

## La léxis de la tragedia según la Poética de Aristóteles

Es curioso que para explicar muchos pasajes de la *Poética* aristotélica<sup>1</sup> se vea uno forzado a recurrir a otras obras del Estagirita<sup>2</sup>, en especial a la *Retórica*, donde trata cuestiones literarias con más detalle.

Así vamos también a proceder nosotros al tratar de entender lo que Aristóteles piensa sobre la lengua poética en general y sobre la lengua de la tragedia en particular<sup>3</sup>.

Para Aristóteles la lengua de la poesía es una lengua puesta al servicio de la *mímēsis*; es uno de los elementos o medios que producen la *mímēsis* que es la esencia de la creación literaria o poética.

En efecto, resulta que tanto la epopeya como el ditirambo, la tragedia y la comedia, sin olvidar la mayor parte de la aulética (o arte de tocar la flauta) y de la citarística (o arte de tocar la cítara), son imitaciones, en su conjunto, todas ellas<sup>4</sup>. La diferencia que las

1 Deseamos hacer constar nuestro agradecimiento a la CICYT (PB 87-0668) y a la DAAD.

2 Cf. W. Söffing, *Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles*, Amsterdam 1981, 22 sobre el carácter de la *Poética*. No nos satisfacen del todo las explicaciones del carácter de este tratado como resultado de la evolución del propio Aristóteles tal como la expuso W. Jaeger, *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Berlín 1923. Nos referimos a los trabajos de F. Solmsen, «The Origins and Methods of Aristotle's *Poetics*», *CIQ* 29 (1935), 192-201, K. Lienhardt, *Zur Entstehung und Geschichte von Aristoteles' Poetik*, tes. doct., Zürich 1950, D. de Montmollin, *La Poétique d'Aristote. Texte primitif et additions ultérieures*, Neuchâtel 1951, G. F. Else, *Aristotle's Poetics. The Argument*, Leiden 1957.

3 Nos vamos a referir fundamentalmente a la *léxis* de la tragedia (o sea, la lengua envuelta en el ropaje de los versos recitados); cf. Arist. *Po.* 1449b 34s. y S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Londres 1986, 345.

4 Arist. *Po.* 1447 a 13.

distingue es que de entre los tres medios de que disponen para hacer la imitación, a saber: ritmo, lengua y armonía<sup>5</sup>, algunas, como la aulética y la citarística<sup>6</sup>, emplean solamente dos, a saber: el ritmo y la armonía, mientras que la tragedia, la comedia, el ditirambo y el nomo hacen uso de ritmo, armonía y lengua<sup>7</sup>, si bien las dos últimas se valen de todos ellos a la vez, mientras que las dos primeras los utilizan separadamente según las partes<sup>8</sup>. En efecto, mientras que en las poesías ditirámica y nómica el coro ejecuta la danza a la vez que canta los textos poéticos, en la tragedia y la comedia hay partes corales y otras no corales en las que priva la recitación de los actores<sup>9</sup>. De modo que tragedia y comedia, a diferencia del ditirambo, sólo usan la armonía en sus partes corales.

Así pues, los tres medios de que hacen uso las artes poéticas para realizar sus imitaciones son el ritmo, la armonía y la lengua<sup>10</sup>, medios a los que Aristóteles denomina también ritmo, canción y metro<sup>11</sup>.

Que al ritmo en otra ocasión lo siga llamando «ritmo» el Estagirita no implica ningún problema. Que a la armonía más adelante<sup>12</sup> llame «canción» (*mélos*) implica una sinécdoque del todo por la parte<sup>13</sup>, ya que la canción consta de palabras, es decir, de lengua, y de armonía, que no es sino el ritmo musical. Tal como la define Aristides Quintiliano<sup>14</sup> unos cuantos siglos más tarde recogiendo, sin embargo, doctrina muy anterior<sup>15</sup>, «la canción completa es la compuesta de armonía, ritmo y lengua».

5 Arist. *Po.* 1447 a 22.

6 Arist. *Po.* 1447 a 23.

7 Arist. *Po.* 1447 b 25.

8 Arist. *Po.* 1447 b 27. En *Po.* 1449b 21 Aristóteles promete tratar de la comedia, pero no lo cumple en el tratado que ha llegado hasta nosotros. Quizás el *Tractatus Coislinianus* ofrece doctrina expuesta por el Estagirita en su *Segundo libro sobre la Poética*. Cf. R. Janko, *Aristotle On Comedy. Towards a reconstruction of Poetics 2*, Londres 1984.

9 Un actor puede, sin embargo, ejecutar una canción. Cf. Arist. *Po.* 1452 b 18.

10 Arist. *Po.* 1447 a 22.

11 Arist. *Po.* 1447 b 25.

12 Arist. *Po.* 1447 b 25.

13 Aristóteles diría «metáfora».

14 Aristid. *Quint.* 1, cap. 12, 28, 8, Winnington-Ingram.

15 *RE.* 2, 1, 894 [v. Jan.] «Die zwölf ersten Kapitel des ersten Buchs enthalten eine Harmonik, zum Teil aus Aristoxenos, zum Teil aus älteren Quellen, den sog. παλαιοί, geschöpft».

Y en cuanto a la variante «metro» respecto de «lengua», es claro que, según el Estagirita, los metros son porciones del ritmo recitado, del ritmo que se logra a base de la lengua cuando se recita, no cuando se canta<sup>17</sup>. Ya antes<sup>18</sup>, según Gorgias y luego según su discípulo Isócrates y según Platón, la lengua poética era lengua sometida a metro, que no es sino una porción de ritmo. Por consiguiente, si no nos equivocamos, el medio que nunca puede faltar cuando se hace una *mímēsis* es el ritmo. Lo dice así de claro el Estagirita cuando se refiere a un tipo de danza que se ejecutaba sin acompañamiento de música y que debía de ser una especie de danza mimética<sup>19</sup>. También los que ejecutan este tipo de danza —afirma Aristóteles<sup>20</sup>— «a través de los ritmos que se van configurando imitan caracteres, pasiones o acciones».

Así pues, de todo lo que precede obtenemos dos conclusiones: En primer lugar, para el Estagirita, como para Platón, la poesía es esencialmente *mímēsis* y una tragedia es fundamentalmente una *mímēsis* que se vale del ritmo. En segundo término, este ritmo está presente de dos maneras en la tragedia: actuando sobre la lengua y de este modo convirtiendo la dición en metro; y presente, asimismo, en la canción acompañando a la armonía y a la lengua.

La verdad es que el Estagirita no se preocupa mucho de la danza, a pesar de que la danza coral formaba parte tanto del drama como del ditirambo; y, así, ni la cita entre las artes enumeradas en el primer capítulo de la *Poética*<sup>21</sup>, ni la tiene en cuenta al definir la tragedia<sup>22</sup>, momento en el que, al declarar el medio en que se realiza la *mímēsis*, sólo menciona el «lenguaje sazonado», *hēdusménos lógos*<sup>23</sup>, que define como aquel que está provisto de ritmo y de armonía, de ritmo en las partes dialogadas o recitadas, y de ritmo y armonía en las partes cantadas. Pero, como podemos comprobar, en toda tragedia de principio a fin son indispensables el lenguaje y

16 Arist. *Po.* 1448 b 21.

17 Cf. D. W. Lucas, *Aristotle: Poetics*, Oxford 1968, reimpr. 1983, 61 «Equally μέτρον is never used by A. of lyric metres».

18 Grg. fr. 11, 9D. Isocr. 2, 7; 9; 10s; 15, 45-7; Pl. *Rp.* 398d.

19 O. W. Lucas, *o. c.* 58. Sobre la estructura de la tragedia respecto de partes dialogadas y partes cantadas, cf. B. Zimmermann, *Die griechische Tragödie*, Munich-Zürich 1986, 21.

20 Arist. *Po.* 1447b 26.

21 Arist. *Po.* 1447b a ss.

22 Arist. *Po.* 1449b 24 ss.

23 Arist. *Po.* 1449b 25.

el ritmo, mientras que la armonía, que no existe sin el ritmo<sup>24</sup>, sólo hace acto de presencia en las partes cantadas<sup>25</sup>. Eso, al menos, parece entenderse en el texto de la *Poética* que acabamos de citar<sup>26</sup>.

Si no nos equivocamos, podemos ya decir abiertamente que la lengua de la tragedia (y aun, si se prefiere, la lengua poética en general) es el medio con el que se lleva a cabo la imitación dramática, la imitación o *mímēsis* en que consiste esencialmente el drama. Y esta lengua de la tragedia no es exactamente la misma que la lengua comúnmente hablada en la conversación, sino que está sazónada, aderezada con ritmo (lengua de las partes recitadas de la tragedia) o con ritmo y armonía (lengua de las partes cantadas)<sup>27</sup>.

Aristóteles explica meridianamente que en la tragedia los medios con los que se lleva a cabo la imitación son dos, el modo en que se lleva a cabo es uno sólo y los objetos que se imitan son tres<sup>28</sup>. Y para redondear esa diáfana exposición añade: «Y aparte de eso, nada más»<sup>29</sup>.

