansión territorial por vía militar y el crecimiento de la ciudad son las razones del tránsito de un teatro sencillo a otro de otra especie: la fiesta se convierte en el momento propio para el drama, que propicia la fijación de un reglamento sobre los aspectos característicos del arte. El teatro decrece en sencillez y aumenta el número de sus formas. La flauta sencilla deja paso a un *eloquium insolitum*, un lenguaje nunca oído que desprenden las cuerdas de la lira, antes austeras y ahora origen de la verborrea.

Trasladándonos al segundo pasaje, descubrimos hallarnos ante una breve historia de la literatura:

«Hubo un varón sagrado, hubo un intérprete / de los dioses: Orfeo.
Él liberó / a los salvajes de matanzas mutuas / y de sus repulsivos
alimentos. / Cuentan que en su presencia se amansaban / los tigres y
leones más rabiosos. / Cuentan también que Anfión, el que fundara / la
urbe de Tebas, desplazaba rocas / hacia donde quería con la música /
de su lira y sus tiernos ruegos. Esto / fue en aquel tiempo la sabiduría:

³⁷ Es interesante la conexión que los escritores mismos establecen entre castidad –en su sentido de virtud romana– y poesía. Catulo, en el contexto de unos versos nada púdicos, declara: *Castum esse decet pium poetam ipsum* (16,5).

/ de lo privado separar lo público; / de lo profano, lo sagrado. El sexo / libre prohibirlo, legislar las bodas, / edificar ciudades, grabar leyes / sobre madera. Así honor y fama / a los divinos poetas alcanzaron / y a sus cantos. Tras ellos el insigne / Homero con sus versos y Tirteo / exaltaron los ánimos viriles / para marciales guerras. Profecías / se anunciaron por medio de poemas, / y se mostró el camino de la vida. / Se pretendió con ritmos inspirados / el favor de los reyes. También fue / inventado el teatro y la clausura / de aquellas largas obras. Tú no vayas, / después de todo ello, a avergonzarte / ni de la Musa, diestra con la lira, / ni tampoco de Apolo, el gran cantor» (391-407).

Beneficios de la poesía a la Humanidad: así, intitula, a nuestro juicio muy acertadamente, Juan Antonio González Iglesias este pequeño poema que forma parte del *Ars*. En él descubrimos el evergetismo consustancial a la poesía, singularizado en el caso concreto de algunos nombres propios.

El primero, Orfeo, el poeta hijo de Calíope, al que Horacio honra con el título supremo de *sacer e interpretes deorum*. No concentra sin embargo la atención en el lado misterioso del personaje; muy al contrario, exalta sus virtudes como héroe civilizador. Tras él, aparece Anfión, el músico hijo de Zeus, quien levantó la ciudad de Tebas desplazando las piedras con la música de su lira. A este mito alude Horacio y, tras celebrar las hazañas de estos hombres legendarios, dirige su mirada a los poetas históricos: Homero y Tirteo. Épica y elegía se dan la mano, pues ambas tienen el mismo fin: exaltar el corazón para la guerra. Que Horacio capte ese nexo de unión dice mucho de su comprensión de los géneros: si Homero cantó la guerra, el poeta espartano definió la ética militar y ambos, a pesar de las grandes diferencias formales, se ocupan de lo mismo.

Prosigue el recuento de las formas poéticas, aunque ahora la vía elegida es la alusión. La poesía oracular y sapiencial (Hesíodo), gnómica (Solón) y didáctica (Teognis) laten bajo una frase: *Dictae per carmina sortes et vitae monstrata via est*. A continuación, la lírica: Píndaro, Baquílides y Simónides, aquí innostrados, pero fácilmente reconocibles en la mención al favor de los reyes, bajo cuyo amparo vivieron tales artistas. Por último, el *ludus* o espectáculo dramático.

Este recorrido histórico por la poesía se cierra con la apelación a un *tú* concreto que alberga y representa a un conjunto más amplio: todos los lectores de Horacio, presentes y futuros y, ensanchándolo aún más, todos los lectores de poesía. A ellos, a nosotros, recuerda el poeta

Horacio la noble ascendencia de lo poético, y lo hace a modo de genealogía, presentando al dios Apolo y a la Musa.

El venusino nos hace volver a Platón y a la convicción que el filósofo tiene sobre el origen divino de la poesía. En la Grecia arcaica, los poemas se componen para eventos específicos, a menudo para ritos culturales. Casos como el de la catalogación de la obra de Píndaro a partir del festival para el que la pieza fue compuesta³⁸ es algo paradigmático de la imbricación de la poesía en el rito.

En los textos que hemos visto en este apartado entresacamos varios artículos del credo poético de Horacio: la caducidad de las palabras y la eternidad del idioma como fuerza, la nobleza del oficio poético, su repercusión en la vida social, la idealización de los inicios frente a una visión un tanto pesimista de la evolución del arte, su conexión –en las mejores obras de los mejores poetas– con la esfera de lo divino.

DESCUBRIMIENTO

Más extensa y profunda que la reflexión sobre el origen de la poesía (sobre cómo, regresando al verso 377, el poema es *natum*), dentro del *Ars* brilla con luz propia la meditación sobre el hallazgo del poema (el *inventum*). No estamos ante un tratado de preceptiva literaria, comprendiendo como tal la voluntad del autor por fijar unos cánones y proclamar ciertas reglas. El *Ars* es, más bien, la lúcida y serena herencia de un poeta que, al final ya de su carrera y tomando la necesaria distancia reflexiva respecto a la propia obra, comparte las convicciones que una existencia entera alrededor de la poesía ha ido fraguando. Más que la imposición de un estilo de escritura, el *Ars* es una invitación a poetas y lectores de poesía a contemplar críticamente el hecho poético.

Comencemos rescatando una pregunta, que ya se habían hecho Platón y Aristóteles: la poesía, ¿es arte o es talento? El poeta, ¿se fragua

³⁸ Píndaro escribió himnos, canciones, peanes, ditirambos y otras composiciones que fueron, siglos después, editados por los críticos alejandrinos. Sólo sobrevivieron los cuatro libros de epinicios dedicados a los vencedores de los certámenes atléticos. Sus nombres –*Olímpicas*, *Istmicas*, *Píticas* y *Nemeas*– derivan de las localidades donde estaban los santuarios bajo cuyo amparo se celebraban los juegos deportivos. La mejor introducción a la obra del poeta sigue siendo la de C. M. BOWRA, *Pindar*, Oxford 1964.

en la técnica o nace como tal inspirado por los dioses? Escuchemos la respuesta del *Ars*:

«Mucho se ha debatido si el poema / es por naturaleza o por arte / merecedor de elogio. Yo no veo / de qué puede servir sólo el estudio / sin una rica inspiración. Tampoco / solo el talento en bruto. Cada uno / de los dos solicita ayuda al otro / y se conjuran como dos amigos» (408-411).

Horacio se sitúa en un punto medio entre inspiración y τέχνη. Su explicación es bella: inspiración y técnica coexisten en el acto de la poesía y, en el poema, lo que encontramos es, precisamente, la alianza que ambos, arte y talento, han sellado como amigos. El verbo que se emplea es *coniuro*, frecuente en ámbito militar para expresar la unión que se establece para la consecución de un fin. Aquí, su uso es metafórico y preciso: la técnica (que, en estos versos, se denomina *studium*) hace un pacto con la inspiración (la *dives vena*) y con el talento (*ingenium*) y, juntos (*amice: amigablemente*), escriben el poema.

A lo largo del *Ars* los miembros de la conjuración –técnica, inspiración y talento– reciben un trato desigual. Horacio desarrolla mucho más el primero, como es lógico en una obra que es precisamente eso: un *Ars*. Pero su modo de considerar la técnica está muy lejos del frío contacto con el que la mano de tantos críticos han castigado a la poesía³⁹. Lo vemos, por ejemplo, en la serie de lugares en los que el poeta reflexiona sobre la unidad, aspecto que considera de gran valor para la consecución del poema. Así, al inicio de la obra, en su particular combate contra el absurdo, leemos:

«Creedme, Pisones, similar en todo / a ese cuadro será el libro que tenga / modeladas sus formas sin sentido, / igual que los delirios de un enfermo, / y ni pies ni cabeza allí se dejen / reducir a una única figura» (6-9).