Ni que decir tiene que los dos medios son la *léxis* y la *melo-poiía*, o, si se prefiere, la lengua sometida a ritmo (*métrā*), propia de las partes recitadas, y la lengua aderezada con ritmo y armonía (*mélē*) que es propia de las partes cantadas. Estas dos lenguas, la recitada y la cantada, son distintas, pues la segunda se mantiene más fiel a sus orígenes —el ditirambo, según Aristóteles<sup>30</sup>— por lo cual resulta que —por poner un ejemplo— en una misma obra dramática, el *Hipólito* de Eurípides, en la parte cantada se lee E. *Hipp.* 152 ἀρχαῖός y en la recitada E. *Hipp.* 881 ἀρχηγός. El Estagirita en la *Poética* se refiere, al hablar de *léxis*, exclusivamente a

24 Como la armonía no existe sin ritmo, la música instrumental se compone de ritmo y armonía, y la canción (*mēlos*) de la lírica, de la tragedia y de la comedia se compone de lengua (letra), ritmo y armonía.

25 Arist. *Po.* 1449b.

26 Así lo entiende también D. W. Lucas, *o. c.* 97 «This is a complicate way of saying that rhythm alone is used to make more alluring the language of the dialogue, rhythm with melody is used in the sung parts».

27 En *Problēmata*, obra atribuida al Estagirita que contiene cierta base doctrinal aristotélica, se nos dice (*Pr.* 920a 12) que en tiempos de Frínico «en las tragedias las canciones (*mélē*) eran mucho más numerosas que las partes recitadas (*métrōn*)».

28 Arist. *Po.* 1450a 10.

29 Arist. *Po.* 1450a 12.

30 Arist. *Po.* 1449a 9.

la lengua de las partes dialogadas<sup>31</sup>. El modo en que se lleva a cabo es el «espectáculo» (*ópsis*) y los objetos que se imitan son el «argumento» (*mûthos*), los «caracteres» (*ēthē*) y el «designio» (*diánoia*)<sup>32</sup>.

Los actores hacen la imitación o representación (*mímēsis*) actuando (*práttontes*). De este modo no sólo se limitan a imitar o mimar el «argumento» (*mûthos*) —pues de este modo no habría drama— sino también los «caracteres» (*ēthē*) y las intenciones o «designios» (*diánoia*) de los personajes que intervienen en la acción. Y hacen la imitación como «espectáculo» (*ópsis*) en un escenario valiéndose de canciones (*melopoíia*) y de lenguaje en verso (*léxis*)<sup>33</sup>. Y para que los lectores de la *Poética* no nos olvidemos de que estos dos últimos elementos de la tragedia, a saber: la *melopoíia* y la *léxis* son, junto con el «buen aderezo del espectáculo», los medios con los que se realiza la imitación, lo afirma tajantemente una vez más el Estagirita *expressis verbis*: «Pues con estos medios se hace la imitación»<sup>34</sup>.

Es curiosísimo comprobar cómo a partir de este punto (*Po.* 1449b 31), Aristóteles enumera las partes o componentes de la tragedia según un orden, a saber: de lo más externo («espectáculo») a lo más interno («argumento»), de la imitación a través de lo visual («espectáculo»), pasando por la imitación a través de la música («canto», *melopoíia*), hasta la imitación a través de la voz en su aspecto de significativo y en su aspecto de significado (*léxis*, *diánoia*, *ēthē* y *mûthos*, «dicción», «designio», «caracteres» y «argumento»). Recordemos que también Aristóteles, al hablar de los distintos tipos de «imitaciones» según sus medios, comienza por las que se basan en el sentido de la vista (pintura, ballet) y, pasando por las musicales (aulética, citarística), llega a las que se valen de palabras con o sin metro. (Cf. *Arist. Po.* 1447a 19; 1460b 8)<sup>35</sup>.

Ahora bien, es claro que de las seis partes de la tragedia a Aristóteles le interesaban sobre todo las del trío «argumento» — «caracteres» — «intriga», y en menor medida las otras tres, si bien de estas últimas (*ópsis*, *melopoíia* y *léxis*) es la *léxis*, es decir, la

31 *Arist. Po.* 1449b 34. Sobre la cuarta especie de poesía, el ditirambo (lírica coral) que menciona Aristóteles junto con la épica, la tragedia y la comedia, no trata con detalle el Estagirita.

32 *Arist. Po.* 1449 b 36.

33 *Arist. Po.* 1449 b 31.

34 *Arist. Po.* 1449 b 33.

35 G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma 1967, 29ss.

lengua de la poesía (y en especial de la tragedia) sometida sólo a ritmo, no a armonía, y siempre recitada, no cantada, a la que dedica preferentemente su atención.

Nuestro propósito, pues, llegados a este punto no puede ser otro sino el de profundizar en la concepción aristotélica de esa modalidad de lengua recitada y penetrada sólo de ritmo, que es uno de los dos medios de que hace uso la tragedia.

«La tragedia es la imitación de una acción», afirma el Estagirita<sup>36</sup>. Y, naturalmente, es una imitación mediante palabras (o sea, lengua) aderezadas con ritmo.

Pues bien, ¿en qué sentido la lengua sometida a ritmo es capaz de imitar una acción?

A esta pregunta responde Aristóteles afirmando que «los nombres son imitaciones»<sup>37</sup>, afirmación incontrovertible que nos lleva derechamente a la fuente platónica del *Crátilo*, a aquella frase con la que Sócrates sentencia el debate entre Hermógenes, partidario de la doctrina que explica la relación entre el nombre y la cosa que designa como resultado de la convención y el acuerdo<sup>38</sup>, y Crátilo, defensor de la exactitud con que los nombres designan las cosas a las que se refieren.

Sócrates, efectivamente, afirma en el *Crátilo*<sup>39</sup>: «Un nombre, por tanto, es, a lo que parece, una imitación por la voz de aquello que se imita y que nombra el que imita cuando hace la imitación».

Y además Sócrates hace hincapié, para que quede claro, en el hecho de que la imitación no es sólo de las cosas sino también de las acciones y situaciones, o «¿es que no son ellas también —pregunta el sabio maestro— una determinada especie de la realidad?»<sup>40</sup>

Pues bien, lo que Aristóteles<sup>41</sup> afirma en la *Retórica* es que los nombres (entiéndase: toda voz significativa, sea sustantivo o verbo) son imitaciones. Y dice aún más, a saber: que la voz es básicamente de todos los órganos que poseemos el más imitativo. Ello implica que la lengua es, de entrada, *phōnē*,<sup>42</sup> «voz», y que por tanto ya es, en cuanto tal, imitativa. Pero es que, además, unas determi-

36 Arist. *Po.* 1449b 35 ἐπει δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις (sc. ἡ τραγωδία).

37 Arist. *Rh.* 1404 a 20.

38 Pl. *Cra.* 384 d.

39 Pl. *Cra.* 423 b.

40 Pl. *Cra.* 386 e. «Acciones y situaciones» = πράξεις.

41 Arist. *Rh.* 1404a 21.

42 Arist. *Rh.* 1404a 21.

nadas partes de la lengua, de la dicción, de la *léxis*, son voces significativas, voces provistas de significado. Esta distinción aparece clara en el capítulo XX de la *Poética*, donde el Estagirita opone la «letra», la «sílabla», la «conjunción» y el «artículo», que son elementos de la lengua desprovistos de significado, al «caso», el «nombre», el «verbo» y la «frase», que son elementos lingüísticos significativos.

Para entender en qué sentido las «voces significativas» imitan a las cosas a las que se refieren, no hay más remedio que acercarnos al *De interpretatione*, en cuyo primer capítulo leemos el texto siguiente<sup>43</sup>:

«Pues bien, los sonidos producidos con la voz son signos de reconocimiento («símbolos») de las afecciones del alma, y los signos escritos son símbolos de los sonidos producidos por la voz. Y así como las letras no son para todos los hombres las mismas, tampoco lo son las voces».

Aristóteles, pues, expresa clarísimamente el carácter convencional del lenguaje. El lenguaje imita una realidad idéntica para todos los hombres pero lo hace con símbolos o signos de reconocimiento distintos. Así lo dice expresamente el Estagirita<sup>44</sup> a continuación del texto que acabamos de presentar traducido:

«Sin embargo, aquellas cosas de las que éstos (*sc.* los símbolos) son signos en primera instancia, son las mismas para todos los hombres: las afecciones del alma, y aquellas cosas de las que éstas (*sc.* las afecciones anímicas) son semejanzas, a saber: las cosas ya reales, son las mismas».

Las afecciones del alma son semejanzas de las cosas reales (por ejemplo, la imagen de una mesa frente a la propia mesa), y el lenguaje es un conjunto de símbolos (signos de reconocimiento) que representan esas afecciones anímicas. Los símbolos son distintos de unos hombres a otros, mientras que las afecciones anímicas que simbolizan y las cosas reales que dieron pie a esas afecciones son las mismas para todos los seres humanos<sup>45</sup>.

43 Arist. *Int.* 16a 3. Cf. asimismo *Int.* 24b «Son las afirmaciones y las negaciones signos de reconocimiento (*símbola*) de las del alma».

44 Arist. *Int.* 16a 6.

45 Cf. J. L. Ackrill, *Aristotle's Categories and De interpretatione*, Translated with notes and glossary, Oxford 1963; reimpr. 1974, 113ss.

Está, pues, claro que para Aristóteles, el nombre<sup>46</sup>, el verbo y la frase<sup>47</sup> son voz (o sea, sonido articulado) dotada de significado por convención<sup>48</sup>; y el Estagirita añade «por convención», «porque por naturaleza ningún nombre existe, sino en el momento en que se convierte en símbolo (signo de reconocimiento)<sup>49</sup>». Así que, según el Estagirita, si la frase (o la lengua en general) significa, lo hace no en cuanto que es instrumento (*órganon*) sino por convención<sup>50</sup>. Dicho de otro modo: el lenguaje se compone de símbolos convencionales, no instrumentales, siendo, como son, voces que simbolizan (actúan como signos de reconocimiento).