³⁹ Paul Valéry, otro poeta que, como Horacio, se ocupó de reflexionar críticamente sobre el hecho poético, así lo denuncia en una larga pregunta retórica sobre el fracaso de la crítica literaria: «¿No es admirable que se busquen y que se encuentren tantas maneras de tratar un tema sin siquiera rozar su principio, y demostrando por los métodos que se emplean, por los modos de la atención que se aplican y hasta por la labor que se infligen un desconocimiento pleno y perfecto de la verdadera cuestión?». P. VALÉRY, *De Poe a Mallarmé. Ensayos de Poética y Estética*, Buenos Aires 2010, 197.

Aquí se comparan una pintura (*tabula*) y un libro (*librum*). La primera la ha dibujado mentalmente Horacio en los versos que abren el *Ars*: una figura espantosa, una cabeza de mujer, con cuello de caballo, plumas de pájaro y escamas de pez, un monstruo horrible que funciona como símbolo de la obra de arte carente de unidad y, en el contexto de nuestra obra, como metáfora del poema grotesco: el antitipo que Horacio tiene en mente como poema ideal.

El poeta romano realiza una rotunda apelación a la unidad de la $\pi\acute{o}\iota\eta\sigma\iota\varsigma$: el *librum* ha de ser reductible a una forma única. El latín lo dice de manera proverbial: *nec pes nec caput uni reddatur formae*. Las formas pictóricas (colores, espacios y volúmenes) equivalen a los componentes del poema: argumento, elocución, diseño de los caracteres. Para Horacio –y aquí *capta* y expresa el ideal clásico– la consecución de la forma simple es condición indispensable para la actividad estética. Este ensayo sobre la creatividad que es el *Ars* no se cansa de repetir la misma idea:

«Pero siempre pintores y poetas / han disfrutado de un igual permiso / para atreverse a todo lo que gusten. / Lo sé. Y esa licencia que reclamo / a mi vez la concedo. Pero no / para que vayan juntos cruel y tierno, / no para que se hermanen las serpientes / con las aves, ni tigres con corderos» (9b-13).

En este punto la voz de Horacio se desdobla: habla como poeta y como teórico de la poesía. Como poeta, reclama la *potestas* que Platón niega a los poetas de su República: la autorización para un arte sin restricciones. Como teórico de la poesía, la matiza: libertad, sí, pero sometida a la norma de la unidad. Contra lo monstruoso, coherencia; contra la desproporción, la armonía; contra el deterioro, ciertos cauces; frente a la seducción de lo fácil, la aventura de lo lento y trabajado.

Un poco más adelante, como culminación perfecta de la misma idea, el *Ars* nos regala uno de sus versos más celebrados. Dirigiéndose al destinatario universal que cobija su interlocutor ficticio, dice:

«En fin, sea lo que quieras, solamente / con esta condición: sea simple y puro» (23).

Mediante estos dos adjetivos (*simplex* y *unum*) se reitera la noción de unidad. *Sim-plex* (sin pliegues), que es aquí neutro, significa «sencillo,

de una sola pieza»⁴⁰. *Unum*, «sin mezcla, puro» celebra la homogeneidad, la sencillez total. Se trata de una hendíadis, quizás la hendíadis por excelencia, porque dice, mediante dos palabras coordinadas, una sola idea que, precisamente, es la de unidad. La belleza y la contundencia de la fórmula subrayan la importancia que le concede Horacio.

A la idea de unidad, se añade el concepto de orden: juntos constituyen el binomio rector de la poética:

«La eficacia del orden y su gracia / (salvo que me equivoque) será esta: / decir ya lo que ya debe decirse / y aplazar lo demás –la mayor parte–, / y omitir de momento todo eso. / El autor de un proyecto de poema / algo debe afirmar, algo negar» (42-45).

De los muchos sentidos que aglutina el término latino *ordo*⁴¹ el uso que Horacio adopta en este pasaje es el que Cicerón esclarece: «disposición de las cosas en los lugares propios y convenientes» (Cic, *Off.* 1,142). Parece que estamos ante una traducción a categorías estéticas de un concepto, el orden, fundamental para la comprensión de una sociedad, la romana, en la que cada individuo tenía que ocupar su lugar adecuado. Se trata de una poética de la inteligencia que busca captar, a través del arte, la composición general del mundo, una estética de la claridad y la contención, de la luz y la sencillez. Una propuesta de vida para el *carminis auctor*.

El *Ars Poetica* es un poema compuesto según las convicciones que Horacio alberga acerca de la poesía, fruto de la meditación que el poeta realiza y codifica en la propia obra. Es un metapoema escrito en un poema o, si se prefiere, un poema que ejecuta los principios metapoéticos que va formulando. A la reflexión sobre el *unum* y el *ordo* le sigue

⁴⁰ *Simplex*, de *plecto*: tejer, entrelazar, enlazar. *Com-plicar* es hacer pliegues. *Sim-plificar*, hacerlos desaparecer. Simple es aquello que, pudiendo ser doble o estar duplicado, no lo está.

⁴¹ En latín, *ordo* remite a la idea de la sucesión de las cosas en el espacio y en el tiempo. En el ámbito espacial, convive el uso literal (la fila de los árboles, las gradas del teatro, la cola que forma un grupo amplio de personas) con el metafórico (el lugar que ocupa cada uno de los individuos da origen a los diversos *ordines*: el *ordo senatorius*, el *equester ordo*, el *ordo publicanorum*, etc.). Refiriéndose al tiempo, se habla del *ordo aetatum*, o, en un sentido derivado, del *verborum ordo*: la sucesión de las palabras en la frase. En el campo de la estética, hablar del *ordo* es hacerlo de la distribución proporcionada, regular y bella de las cosas. cf. P. GRIMAL, *La civilización romana*, Barcelona 1965, 83-112.

una pregunta: ¿son estos dos factores –unidad y orden– la causa formal de la poesía? ¿No queda aún algo sin decir? Esta es la contestación de Horacio:

«Según vas enlazando las palabras / con finura y cuidado por tu parte
/ tu expresión habrá sido extraordinaria / si una conexión magistral
logra / convertir un vocablo conocido / en uno nuevo» (46-48).

Según estos versos, el efecto poético se logra por dos vías: 1) expresando, mediante la combinación de palabras que nunca antes habían sonado juntas, realidades conocidas; y 2) ante realidades desconocidas, acuñando términos nuevos. En el primer caso, estamos ante la *callida iunctura*, una de las felices expresiones –convertida después en tecnicismo literario– que Horacio da a luz en el *Ars*, y en cuya dilucidación nos vamos a detener.

Estamos ante uno de los pasajes más importantes del *Ars*, de más bella factura, y de contenido más claro: la fortuna de la palabra poética –el casi mágico descubrimiento de nuevas posibilidades lingüísticas escondidas en las palabras cotidianas de la lengua– se logra gracias a la conexión magistral, al acoplamiento feliz de dos vocablos capaces de crear sentido dándose la mano. Se trata de un tránsito: ir del *verbum notum* al *novum*, o lo que es lo mismo, de la palabra carente de fulgor artístico a la palabra poética. La expresión *callida iunctura* es en sí misma un ejemplo de lo que significa. Los dos términos que la conforman, antes de hacerlo en este verso, nunca habían sonado juntos. El adjetivo *callida* remite a la experiencia práctica (con connotaciones físicas) adquirida en el desenvolvimiento habitual de una acción⁴². *Iunctura*, voz no atestiguada con seguridad antes de Horacio⁴³, es sin embargo de fácil comprensión incluso para un romano que

⁴² La familia semántica a la que pertenece es esclarecedora. *Callum*: «peau épaisse et dure». *Calleo*: «être habile dans quelque chose, savoir par expérience». A. ERNOUT - A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 1959, 87. *Callidus* es el hombre que ha aprendido lo que sabe a fuerza de callos.