Por voz (*phōnē*) hay que entender el sonido (*psóphos*) que emite el ser animado<sup>51</sup>, ya que ningún ser inanimado está dotado de voz<sup>52</sup>, y si se la adjudicamos es sólo metafóricamente en virtud de la semejanza. Y de los seres animados, concretamente de los animales, no todos tienen voz (no la tienen los que carecen de sangre ni los peces), y aun así no se debe hablar de voz —se autocorriga Aristóteles— para referirse al sonido (*psóphos*) que algunos de ellos emiten, pues la voz (*phōnē*) es producida por un ser animado y va acompañada de cierta representación<sup>53</sup>, porque la voz es un sonido provisto de significación<sup>54</sup>, que no se confunde, por tanto, con el ruido (*psóphos*) producido por el aire expirado, como ocurre en la tos<sup>55</sup>. En *De interpretatione* y en la *Poética* puntualizará que la voz «significante» es la «compleja», la que se compone por naturaleza de signos y sílabas<sup>56</sup>.

Para nosotros lo más importante de estas consideraciones aristotélicas sobre la «voz» (*phōnē*) es que la «voz» en su materialidad

46 Arist. *Inst.* 16a 19.

47 Arist. *Int.* 16 b 26.

48 Aristóteles insiste en el carácter convencional del lenguaje: Arist. *Int.* 16a 19; 16b 26; 17a.

49 Arist. *Int.* 16a 26.

50 Arist. *Int.* 16b 33. ¿Qué quiere decir Aristóteles con la expresión «no en cuanto que es instrumento»? Para entenderlo hay que acudir al *Crátilo* de Platón, concretamente a un pasaje en que Sócrates, defendiendo la tesis de que el lenguaje es un instrumento (*órganon*) para el aprendizaje (*didaskalikôn órganon* = *ónoma*), concluye que el fijar los nombres corresponde al legislador. Cf. Pl. *Cra.* 387d-389b. Cf. Pl. *Cra.* 388a.

51 Arist. *de An.* 420b 5.

52 Arist. *de An.* 420b 6.

53 Arist. *de An.* 420b 29.

54 Arist. *de An.* 420b 32.

55 Arist. *de An.* 420b 33.

56 Arist. *Int.* 16a 20. *Po.* 1456b 23. Sobre voz no significativa y voz significativa, cf. *Po.* 1456b 20ss.

es *psóphos*, sonido inarticulado, que a su vez se define como «movimiento del aire»<sup>57</sup>, cargado de significación, y al mismo tiempo viene a ser el órgano más imitativo que poseemos<sup>58</sup>, o sea, la voz es movimiento de aire que significa e imita.

En el libro XIX de *Problemas*<sup>59</sup>, tratado que, aunque no compuesto por el propio Estagirita, sí contiene doctrina peripatética, se pregunta el autor por qué de los sentidos sólo tiene carácter moral (*êthos*) el del oído. Pues, en efecto —continúa—, aunque una melodía carezca de letra, tiene, sin embargo, *êthos*, cosa que no puede decirse ni del color ni del olor ni del sabor. «¿No será» —se pregunta— «que sólo [*sc.* el sonido percibido] tiene movimiento, aunque no el movimiento con que el ruido nos mueve a nosotros? Porque tal movimiento existe también en los demás sentidos, pues también el color mueve nuestra vista; pero nos apercibimos del movimiento que va acompañando a tal o cual sonido. Y este movimiento tiene semejanza con el carácter moral en los ritmos y en la disposición ordenada de los sonidos graves y agudos... Y estos movimientos son activos y las acciones y situaciones son una indicación de carácter moral».

Y a continuación se establece de nuevo la relación íntima que existe entre las acciones y situaciones y los ritmos, que, por ser las unas y los otros movimientos (*kinéseis*), se parecen (*éoiiken*) a los caracteres morales<sup>60</sup>:

«¿Por qué los ritmos y las canciones, que son voz, se parecen a los caracteres morales, y, en cambio, los sabores no; antes bien, ni siquiera los colores y los olores? ¿O porque son movimientos como lo son también las acciones y situaciones y ya la actividad<sup>61</sup> es moral<sup>62</sup> y reproduce carácter moral, mientras que los sabores y los colores no los reproducen de la misma manera?»

Así pues, ritmo es movimiento en disposición ordenada capaz de reproducir carácter moral lo mismo que las acciones y situacio-

57 Arist. *de An.* 420b 11.

58 Arist. *Rh.* 1404a 21.

59 Arist. *Pr.* 919b 27.

60 Arist. *Pr.* 920a 5.

61 La «actividad» (*ἐνέργεια*) se opone a la «disposición» (*ἕξις*). Cf. Arist. *EN* 1098b 33, *al.*

62 «Moral» (*ἠθικόν*) se opone a «intelectual» (*διανοητικόν*), cf. Arist. *EN* 1103a 5, *al.*, del mismo modo que «carácter moral» (*ἠθός*) se opone a «intelecto» (*διάνοια*); cf. Arist. *EN* 1139a 1.

nes. Y ello es así, justamente, porque tanto las acciones y situaciones (πραξεις) como los ritmos son movimientos.

Y en dos pasajes de la *Política*, Aristóteles declara que los ritmos son semejanzas o imitaciones de pasiones<sup>63</sup> y caracteres<sup>64</sup>.

Ahora bien, el ritmo, que no se entiende sin movimiento y que imita el carácter, implica regularidad en el movimiento y, como tal movimiento ordenado que es, nos mueve ordenadamente<sup>65</sup>.

En un artículo titulado «Zur Etymologie von ῥυθμός und seiner Bedeutung in der älteren griechischen Literatur», Ernst Wolf muestra cómo la palabra *ritmo* a partir de su sentido primario de «flujo regular»<sup>66</sup> llega a significar «orden en el movimiento», pues es así como entienden esta voz Platón y Aristóteles.

En efecto, Platón<sup>67</sup> emplea la palabra *rhuthmós* para referirla a «orden en el movimiento», *táxis kinêseōs*, algo que sólo los seres humanos son capaces de percibir. Y Aristóteles fue probablemente más lejos si a él remonta la afirmación de que los seres humanos «nos gozamos en el ritmo por el hecho de tener una disposición numérica conocida y ordenada y movernos ordenadamente; pues el movimiento ordenado nos es más propio que el desordenado, de modo que también está más de acuerdo con la naturaleza»<sup>68</sup>.

Ahora ya estamos en condiciones de entender la profunda unidad que subyace a la concepción aristotélica del origen de la poesía, esa actividad válida por sí misma aunque conlleve valores psicológicos y morales: El hombre se goza en imitar y contemplar lo imitado («nos alegramos contemplando las imágenes que con mayor exactitud reproducen el original»<sup>69</sup>) y «nos alegramos con el ritmo por el hecho de tener una disposición numérica conocida»<sup>70</sup>, es decir, al reconocer experimenta el placer propio también de los filósofos al entender («pues el entender es lo más agradable que existe no sólo para los filósofos, sino también para los demás igualmente»<sup>71</sup>). Pero también nos gozamos con el placer estético de la

63 Arist. *Po* 1380a 18.

64 Arist. *Po*. 1340a 28-39.

65 Arist. *Pr*. 920b 34.

66 E. Wolf, *WS* 68 (1955) 99-119. Cf. 106 «Dann aber kann als gesichert gelten, dass ῥυθμός das Regelmässige am Fliessen bedeutet».

67 Pl. *Lg*. 665a.

68 Arist. *Pr*. 920b 33.

69 Arist. *Po*. 1448b 11.

70 Arist. *Pr*. 920b 33.

71 Arist. *Po*. 1448b 13.

perfección que se da en «la disposición numérica ordenada» del movimiento, que es el ritmo, y en la perfección artesanal de lo representado, el perfecto acabado (*apergasía*) de una obra con independencia de que imite o no un modelo<sup>72</sup>.

Es decir: para el Estagirita, en la naturaleza existe una realidad cuya contemplación es objeto de placer por su propia perfección y también por el reconocimiento que se logra cuando se la imita. Existen, por ejemplo, en el mundo animales que resultan admirables en sí mismos cuando se les contempla y también cuando contemplamos una reproducción de ellos mismos<sup>73</sup>:

«Pues, en efecto, sería absurdo y extraño que nos alegremos contemplado las representaciones de ellos (*sc.* los animales) porque contemplamos al mismo tiempo el arte que los fabricó (por ejemplo, la pintura o la escultura) y que no mostráramos mayor interés por la contemplación de las realidades originales compuestas por la naturaleza, especialmente pudiendo, como podemos, contemplar sus causas». Pues bien, la poesía (y, en concreto, la dramática) se vale de lenguaje y ritmo para representar o imitar no la realidad en sí, sino la realidad del espíritu humano: caracteres, pasiones y acciones<sup>74</sup>. Es decir: la tragedia imita hombres en acción<sup>75</sup>, lo que significa decir: hombres con sus respectivos caracteres (*êthē*) y pasiones (*páthē*) y que expresan o revelan sus intenciones o deseos<sup>76</sup> (*diánoia*).

El lenguaje, la voz, es movimiento de aire que expresa afecciones anímicas y que es capaz de significación; así, por ejemplo, la frase (*lógos*) es emisión de voz compuesta provista de significado<sup>77</sup>. Si a esta frase (*lógos*) se la somete a ritmo, que es disposición numérica ordenada, surge la *léxis*, que es el *lógos* poético compuesto de *métra* que se repiten, ya que la esencia del ritmo (cuyas partes son los *métra*)<sup>78</sup> es la recurrencia<sup>79</sup>.

72 Arist. *Po.* 1448b 17.

73 Arist. *PA* 645a 11.

74 Arist. *Po.* 1447a 28.

75 Arist. *Po.* 1448a 2.

76 Arist. *Po.* 1450a 5.

77 Arist. *Po.* 1457a 23.

78 Arist. *Po.* 1448b 21 «pues que los metros son partes de los ritmos es evidente».

79 Arist. *Rh.* 1408b 23 «pues (*sc.* el metro) hace que uno espere lo semejante, cuándo volverá de nuevo». Sobre la importancia de la «recurrencia» en poesía cf. R. Jakobson, «Closing statements: Linguistics and Poetics», en T. A. Sebeck (ed.), *Style in Language*, N. York 1960, 350-377, y A. López Eire, *Orígenes de la Poética*, Salamanca 1980.

El lenguaje se basta por sí solo para la imitación, ya que la voz es el órgano más imitativo del hombre, de modo que por lo que a imitación se refiere, los mimos de Sofrón y Jenarco y los diálogos socráticos pertenecen con todo derecho al ámbito de la Poética. Pero la *léxis* de la tragedia no sólo *imita*, sino que además, por ser *lógos* aderezado con ritmo, es decir: *lógos* sometido a recurrencias, es un habla sazónada que se aleja del habla común, en cuanto se refiere a la imitación, pero gana en calidad estética por la delicia en que va envuelto: ese movimiento que contiene una disposición numérica conocida y ordenada, a saber: el ritmo. Y este elemento, el ritmo, según Aristóteles<sup>80</sup>, al igual que la armonía, sirve para la educación, la purificación, el solaz y divertimento y la relajación del esfuerzo.

La ventaja de la lengua envuelta en ritmo es que se presta más a la conmoción del auditorio y a la interpretación de los recitadores. Eso es así porque, como hemos visto en *Problémata*, el ritmo «nos mueve ordenadamente»<sup>81</sup>, razón por la que en la *Retórica*<sup>82</sup> Aristóteles sostiene que «como es natural, fueron los poetas los primeros en empezar a accionar (interpretar), pues los nombres son imitaciones y resulta que la voz es de todos nuestros órganos el más imitativo. Por lo cual precisamente se formaron el arte de la recitación épica, la de la representación teatral y otras».

El ritmo, que es el ornamento de la *léxis* trágica, nos interesa por tres razones fundamentales: la primera, porque el ritmo es esencialmente recurrencia, es decir: repetición de elementos con regularidad; la segunda, porque el ritmo limita y al limitar subraya el mensaje. La tercera, porque, al ser movimiento regular y ordenado, nos mueve ordenadamente.

Por lo que al primer punto se refiere, la mejor definición de ritmo la encontramos en *Problémata*<sup>83</sup>, en un texto que, traducido, dice así:

«¿Por qué los que no corren con excesiva tensión respiran rítmicamente? ¿Acaso porque todo ritmo se mide por un movimiento delimitado y tal movimiento es el que se hace a través de intervalos iguales, como hacen precisamente los velocistas? En efecto, nada

80 Arist. *Pol.* 1341b 38.

81 Arist. *Pr.* 920a 35.

82 Arist. *Rh.* 1404a 20.

83 Arist. *Pr.* 882b.

más empezar la carrera aspiran, de modo que haciendo sus aspiraciones a intervalos iguales, por el hecho de medirse por movimientos iguales, producen ritmo».

El ritmo tiene mucho que ver, en Aristóteles, con las tres condiciones por él establecidas para la belleza<sup>84</sup>: «Las tres especies más altas de la hermosura son el orden, la simetría y la delimitación». Estos tres elementos, que hacen de la belleza una realidad independiente de lo material y lo moral, aunque el Estagirita no es explícito acerca del placer estético, están presentes en el ritmo, que, combinado con lengua (palabras), es ingrediente básico de obras de arte poética, un arte bien distinta de las utilitarias y de las que aspiran a la ciencia<sup>85</sup>, de las cuales se distingue porque tiene como exclusiva meta el placer<sup>86</sup>.

La léxis dramática, que se compone de lengua y ritmo, reúne, pues, características propias de sus componentes (es significativa por ser lengua<sup>87</sup> y es recurrente y limitada<sup>88</sup> y especialmente apta para conmover y para la interpretación por ser rítmica), pero además se somete a la estructura esencial de la tragedia cuyas partes fundamentales son acción, carácter y pensamiento, ya que fundamentalmente es «imitación de una acción noble»<sup>89</sup>. No es indiferente que la lengua se someta a las exigencias de la narración (tercera persona) sobre todo, caso de la épica, o que lo haga a las de la *acción noble*. En cuanto que es lengua de acción, esa *léxis* estará formada esencialmente por segundas personas, imperativos, vocativos, y en general todos esos elementos de la lengua que sirven para las llamadas función conativa (cuyo propósito es solicitar o mantener la atención del interlocutor) y función fática (la que sirve para establecer la comunicación o comprobar su perfecta realización)<sup>90</sup>. Y en cuanto que es lengua de una *acción noble*, debe estar

84 Arist. *Metaph.* 1078a 36.

85 Arist. *Metaph.* 981b 17.

86 Cf. Arist. *Po.* 1448b 12ss. O bien se consigue *placer* al comprender la imitación, o bien al contemplar la perfecta elaboración de ésta (*Po.* 1448b 17). También se obtiene placer al oír contar asuntos sorprendentes (Arist. *Po.* 1460a 17 τὸ δὲ θαυμαστόν ἦδύ. *Rh.* 1404b 11 ἦδὺ δὲ τὸ θαυμαστόν ἔστιν). Por último, Aristóteles se refiere al placer suplementario que producen en la tragedia la música y el espectáculo, partes ausentes de la epopeya. Cf. Arist. *Po.* 1462a 16.

87 Arist. *Rh.* 1404b 2: «La lengua, si no significa, no cumplirá su propia función».

88 Arist. *Rh.* 1409b 7 ἀριθμὸν γὰρ ἔχει (sc. τὰ μέτρα) ᾧ μετρεῖται, «pues (los versos) tienen un número por el que se miden».

89 Arist. *Po.* 1449b 24.

90 Cf. R. Jakobson, *o.c.* 350-377.

a la altura del carácter de los personajes y de las exigencias del argumento, que es el componente fundamental de la tragedia<sup>91</sup>.

Como la *léxis* trágica sirve a la *mímēsis* de una acción, debe ser clara, inteligible<sup>92</sup>; los símbolos de que se compone deben ser inequívocos. Pero por ser la *mímēsis* una imitación de una acción noble no ha de ser la lengua «humilde» sino «solemne»<sup>93</sup> y «apartada de lo ordinario»<sup>94</sup>. Los personajes deben hablar lengua inteligible pero no siempre corriente; han de utilizar a veces no los nombres ratificados, sancionados en su uso (*kúria*), sino los menos legítimos, los menos aprobados por la convención, el acuerdo y el convenio (*sunthēkē*, *homología*) de sus usuarios.

Efectivamente, la claridad absoluta del discurso deriva del empleo de nombres usados con absoluta propiedad<sup>95</sup>, pues si son los propios los nombres y los verbos, las frases se entienden por sí solas sin mayor esfuerzo. Lo malo es cuando los nombres son extranjeros (*xeniká*)<sup>96</sup> y no los propios o aparecen tocados de ornato o alargados o acortados o inventados, o bien, transferidos<sup>97</sup>. Entonces la dicción parece extranjera, se entiende pero parece lengua empleada por extranjeros (*xénos*) que emplean palabras ya no usuales (*glōtta*) o mal formadas (alargadas, acortadas, adornadas, inventadas) o impropiamente empleadas en su contexto (metáfora). Y como se admira lo que nos es lejano, lo que nos está ausente, y lo admirado es agradable, la dicción trágica y la de la épica deben ser extrañas aunque claras<sup>98</sup>. Este lenguaje es el apropiado a la tragedia porque está en consonancia con su temática (con el acerca de qué) y con sus personajes (con el respecto de quién)<sup>99</sup>. Y es que lo que conviene<sup>100</sup> (*tò prépon*) a la tragedia, el decoro (*deco-*

91 Arist. *Po.* 1450a 15.

92 Arist. *Po.* 1458a 18 σαφή. *Rh.* 1404b 1.

93 Arist. *Po.* 1458a 20 ταπεινή. 21 σεμνή.

94 Arist. *Po.* 1458a 21. Cf. *Rh.* 1404b 8. J. Vahlen, *Beiträge zu Aristoteles' Poetik*, Leipzig-Berlin 1914, reimpr. Hildesheim 1965, 296.

95 Arist. *Rh.* 1404b 5.

96 Cf. Isocr. 9 (*Evágoras*), 9.

97 Arist. *Po.* 1457b 1ss.

98 La misma frase «lo admirable es grato» aparece en la *Retórica* refiriéndose a la lengua de la tragedia y en la *Poética* aludiendo a la persecución de Héctor por Aquiles, que está mejor en la *Iliada* que representada en un escenario. Cf. *Rh.* 1404b 11. *Po.* 1460a 17.