⁴³ Brink no habla de un hápax horaciano; dice que *iunctura* «is probably a Horatian coinage», aunque matiza más adelante que «a pre-Horatian origin for the rhetorical term must, at the very last, be considered possible». Alega un testimonio tardío (Mar. Vic. GL, VI. 55. II) que remite a la presencia de la palabra ya en Varrón y concluye diciendo: «In that case. H. has attached a different notion to an existing word». C. O. BRINK, *Horace on Poetry. «The Ars Poetica»*, Cambridge 1971, 139.

la escuchase por primera vez. Derivada de *iungo* (unir, juntar, ensamblar), *iunctura* es la unión o ensamblaje de varios objetos.

«*Callida iunctura* –en una traducción literal– quiere decir, entonces, el *ensamblaje encallecido*, y –ahondado el significado que la literalidad ofrece– la expresión remite a la paciente búsqueda que el poeta emprende en pro de las afinidades escondidas que las palabras son susceptibles de crear. Cuando se logra –cuando dos palabras dicen juntas algo nuevo– estamos ante el efecto poético».

Descubrir posibilidades nuevas, en los límites de una tradición: así podría resumirse la estética de Horacio. De este modo declara con tono solemne:

«Cumplir las reglas que ya están descritas / y los estilos que les corresponden / si yo no puedo y además lo ignoro, / ¿por qué soy saludado como poeta? / ¿Por qué prefiero con pudor absurdo, / en lugar de aprenderlo no saberlo?» (86-88).

El *ego* que aparece en el texto, el yo hipotético no es Horacio, sino más bien cualquiera que no sea él: representa la personalidad de quien pretende ser poeta sin someterse al *ars poetica*: a las reglas (*vices*) que rigen el trabajo (*operum*) de la poesía. El venusino ataca la negligencia del que pretende decir algo como si fuera nuevo. Para él, sólo el poeta que se sumerge en el hontanar de los antiguos, podrá, en efecto, expresar una idea auténtica y personal. Estamos ante la autoridad de la *traditio*, que nos enseña:

«Tenga cada cosa / su lugar adecuado, el que le toque» (92).

La *decentia* –término inventado por Cicerón para traducir el griego *εὐπρέπεια*– es, en el universo axiológico de Roma, categoría a caballo entre la estética y la ética. Como su modelo helénico, *decens* es lo que tiene buena apariencia (*decens facies, rostro hermoso*) y, al igual que sucedía en griego, el vocablo latino pasa a significar lo conveniente, lo apropiado. Esta fusión entre lo visual y lo moral dice mucho de la comprensión del mundo de los antiguos, y nadie mejor que el propio Horacio nos lo aclara:

«Qué es cierto y qué conviene me inquieta e interrogo, y me vuelco en esto por entero» (*Ep.* 1, 1, 11).

En esto consiste la tensión poética: en la búsqueda de la voz propia dentro de la inmensa voz del mundo. Al igual que sucedía con Aristóteles, a Horacio le preocupa la verosimilitud. La belleza no es suficiente:

«No bastan que sean bellos los poemas. / Tienen también que ser conmovedores / y saber conducir adonde quieran / el sentimiento de quien los escucha» (99-100).

Estamos muy cerca de Aristóteles y de Platón: la idea horaciana del poeta como conductor del sentimiento (del *animun auditoris*, dice el latín) nos recuerda al verbo ψυχαγωγέω, usado por ambos filósofos en contextos próximos al de Horacio⁴⁴. El autor del *Ars* yuxtapone dos conceptos: lo *pulcher* y lo *dulcis*, que se complementan: el poema que, aunándolos, capture y conduzca el ánimo del lector, es el buen poema.

El éxito del poema consiste en lograr la ficción correctamente moldeada. Y si el cincel del poeta es el lenguaje, asiéndolo vigorosamente con los dedos, habrá de acertar con él en la búsqueda de la expresión, en el forjado del mundo interior y la exteriorización poética del sentimiento vital que habita dentro.