99 Arist. *Rh.* 1404b 13: «pues están más alejados el acerca de qué (los hechos) y acerca de quiénes (los personajes)».

100 Cic. *Orat.* 21, 70 *utenim in vita sic in oratione nihil est difficilium quam quid deceat videre. Πρόεπον apellant hoc Graeci.*

rum) de la tragedia, lo que consuena o armoniza con la tragedia<sup>101</sup>, no es, como en prosa, en el discurso, la concentración y el acrecentamiento (el bajar de tono o el crecerse), sino atender al ornato de la dicción en todo momento, aun en el caso de que no sintonice con la categoría de los personajes que la emplean<sup>102</sup>.

Hay en la *léxis* de la tragedia por lo general, según Aristóteles, un tono elevado, que sólo supo disimularlo un tanto Eurípides, que hizo más sencilla la expresión poética a base de concentrar el estro poético en la *combinación de las palabras* y no en su elección, ya que emplea básicamente vocabulario usual<sup>103</sup>.

Para entender lo que precede basta con echar un vistazo a la *Retórica*, concretamente al libro 3. En él encontraremos, por una parte, a Eurípides, el poeta trágico, empleando dicción solemne: El Estagirita<sup>104</sup> pone dos ejemplos de perífrasis empleadas por Eurípides referidas a Orestes (*mētróphóntēs*, «matador de su madre», y *patròs amúntōr*, «vengador de su padre») que son realmente propias de la dicción elevada de la tragedia. Y el mismo poeta, según Aristóteles, a veces hace uso de metáforas inconvenientes, como *kôpēs anássōn*, «mandando soberano sobre el remo»<sup>105</sup>, que es excesiva por la insignificancia del objeto («el remo») frente al fuerte valor semántico del verbo («mandando soberano»), por lo que el artificio (la metáfora) propio de la lengua elevada no ha quedado oculto<sup>106</sup>. Pero en otros casos sí lo sabe disimular muy bien, según el Estagirita. Por ejemplo, cuando emplea la expresión *áixantes posín*, «de un salto de sus pies» para querer decir metafóricamente «rápido»<sup>107</sup>.

El orador excelente será aquel que todavía sepa ocultar su arte más que Eurípides: el que, sin dejar de emplear lengua clara, dé a su discurso un estilo extranjero sin que se note el arte<sup>108</sup>.

Hay, pues, varios grados en el proceso de la conversión de lengua en estilo, de *lógos* en *léxis*. Tanto el *lógos* como la *léxis*

101 Arist. *Rh.* 1404b 13 ἀρμόττει («lo que consuena»). 18 τὸ πρέπον («lo que conviene»).

102 Arist. *Rh.* 1404b 15.

103 Arist. *Rh.* 1404b, 24. D. H., *De imitatione* 6, 2 (H. Usener-L. Radermacher, *Opuscula*, Berlín 1904, II, 206).

104 Arist. *Rh.* 1405b 22.

105 Arist. *Rh.* 1405b 28.

106 Arist. *Rh.* 1405a 30.

107 Arist. *Rh.* 1411b 30. Dejo de lado ahora el problema de la discrepancia entre la lectura de los códices y la versión de Aristóteles.

108 Arist. *Rh.* 1404b 35.

tienen la capacidad de «interpretar a través de palabras», por lo que puede hablarse de una *léxis* en la prosa y una *léxis* en los versos (la *léxis* poética). Aristóteles dice de hecho en la *Poética*<sup>109</sup> que él llama «*léxis* a la interpretación a través de la palabra, cosa que tiene la misma capacidad en las composiciones en verso que en los discursos en prosa». Pero a la hora de definir la *léxis* de la tragedia<sup>110</sup>, la presenta como «la composición de los versos», o sea: la composición de los nombres en los versos»<sup>110</sup>. Esto quiere decir que para conseguir dicción poética son necesarios dos momentos: uno, el de la selección de palabras «extranjeras»<sup>112</sup>, palabras que destacan por sobre las comunes, pues se alejan de las ordinarias<sup>113</sup>; y a continuación, el proceso de la combinación de estas palabras, su *sínthesis*, que es el que en definitiva da el toque final al estilo, ese toque que permite distinguir la dicción poética de la dicción retórica. Eurípides —ya lo hemos visto— elegía palabras de la lengua usual<sup>114</sup> y las sometía a los moldes del trímetro yámbico, por lo cual la lengua poética de Eurípides se aleja de la solemnidad de la de sus predecesores y además inaugura un tipo de lengua poética influida por la retórica.

Para esta última interpretación nos basamos en la confrontación de un texto de la *Retórica* con otro de la *Poética*. En el primero<sup>115</sup> sostiene Aristóteles que Eurípides «fue el primero en mostrar<sup>116</sup> el camino» de ese su estilo peculiar consistente en combinar palabras sencillas en el plano sintagmático. Y en el segundo<sup>117</sup>, refiriéndose el Estagirita a la *diánoia*, el «designio», que define como «la capacidad de decir lo que cabe y es apropiado»<sup>118</sup>, afirma que los antiguos poetas trágicos representaban a sus personajes hablando en términos políticos, *los de ahora*, en cambio, en términos retóricos<sup>119</sup>. Por «los de ahora» entendemos los autores dramáticos del siglo IV a.J.C. a los que Eurípides mostró la nueva vía.

109 Arist. *Po.* 1450b 14.

110 Arist. *Po.* 1449b 34.

111 D. W. Lucas, *o.c.* 99.

112 Arist. *Po.* 1458a 21-22.

113 Arist. *Po.* 1458a 21.

114 Arist. *Rh.* 1404b 24.

115 Arist. *Rh.* 1404b 25.

116 Entendemos así el sintagma ὑπέδειξε πρώτος basándonos en este ejemplo: Arist. *Po.* 1448b 36 οὕτως καὶ τὸ τῆς κομφοδίας σχῆμα πρώτος ὑπέδειξε (sc. Ὁμηρος).

117 Arist. *Po.* 1450b 7.

118 Arist. *Po.* 1450b 5.

119 Arist. *Po.* 1450b 7.

Es decir: Aristóteles se dio cuenta perfectamente de que los personajes de las tragedias de Eurípides hablaban *apò dianoías*<sup>120</sup>, es decir, desde el punto de vista de sus propios designios, «como hacen los actuales oradores» —añade<sup>121</sup>—, y no «por principios» (*apò proairéseōs*).

No está, pues, tan lejana la *léxis* de la tragedia de la de los discursos ni por la forma ni por el designio. Por la *diánoia*, en efecto, la antigua elocuencia política se reflejaba también en los parlamentos de los personajes de la tragedia antigua, de la más venerable o *semné*. Y, asimismo, en los discursos de su época —dice Aristóteles— así como en los parlamentos de los dramas de Eurípides y sus seguidores se observa una *diánoia* que no tiene tanto que ver con el comportamiento digno en la *pólis*, sino que aspira sencillamente a persuadir y triunfar en la argumentación.

En cuanto a la forma, el Estagirita recomienda al orador que su discurso «no esté sometido a metro, pero que no carezca de ritmo»<sup>122</sup>, si bien «no aplicado rigurosamente»<sup>123</sup>. Sabemos además que a Aristóteles no le pasó desapercibida la muy esmerada elaboración formal de los discursos escritos, de los cuales dice en la *Retórica* que «tienen mayor fuerza por su estilo (*léxis*) que por su designio (*diánoia*)»<sup>124</sup>, razón por la cual al hablar del estilo del discurso de género epidíctico afirma que es “el más literario”, «el más propio de la escritura».

No obstante, la *léxis* del discurso, la *léxis* retórica, no ha de estar «por encima de su pretensión»<sup>125</sup> ni alejada de lo que «conviene al discurso». Y esto es «la persuasión», *tò pithanón*<sup>126</sup>, mientras que la *léxis* de la tragedia combinada con el espectáculo y la canción aspira, según Aristóteles<sup>127</sup>, al placer resultante de la purificación de los sentimientos de piedad y temor<sup>128</sup>, al «placer

120 Arist. *Rh.* 1417a 24.

121 Arist. *Rh.* 1417a 24.

122 Arist. *Rh.* 1408b 21.

123 Arist. *Rh.* 1408b 31.

124 Arist. *Rh.* 1404a 18.

125 Arist. *Rh.* 1404b 4.

126 Arist. *Rh.* 1404b παρέπουσιν (sc. λόγῳ).

127 Arist. *Rh.* 1355b 32.

128 El sentimiento de compasión no implica la identificación romántica del espectador con el protagonista. Cf. J. Jones, *On Aristotle and Greek tragedy*, Londres 1962, 39ss. Aristóteles promete tratar más por extenso de la *πάθος* en su *Poética* (cf. Arist. *Pol.* 1341b 40). En cuanto a la purificación y placer subsiguiente de los que se ven afectados por la compasión o el terror, cf. Arist. *Pol.* 1342a 4. La interpretación

que resulta de la piedad y el temor suscitados a través de una imitación»<sup>129</sup>.

Si el objetivo del discurso es la persuasión, la *léxis* ha de ser clara y sólo moderadamente sazónada y ha de atender con especial rigor a los nexos sintácticos («en primer lugar<sup>130</sup>, en el caso de las conjunciones (partículas de unión), si se da una correspondencia, tal como les cuadra por su naturaleza, de ser anteriores y posteriores unas respecto de las otras, según algunas de ellas reclaman»), al empleo de las conjunciones («y hay que hablar con conjunciones; y si se quiere concisamente, sin conjunciones, pero no sin conexión»<sup>131</sup>) y a la hermosa y ordenada presentación de las ideas, lo cual se logra con el estilo periódico, que es al mismo tiempo «agradable y fácil de comprender; agradable por contraponerse al discurso infinito... y fácil de comprender, porque se presta a ser recordado»<sup>132</sup>.

Vemos, pues, cómo, aunque la *léxis* del discurso puede proporcionar placer al igual que la de la tragedia y aunque puede además el estilo oratorio ser poético<sup>133</sup> y ético<sup>134</sup> acomodándose con propiedad (*prépon*) a los asuntos de los que trata<sup>135</sup>, la *léxis* trágica se diferencia de la *léxis* oratoria porque su finalidad no es la persuasión, *tò pithanón*.

Si procediéramos al modo aristotélico preguntándonos por el qué, el cómo y el con qué fin de la *léxis* trágica y de la *léxis* oratoria, obtendríamos las respuestas siguientes: el qué es el *lógos*, común para una y para otra. El cómo es el *lógos* sazónado o aderezado, convertido en *léxis*, con sus aderezos en mayor o menor proporción o intensidad (aquí radica ya una diferencia). Y el para qué también es muy distinto: en la oratoria la *léxis* sirve para convencer, en la tragedia la *léxis* está al servicio del *psukhagōgeîn*<sup>136</sup>, del

médica de la *kátharsis* es la usada a partir de la obra de J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlungen des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau 1853, si bien no falta ni la interpretación ética (H. House, *Aristotle's Poetics*, Londres 1956, 108) ni la que la relaciona con las ceremonias rituales (D. W. Lucas, *o.c.* 283-4 «...cannot be dissociated from the ritual celebrations which provoked it»).

129 Arist. *Po.* 1453b 11. Cf. G. E. R. Lloyd, *Aristotle: the Growth and Structure of his Thought*, Cambridge, 282.

130 Arist. *Rh.* 1407a 20.

131 Arist. *Rh.* 1407b 38.

132 Arist. *Rh.* 1409b 2.

133 Arist. *Rh.* 1408a 16.

134 Arist. *Rh.* 1408a 25.

135 Arist. *Rh.* 1408a 10.

136 Arist. *Po.* 1450a 33; 1450b 16.

atraer el alma, del purificarla de emociones, en una palabra: al servicio de lo no racional.

También para el discurso retórico es bueno que el orador sepa infundir pasiones en el oyente («es necesario no sólo mirar al discurso... sino también cómo debe prepararse el orador y cómo ha de disponer al juez»)<sup>137</sup>, entendiendo por pasiones (*páthē*) «aque- llos estados de ánimo por lo que los hombres al cambiar difieren respecto a sus veredictos, y a los que sigue la pena o el placer»<sup>138</sup>. Pero esas pasiones comunicadas a través de la *léxis* y la interpreta- ción<sup>139</sup> del discurso se enderezan a convencer, mientras que las que se suscitan en la tragedia como resultado de sus varias partes (sobre todo la música y el espectáculo)<sup>140</sup>, entre las que se incluye la *léxis*, conducen al placer subsiguiente a la purificación de emociones<sup>141</sup>.

De modo que la *diánoia* del discurso<sup>142</sup> es comparable a la de los personajes de la tragedia<sup>143</sup>. Es más: en la *Poética*, al tratar de la *diánoia*, se remite a la *Retórica*<sup>144</sup>, al mismo tiempo que se define lo que pertenece a la *diánoia*, al designio (pensamiento, idea o intención que se pretende realizar) como «lo que debe ser apareja- do por el lenguaje...: demostrar, refutar, procurar emociones»<sup>145</sup>.

He aquí, pues, cómo también la *léxis* del discurso retórico es psicagógica<sup>146</sup> y capaz de conmover («El estilo tendrá su propiedad si expresa las pasiones y los caracteres y guarda correspondencia con los asuntos de los que trata»)<sup>147</sup>.

Consecuentemente, si no nos equivocamos, al confrontar la *léxis* del discurso con la *léxis* poética, resulta que ambas son *lógos*, que ambas están sometidas a una determinada proporción de rit- mo, que ambas se alejan del empleo usual de la lengua, del *lógos*,

137 Arist. *Rh.* 1377b 24.

138 Arist. *Rh.* 1377b 21.

139 Me refiero a la *hupókrisis* (Cf. Arist. *Rh.* 1403b 22), que consiste en «el empleo de la voz, en saber cómo hay que servirse de ella para cada pasión, por ejemplo: cuándo hay que usar la fuerte y cuándo la débil y cuándo la mediana, y cómo emplear las entonaciones, por ejemplo: la aguda, la grave y la media, y de qué ritmos hay que servirse para cada pasión» (Arist. *Rh.* 1403b 26).

140 Arist. *Po.* 1450b 15.

141 Cf. Arist. *Po.* 1452b 33; 1453a 36; 1453b 12; 1462b 13.

142 Arist. *Rh.* 1377b 13 - 1385a 15.

143 Arist. *Po.* 1450b 5.

144 Arist. *Po.* 1456a 34.

145 Arist. *Po.* 1456a 36.

146 Arist. *Rh.* 1377b 13 - 1385a 15.

147 Arist. *Rh.* 1408a 10.

que ambas son vehículo de *diánoia*, que ambas son psicagógicas y sirven para conmover, que ambas se realzan por la interpretación (*hupókrisis*<sup>148</sup>), que ambas emplean la lengua para su principal función (la de interpretar, o sea: comunicar), procurando la necesaria claridad<sup>149</sup>, pero también emplean la lengua en su función mimética.

Tanto en poética como en retórica la *léxis* procede del *lógos* y exige un esfuerzo (*diaponeîn, poneîsthai*) al poeta y al orador (*Po.* 1460b 2 «Y hay que trabajar con empeño (*diaponeîn*) en la *léxis* ('estilo')». *Rh.* 1405a 6 «Tanto más en la prosa hay que mostrarse diligente (*philoponeîsthai*) respecto de esas palabras (*sc.* las metáforas)»).

Y la *léxis* es, además, disposición<sup>150</sup>, combinación<sup>151</sup>, *súnthesis*, de metros<sup>152</sup> o de palabras en prosa<sup>153</sup>, que tiene capacidad de interpretación (o comunicación)<sup>154</sup> y es algo más que el uso normal de la lengua. Esto último se desprende muy claramente de estas palabras del Estagirita<sup>155</sup>: «la cuestión de la *léxis* ocupa, sin embargo, una pequeña parte necesaria en todo género de enseñanza, pues hay cierta diferencia por lo que se refiere a hablar así o de esta otra manera».

Ahora bien, en la *Retórica* la *léxis* está al servicio de lo *pithanón*, de la persuasión, y, por tanto, del entimema, y, por tanto, de la lógica. Pues no olvidemos que para el Estagirita «la demostración retórica es un entimema»<sup>156</sup> y «el entimema es una especie de silogismo»<sup>157</sup>. Por eso incluso en el caso del discurso epidíctico, que es de los tres géneros de discurso el que más se presta a la escritura, el más literario, y al que más propio le es engrandecer<sup>158</sup>, y el que por su dicción más próximo se encuentra del género poéti-

148 Arist. *Rh.* 1403b 24 «Es, pues, evidente que también en la retórica ocurre algo similar (*sc.* la interpretación o declamación practicada para los fines de los oradores o de los actores dramáticos) a lo que pasa en la poética».

149 Arist. *Po.* 1458a 19 Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. *Rh.* 1404b 1 Ἦ ἔστω οὖν ἐκεῖνα τεθεωρημένα καὶ ὀρίσθω λέξεως ἀρετὴ σαφῆ εἶναι.

150 Arist. *Rh.* 1403b 20.

151 Arist. *Po.* 1449b 34-35.

152 Arist. *Po.* 1449b 34.

153 Arist. *Po.* 1450b 13 «... *léxis* es la interpretación a través de palabras, que tiene la misma capacidad tanto en verso como en prosa». Cf. W. Söffing, *o.c.* 50; 98.

154 Arist. *Po.* 1450b 13.

155 Arist. *Rh.* 1404a 9.

156 Arist. *Rh.* 1355a 6.

157 Arist. *Rh.* 1355a 8.

158 Arist. *Rh.* 1367a 32; 1368a 10; 1417b 31.

co<sup>159</sup>; aquel, en suma, en el que raramente se aportan pruebas<sup>160</sup>, pues en él se convierte el espectador u oyente en juez de la capacidad del orador<sup>161</sup>, que se emplea en el elogio o en el vituperio<sup>162</sup> de alguien con todos los medios a su alcance, ni aun en ese género de discurso está ausente la finalidad de la persuasión.

En cambio, la *léxis* de la tragedia no tiene que convencer a nadie, sino que debe servir a procurar placer suscitando sentimientos de piedad y terror a través de una imitación<sup>163</sup>. Aquí únicamente reside la diferencia, pues ni la materia (el *lógos*) ni su forma (la *léxis*, es decir: el *lógos* sazonado con ritmo y alejamiento) sirven para entender por qué la *léxis* de la tragedia se separa gradualmente de la *léxis* retórica, cuyo ideal es cierto grado de carácter «extranjero» en el estilo pero sin que se note el arte y sin que el discurso pierda de ningún modo claridad<sup>164</sup>.

Estamos viendo hasta ahora cómo la *Retórica* es una obra del Estagirita en que éste perfecciona con retoques sus afirmaciones contenidas en la *Poética*, obra un poco anterior. Este contraste de ambas obras es inevitable.