MODELOS Y ANTIMODELOS

Hay un pasaje en el *Ars*, conmovedor por su belleza, en el que Horacio, yendo más allá del aspecto particular del que se ocupa (la función del coro en la tragedia), construye el fundamento de lo que bien podríamos llamar un tratado de antropología poética. Suena así:

«Que el coro se haga cargo del papel / de un actor, cual si fuera un solo hombre, / y no declame en medio de los actos / frases sin intención o inadecuadas. / Que ayude y aconseje como amigo / a los buenos, modere a los furiosos, / y dé su amor a los que tienen miedo / de fracasar. Que ensalce los manjares / de una mesa sencilla, la justicia / saludable y sus leyes, los momentos / serenos en que se abren nuestras puertas. / Que guarde todo lo que le confíen / y suplique a los dioses y les rece / para que vuelva a los infelices / la Fortuna, y descuide a los soberbios» (193-201).

⁴⁴ Aristóteles en *Po.1450a* dice que τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις (*la tragedia arrastra seductoramente las almas mediante los medios que conforman el argumento: las peripecias y el reconocimiento*). Platón (*Phd.* 261a) habla de la retórica como τέχνη ψυχαγωγία τις διὰ λόγων (*un cierto arte de conducir las almas a través de las palabras*).

Existe un claro precedente aristotélico⁴⁵, aunque estos versos van más lejos de lo que pudo haber sido su modelo griego. Horacio, hablando de poesía, trata de la *humanitas*, comprendida ésta, a la manera de los antiguos romanos, al mismo tiempo como conjunto de los seres que la componen y como abstracto ideal que cada uno de ellos representa. La descripción de los cometidos del coro –en este despliegue de tareas concretas: ayuda, consejo, pacificación, consuelo– parece un intento de respuesta a la encomienda que Cicerón planteara en una de sus obras: estudiar a fondo qué constituye la esencia de la naturaleza humana⁴⁶.

Para Horacio, lo humano es lo plural (el *chorus*) encarnado en lo concreto (la *actoris partis*). La reflexión sobre un tema de preceptiva literaria, que hunde sus raíces en la literatura griega, le permite insinuar su comprensión del papel de la creación poética en la humanidad. Todo lo que le adjudica al coro –como si de una sinécdoque se tratara– es aplicable al poeta, y aún más, a la obra poética, a la poesía.

El lenguaje, plenamente intencionado, va y viene desde otros polos de la existencia hacia el de la literatura. Protegidas por la metáfora, las palabras atraviesan las fronteras con que la lógica rotura los discursos. Con perfiles literarios, y al tiempo que reivindica la importancia de la poesía para la humanidad, Horacio está diseñando los trazos de una nueva criatura: el *homo poeticus*, aquel que, desde la libertad de la ficción, propone una *forma vitae* resistente a los avatares de la existencia.

Que el *Ars Poetica* trata de poesía y de humanidad es algo incontrovertible. Basta mirar la apertura y el cierre de la obra, más concretamente la primera y la última palabra, para adivinar qué es lo que esconde el juego ideado por el poeta.

El *Ars* se abre con la expresión *humano capiti* (1) y, 475 versos más tarde, *hirudo* (476), *sanguijuela*, es lo postrero que escuchamos en el poema. A casi ninguno de los comentaristas del libro se le escapa la *Ringkompomposition* del mismo. La degradante metamorfosis del ser humano en insecto tiene que ver, desde luego, con la poesía. El párrafo inicial (1-8) y los versos finales (453-475) son las caricaturas, respectivamente,

⁴⁵ Nos referimos a a *Po.* 1456a25-27: *El coro debe ser tomado también bajo la figura de un actor. Ha de integrarse en el conjunto y tomar parte en la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles.*

⁴⁶ La idea es la de *vim omnem humanitatis perspicere* (*de Orat.* 1,53).

de la forma estética no lograda⁴⁷ y del poeta loco (*vesanum*, leemos en 500, es decir *in-sano*, privado de cordura). Entre ambos extremos, Horacio levanta una poética de la inteligencia destinada a cifrar los caminos a través de los cuales ha de avanzar la poesía que colabore en la construcción de la humanidad.

Para los poemas que nacen de tal poesía inteligente y humana, el *Ars* reserva el mejor de los destinos:

«Ser ungidos con aceite de cedro y custodiados en pulidos estuches de ciprés» (332).