Tanto en una obra como en otra Aristóteles parte de un concepto claro, a saber: que las palabras, de las que se compone la lengua, son «signos de reconocimiento» (*súmbola*) e «imitaciones» (*mimémata*) o «copias» (*homoiómata*)<sup>165</sup> de afecciones anímicas. Eso, por una parte. Y, por otra, que «el instinto de imitación y la armonía y el ritmo son connaturales a nosotros»<sup>166</sup>.

Pues bien, tanto en la *léxis* de la tragedia como en la de la oratoria las palabras operan como «signos de reconocimiento» e «imitaciones» o «copias» que son de las cosas y de las afecciones anímicas. En ambas la *léxis* no es sólo «interpretación a través de las palabras»<sup>167</sup>, sino que puede además producir placer estético (por ejemplo, mediante el ritmo)<sup>168</sup> e intelectual (por ejemplo,

159 Arist. *Rh.* 1415a 10. «Pues, en efecto, los preludios de los ditirambos son semejantes a los de los discursos epidécticos».

160 Arist. *Rh.* 1417b 32.

161 Arist. *Rh.* 1458b 6.

162 Arist. *Rh.* 1458b 13.

163 Arist. *Po.* 1453b 11.

164 Arist. *Rh.* 1404b 35.

165 Arist. *Int.* 16a 6.

166 Arist. *Po.* 1448b 20.

167 Arist. *Po.* 1450b 13.

168 Arist. *Rh.* 1408b 29.

mediante la metáfora)<sup>169</sup> y además conmover<sup>170</sup>; y además causar admiración por el alejamiento o carácter extranjero<sup>171</sup>.

La *léxis* de la oratoria cumple su finalidad si sirve para «persuadir y disuadir y vituperar y ensalzar y acusar y defenderse»<sup>172</sup> conservando en todo momento la propiedad (*prépon*), que consiste en «expresar pasiones y caracteres guardando correspondencia con los asuntos de los que trata»<sup>173</sup>.

Pero la lengua de la tragedia, la *léxis* trágica, no tiene que convencer sino excitar. Por eso —dice el Estagirita— «en igualdad de talento natural, son mucho más convincentes los poetas que están pasando por una afección emocional»<sup>174</sup>. Y en la *Retórica* afirma Aristóteles que «los nombres compuestos y los numerosos epítetos y las palabras extranjeras convienen sobre todo al orador que habla en tono patético»<sup>175</sup>, y los oyentes los admiten cuando están contagiados de esa emoción<sup>176</sup>, pero en realidad «convienen a la poesía, pues es la poesía cosa inspirada»<sup>177</sup>.

Mientras que el tono emocional de la oratoria es complementario u ocasional, pues está siempre subordinado al fin propio del discurso que es la persuasión, en la tragedia la *léxis* debe aspirar a emocionar a los oyentes a través de lo inusual, «lo extranjero», lo más elevado, pues debe ser *semné* (elevada) y alteradora del habla ordinaria (*exallátousa tò idiōtikón*) para reflejar dignamente una acción *spoudaía*<sup>178</sup>.

«Lo extranjero», *tò xenikón*, puede ser o bien un préstamo o una metáfora o un alargamiento<sup>179</sup> o un acortamiento<sup>180</sup> o alteración<sup>181</sup>, y todo lo que está al margen del uso autorizado (*parà tò kúrion*) o normal por la autoridad que le concede la convención.

169 Arist. *Rh.* 1405a 8. «Y la claridad y el agrado y el carácter extranjero son cualidades que tiene sobre todo la metáfora».

170 Arist. *Rh.* 1408a 16.

171 Arist. *Rh.* 1404b 36.

172 Arist. *Rh.* 1377b 16.

173 Arist. *Rh.* 1408a 10.

174 Arist. *Po.* 1455a 30.

175 Arist. *Rh.* 1408b 11.

176 Arist. *Rh.* 1408b 18.

177 Arist. *Rh.* 1408b 19.

178 Arist. *Po.* 1458a 22.

179 Arist. *Po.* 1457a 35.

180 Arist. *Po.* 1458a 1.

181 Arist. *Po.* 1458a 5.

Aquí se incluyen el «nombre doble», «triple», «cuádruple» o compuesto en general<sup>182</sup>, y el *kósmos* u ornamento<sup>183</sup>.

Las alteraciones del habla ordinaria se producen en el plano del significante y en el del significado.

Un préstamo<sup>184</sup> es una palabra de uso autorizado no para todos y cada uno de nosotros sino sólo para un grupo de hablantes contemporáneos o anteriores a nosotros. O bien pertenece a un dialecto, como el chipriota, pero no al ático (por ejemplo, la palabra *sígunon* «lanza»<sup>185</sup>, o bien procede de épocas lejanas a nosotros (como el adjetivo *pélōron* «giganteo», frecuente en la épica)<sup>186</sup>.

Dice Aristóteles en la *Poética* que lo que hará que la dicción no sea baja ni corriente es el empleo del préstamo, la metáfora y el ornamento (*glōtta*, *metaphorá*, *kósmos*) por contraposición al nombre legítimo (*kúrion*) que es el que produce la claridad del mensaje hablado<sup>187</sup>. Sin embargo, a mitad de camino entre el elevado estilo y la dicción inteligible y clara se encuentran las palabras alargadas, acortadas y alteradas que, por un lado, se alejan de las formas corrientes y por otra parte conservan su claridad debido a su evidente relación con las palabras usuales de las que resultan ser modificación<sup>188</sup>.

Como se ve, pues, hay distintos grados en el apartamiento respecto de la lengua usual y corriente. E incluso dentro de una misma especie de apartamiento o extrañamiento lingüístico hay una escala de intensidad que distingue unos ejemplos de otros. Así, la exageración de los préstamos (especie ésta que es típica de la épica o versos heroicos)<sup>189</sup> produce «barbarismo», extranjerismo, y la exageración en las metáforas (especie ésta que es propia de los versos yámbicos y, más concretamente, de la *léxis* de la tragedia en sus partes dialogadas<sup>190</sup>, pero que también conviene al estilo de los discursos en prosa junto con los nombres corrientes y los autorizados)<sup>191</sup> conduce a la adivinanza o expresión impenetrable.

182 Arist. *Po.* 1457a 31.

183 Arist. *Po.* 1451b 2; 1458a 33; 1459a 14; *Rh.* 1408a 13.

184 Arist. *Po.* 1457b 4; 1458a 22; *Rh.* 1406a 7.

185 Arist. *Po.* 1457b 6.

186 Arist. *Rh.* 1406a 8.

187 Arist. *Po.* 1458a 32.

188 Arist. *Po.* 1458a 34.

189 Arist. *Po.* 1459a 10.

190 Arist. *Po.* 1459a 11.

191 Arist. *Rh.* 1404b 31.

Un extrañamiento lingüístico de altísimo grado es el del neologismo o palabra «acuñada» (*pepoiēménon*)<sup>192</sup> por el poeta, que es todo lo contrario a la palabra sancionada en su legitimidad por el uso (*kúrion*). Naturalmente, al igual que el préstamo, el neologismo es sólo poético, es decir, propio de una *léxis* sometida a máximo grado de extrañamiento o «extranjerismo». No puede, por tanto, aparecer en el estilo propio de la prosa oratoria como no sea ocasionalmente en el discurso de tono patético<sup>193</sup>. Aristóteles nos obsequia con dos ejemplos de palabras acuñadas, a su entender, por el propio poeta, a saber: *aretêra*<sup>194</sup>, acusativo de singular de la voz *arētēr*, «sacerdote», empleada tres veces por Homero, y *érnugas*, acusativo de plural que se entiende como «cuernos». Estos dos son casos máximos de extrañamiento léxico. El préstamo no lo es tanto, pues o bien es una palabra extranjera o un arcaísmo, pero en cualquier caso no es una palabra acuñada por el poeta o por el poeta por antonomasia (o sea: Homero)<sup>195</sup>.

En cuanto a las palabras modificadas, bien por alargamiento bien por acortamiento o reducción, el Estagirita menciona dos licencias poéticas, o dos extrañamientos si se prefiere, a saber: el alargamiento (*epéktasis*)<sup>196</sup> y el corte (*apokopê*). Por alargamiento entiende el hecho de que se modifique la palabra usual intercalando una sílaba o convirtiendo en vocal larga su vocal breve «familiar» (*oikeíou*) o sea, usual. Así, frente a *Pēleídou*, *Plēiádeō*, y frente a *póleōs*, *pólēos*, respectivamente<sup>197</sup>. Pero, sobre todo, *epéktasis* es pronunciar como larga una vocal breve. En la *Metafísica*<sup>198</sup> emplea el verbo *epekteínō*, que pertenece a la misma familia léxico-semántica que *epéktasis*, para referirse a la voz *phúsis* que él relaciona acertadamente con *phûnai* «alargando la *u* breve»<sup>199</sup>. Y asimismo cita en la *Poética* un par de versos hexámetros que para integrarse debidamente en el esquema métrico requieren poco usuales alargamientos silábicos (*ēpikhárēn bādízonta, ellébōron*)<sup>200</sup>.

192 Arist. *Po.* 1457b 33.

193 Arist. *Rh.* 1408b 11.

194 Arist. *Po.* 1457b 35.

195 Así parece entender Lucas el término *Po.* 1457b 34 *ho poiētēs*; Cf. D. W. Lucas, *o.c.* 210, *s.v.* *tòn poiētén*.

196 Arist. *Po.* 1458a 23; 1458b 2.

197 Arist. *Po.* 1458a 1.

198 Arist. *Metaph.* 1014b 17.

199 Arist. *Metaph.* 1014b 16.

200 Arist. *Po.* 1458b 9.

En cuanto al acortamiento, corte o *apokopḗ*, Aristóteles interpreta<sup>201</sup>, erróneamente, que antiguos nombres raíces com *kri*<sup>202</sup> u *ops*<sup>203</sup> o el viejo adverbio lativo *dō* son reducciones o acortamientos de *krihē*, *ópsis* y *dōma* respectivamente.