Tal es el valor religioso de la palabra poética. El aceite extraído del cedro, árbol con connotaciones culturales tanto en Roma como en Oriente, se utilizaba como conservante de la materia y protector contra las polillas. La madera de ciprés, de muy larga duración (*cupressus sempervivens* es el nombre con que Carl von Linné bautizó a este árbol), es considerada en Roma como ornamento funerario sagrado. Juntos, y debido a la resistencia e incorruptibilidad de la madera, cedro y ciprés se usan para la construcción edilicia. Y es en tan noble continente donde el poeta, ceremonial y majestuoso en la expresión, indica que han de depositarse los buenos poemas.

Y, al contrario, para el poeta lunático, de cuya compañía escapan los hombres cabales (*timent fugiuntque qui sapiunt*, 454), el que eructa versos y vagabundea (*versus ructatur et errat*, 457) Horacio defiende el ostracismo en vida y, tras el suicidio al que su furor le conduce, la desaparición que conlleva la muerte.

Mediante la construcción de este personaje negativo, el autor del *Ars* conecta con la crítica platónica, de una forma que coincide más en el contenido subyacente que en la forma en que lo presenta, pues mientras Platón se dirige a los efectos de la poesía sobre quien la recibe, el poeta romano se centra en aquél que la emana. Uno y otro, sin embargo, señalan en la misma dirección: la poesía, cuyos orígenes apuntan al misterio,

⁴⁷ Recordémoslo: una cabeza humana, sostenida por un cuello de caballo, en un cuerpo femenino que, adornado con plumas, de cintura para abajo revistiera la forma de un pez: tal es la imagen con que se abre el *Ars*, el símil pictórico escogido por Horacio como muestra del absurdo en las artes. Todo lo que no se someta a una única figura (la expresión latina dice *uni reddatur formae*, 8-9) bien sea un cuadro (*tabula*, 6) o una obra literaria (*librum*, 6) está destinado al fracaso de lo absurdo.

se muestra en su desarrollo como una fuerza vital capaz de trastornar la vida. O de llenarla de sentido.

IV. SÍNTESIS Y PERSPECTIVAS

La triple pregunta que, acerca de la palabra poética, formulábamos a los tres autores, nos brinda unos resultados que, vistos con atención, se inscriben en dos categorías. Están, por un lado, las respuestas directas a las cuestiones directamente planteadas. Así, interrogados sobre el origen de la poesía, Platón, Aristóteles y Horacio ofrecen tres teorías sobre el nacimiento de la actividad poética. Y lo mismo ocurre con los otros dos factores: identidad del poema y finalidad de la poesía:

	ORIGEN	IDENTIDAD	PROPÓSITO
Platón	Fuerza divina Inspiración y entusiasmo	Mito, lenguaje, mimesis Voz divina y humana	Instalación en la existencia
Aristóteles	Inclinación natural Aprendizaje formal	Encarnación creativa Tema, acción, caracteres	Conocimiento Ficción de la realidad
Horacio	Talento Evolución cultural	Unidad, orden, lenguaje	Descubrimiento verbal de la realidad

En el caso de Platón, hemos de interpretar los datos como la lectura de un palimpsesto. Debajo de lo visible, se adivinan otros caracteres más antiguos, cuya forma no es imposible descifrar. Tras la crítica a la poesía y la expulsión de ésta de la polis, late una comprensión del hecho poético en conexión con el misterio de la divinidad: la palabra ha de regresar al dios de donde surge. Contra la ficción que nos saca de la vida, Platón propone erigir ficciones verdaderas que respeten la distancia debida con lo transcendente e iluminen el itinerario del hombre.

Para Aristóteles, el poema es el resultado de los logros de la técnica. Desde la niñez, tendemos a poetizar y lo hacemos movidos por el placer del conocimiento que nos otorga la construcción de acciones verosíblemente ejecutadas por personajes con cuya piel cubrimos nuestros huesos. Sentimos necesidad del cumplimiento emocional que la poesía nos proporciona y, para ello, damos forma a las pasiones más elementales: el impulso de lo ridículo, la compasión y el terror.

Horacio ve en la inteligencia poética el reflejo y la manera de llegar al orden del mundo. El poeta lo es por talento y por aprendizaje de escuela. Insiste en el trabajo minucioso con el lenguaje, pues comprende la palabra como el azadón que, golpeando en el lugar correcto del idioma, es capaz de descubrir afinidades y presencias escondidas entre los seres, sentimientos, acciones y objetos de la realidad.

Hay, por otra parte, en los textos del *Ión*, la *República*, la *Poética* y el *Ars* que hemos presentado, una característica compartida que describiremos así: la tendencia a rebasar el sentido. Con esto, queremos decir que las respuestas que ofrecen van más allá de lo que nuestras preguntas proponían. En ese exceso de material suministrado, identificamos cuatro ámbitos a los que la creación poética nos dirige:

	ESTÉTICA	ÉTICA	ANTROPOLOGÍA	TRANSCENDENCIA
Platón	Confusión de voces: belleza y dolor	Justicia social	Ley de identidad	Inadecuación. Posibilidades
Aristóteles	El placer apropiado	Diseño de modelos	Reconocimiento	
Horacio	Simplicidad y pureza	Espejo social	Tensión existencial	Valor sagrado

Platón avisa sobre el poder y los límites de la mimesis, la capacidad humana de recrear el mundo, dentro del mundo, mediante la creación de formas. El realismo, el arte abstracto o los expresionistas interpretarán, de muy diferentes maneras, esa misma partitura. También ha sido muy fecunda la distinción genérica de Aristóteles y su consigna de hallar en las diversas modalidades expresivas el placer apropiado. Inaugura, de este modo, una carrera de siglos, que atraviesa no pocos desiertos: qué relación existe entre ficción y autenticidad expresiva. Horacio cifra cualquier estética en una fórmula: simplicidad y pureza. Propone formas puras y simples capaces de sintonizar con la materia y ser su representación precisa en la realidad poética.

Los tres autores comprenden la estética conforme a categorías éticas. El arte refleja la vida, al tiempo que el ejercicio artístico implica consecuencias morales. Platón profetiza la preocupación de todo artista sincero: qué aporta la obra de arte a la sociedad. Para él, es claro que un poema influye sobre el mundo y, por eso, se empeña en la obligación de poetizar sobre las cosas buenas. El diseño de los personajes poéticos de Aristóteles es un intento de explicación ética del mundo. Es

responsabilidad moral de la poesía percutir en la cuerda justa del alma y conformarla, mediante la forma poéticamente construida. Horacio denuncia la conexión entre el vicio artístico y el pecado social. Para él, la aceptación de modelos secundarios, el éxito de lo rápido y de lo fácil son pruebas de decadencia social. La recuperación de las virtudes del clasicismo –la línea clara de expresión estética– es, por el contrario, la salvación que el arte puede ofrecer a la sociedad.

En lo tocante a la reflexión sobre el ser humano, la Poética tiene una palabra que decir. Aquí, el más insistente es Horacio quien, recogiendo los hilos lanzados por Aristóteles y Platón, pone sobre la mesa un modelo y su contrario. La poesía es, en su desarrollo más noble, emblema de la *humanitas*, pues en la inteligente tarea de nombrar el mundo, el poeta lo adecúa a la medida del hombre.

Y yendo de lo humano a lo divino, sobre esta dimensión sólo Aristóteles guarda silencio. Un silencio elocuente. No hay en la *Poética* ni una palabra sobre las realidades últimas ni sobre la relación con la divinidad. Parece la sagaz estrategia de un abogado defensor que, para exonerar a la poesía de los cargos que Platón le imputaba, elige el mejor del caminos: contra la acusación de los daños metafísicos que la ficción poética ocasiona sobre el alma, nada mejor que negar a la poesía toda hechura metafísica, permaneciendo en lo inmanente: la naturaleza humana y sus circunstancias. Posición opuesta a la de Platón, muy lejana también a la de Horacio. El romano reconoce al poeta cierta aura sacerdotal, nexo entre el mundo de los hombres y la invisibilidad divina, que se manifiesta –estética, oracularmente– en el poema. Sigue en esto a Platón, todavía más explícito. Para él, la palabra se origina en el dios y al dios ha de volver; convertida en himno de alabanza. Durante el tiempo que camina por la tierra, la voz poética tiene el poder de humanizarnos, construyendo una imagen del mundo hecha a la medida del hombre.