Queda una tercera modalidad de modificación de las palabras para que adquieran el carácter de «extranjeras» que es la llamada «alteración de las palabras», en virtud de la cual, «por el hecho de ser distintas (*sc.* las palabras por ella afectadas) de las sancionadas, al apartarse de las usuales, eso procurará el carácter no vulgar, y, por otro lado, por el hecho de participar de las usuales se mantendrá la claridad»<sup>204</sup>.

Aristóteles no estaba en absoluto desencaminado: el estilo literario trata de hacer «extranjera» la lengua (ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον)<sup>205</sup>, mucho más en el caso de la lengua de la tragedia que en el de la lengua del discurso en prosa.

A ello contribuyen las «glosas» (préstamos), que son palabras bien de otro dialecto (el jónico), bien de la Literatura de épocas pasadas (Homero). El caso es que en el *Edipo en Colono* de Sófocles nos encontramos con la palabra ática ξένος, «extranjero», en S. *OC* 1256 ξένης ἐπὶ χθονός, y con la glosa ὦ ξεῖν': S. *OC* 33.

Y aparecen en las tragedias voces marcadas por ser unas más cortas y otras más largas que las usuales. Por ejemplo, Sófocles emplea a la vez las formas de participio βεβώς y βεβηκώς (S. *Ant.* 67 τοῖς ἐν τέλει βεβῶσι. *El.* 979 τοῖσιν ἐχθροῖς εὖ βεβηκόσι). Y en una misma pieza teatral, *Las Bacantes* de Eurípides, aparece un adjetivo compuesto en dos versiones, de las cuales una es alargada respecto de la otra, de la que no difiere semánticamente en nada. Esta última, aunque poética —como lo son todos los *diplā onómata*—<sup>206</sup>, es más frecuentemente usada: E. *Ba.* 1202 ὦ καλλίπυργον ἄστυ Θηβαίας χθονός. E. *Ba.* 19 πλήρεις ἔχουσα καλλιπυργώτους πόλεις. Esta última forma está acuñada según el modelo de los

201 Arist. *Po.* 1458a 5.

202 Cf. Hom. 8, 564.

203 Cf. Emp. 88D.

204 Arist. *Po.* 1458b.

205 Arist. *Rh.* 1404b 10.

206 En la *Poética* Aristóteles expone que los «nombres dobles (adjetivos compuestos)» convienen sobre todo a los ditirambos (Arist. *Po.* 1459a 8) porque los poetas que los componen son ruidosos (Arist. *Rh.* 1406b 2), mientras que en la prosa esta especie de palabras enfrían el estilo (Arist. *Rh.* 1405b 34), pues «resultan poéticas por su duplicidad» (Arist. *Rh.* 1406a 5 διὰ τὴν διπλοσιν).

participios en -ωτός con desplazamiento de acento propio de los compuestos.

De nuevo tiene razón Aristóteles: estos adjetivos compuestos son sobre todo propios de las partes corales de las tragedias, que, según él mismo tal vez, continúan el primitivo ditirambo<sup>207</sup>. Ahora bien, desde la lengua del coro se extendieron a la de las partes dialogadas. En general, según estadísticas llevadas a cabo por G.C. Richards, en Esquilo son más frecuentes que en Sófocles y en éste menos que en Eurípides, que los emplea con mayor frecuencia que su predecesor y además los introduce con profusión en las partes dialogadas<sup>208</sup>. Pero aún hay más: Aristóteles sabe muy bien que esos adjetivos compuestos<sup>209</sup> sirven frecuentemente como epítetos<sup>210</sup> y que en prosa resultan fríos, ridículos y oscuros porque «embuten» de datos al que ya va «percatándose»<sup>211</sup> de lo que se le dice, y eso en virtud de una especie de «garrulidad»<sup>212</sup> que se detiene en afirmar de la «leche» que es «blanca»<sup>213</sup>.

Y, en efecto, también aquí acertó Aristóteles, ya que es cierto que muchos epítetos que son formalmente adjetivos compuestos actúan en la *léxis* de la tragedia como elementos que producen recurrencia semántica, redundancia en el plano del contenido, comparable a la recurrencia de los metros en el plano de la expresión.

En un coro del *Edipo en Colono* de Sófocles leemos el sintagma εὐήρητος... πλάτα<sup>214</sup>, o sea «el remo de buen remo». Bien es verdad que originariamente πλάτα significaba «pala de remo» y la

207 Cf. H. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden 1962 y G. F. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Harvard-Londres 1966. De entre la bibliografía anterior destacan A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, 2.ª ed., rev. por T.B.L. Webster, Oxford 1962, A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 3.ª ed., Göttingen 1972. En la persona de Arión de Metimna que vivió en Corinto en tiempos del tirano Periandro (cf. Hdt. 1, 23; Jo. Diac. *Comm. in Hermogenem*, ed. H. Rabe, *RhM* 63 (1908), 150; Suda, s.v. «Arion») confluyen el ditirambo, la tragedia y los sátiros. Cf. Arist. *Po.* 1449a 10 y 1449a 22.

208 G. C. Richards, «Greek compound adjectives with verbal element in Tragedy», *CIQ* 12 (1918) 15-21.

209 Arist. *Rh.* 1405b 22. Aristóteles pone como ejemplo el adjetivo compuesto ἀελλόπους, «de pies tempestuosos», que Simónides aplicó al sustantivo ἵππων, «de yeguas».

210 Arist. *Rh.* 1406a 11 «epítetos largos». Aristóteles pone un ejemplo de «palabra compuesta» que a la vez es «epíteto»: Arist. *Rh.* 1406a 30 τοῦτο δ' ἅμα καὶ διπλοῦν καὶ ἐπίθετον.

211 Arist. *Rh.* 1406a 34.

212 Arist. *Rh.* 1406a 34 διὰ τὴν ἀδολεσχίαν.

213 Arist. *Rh.* 1406a 12 «Pues en poesía es apropiado decir *blanca leche*».

214 S. *OC.* 716-7.

palabra «remo» propiamente dicha era ἕρετμόν, pero en la jerga poética artificiosa y sumamente desarrollada que es la de la dicción trágica πλάτα se usa por sinécdoque como equivalente de «remo».

Hay muchos sintagmas de nombre y epíteto en la lengua de la tragedia en los que aparecen yuxtapuestos los semantemas «sangre» y «asesinato» u «homicidio» y se ve que «sangre» en griego valía tanto como «asesinato», por lo que la recurrencia semántica en estos sintagmas era considerable. He aquí ejemplos de cuanto decimos, extraídos todos de la lengua dialogada de la tragedia:

S. *Ant.* 1022 ἀνδροφθόρου... αἵματος.

E. *Or.* 1649 αἵματος μητροκτόνου.

Cf. E. *Or.* 254-5 εἴργασται δ' ἔμοι / μητρῶν αἶμα.

E. *Or.* 406 ὁ συνδρῶν αἶμα καὶ μητρὸς φόνον.

De modo que bajo muchos sintagmas de nombre más epíteto (simple o doble) lo que se oculta es mera recurrencia semántica. Así, por ejemplo, decir, como se dice en la *Andrómaca* de Eurípides<sup>215</sup>, ἄπαιδας... τέκνων, o, como en el *Edipo Rey*<sup>216</sup> de Sófocles, βίου μακροαίωνος, o sea, «de una vida de largo período de vida»<sup>217</sup>, no es muy diferente de decir «la blanca leche»<sup>218</sup>.

Estos epítetos ditirámicos —según Aristóteles— que son más frecuentes en las partes corales que en las dialogadas cumplen la misión de retardar y subrayar el mensaje haciéndolo así «extranjero», admirable y placentero. Hay, en efecto, epítetos compuestos cuyo elemento verbal apenas significa frente al adjetivo simple (o sea, desprovisto del elemento verbal). Estoy pensando en los epítetos compuestos con el sufijo -ήρης en los que este último está francamente débil en significación (E. *Ph.* 90 μελάθρων ἐς διῆρες ἔσχατον. *IT* 1472 νικᾶν ἰσῆρεις ὅστις ἂν ψήφους λάβῃ).

Hay un par de cuestiones que nos interesan en relación con estas «palabras dobles» que sirven de epítetos. Según el Estagirita, estos epítetos convienen a la poesía ditirámica especialmente, así como las *glosas* («préstamos») se adaptan bien sobre todo a la épica y la metáfora a los versos yámbicos, o sea, a la *lexis* de las partes dialogadas de la tragedia<sup>219</sup>. Pero en la *Retórica* insiste Aristóteles sobre un hecho importante: las metáforas pueden ser in-

215 E. *Andr.* 714.

216 S. *OT* 518.

217 Cf. S. *El.* 1024.

218 Arist. *Rh.* 1406a 12.

219 Arist. *Po.* 1459a 8. *Rh.* 1406b 2.

adecuadas si resultan oscuras porque «se ha hecho la traslación de lejos»<sup>220</sup>. Esto significa o implica que en el sintagma en que se produce la metáfora tiene que haber recurrencia semántica, tiene que haber un enigma bien construido<sup>221</sup>.

Aristóteles en la *Retórica* relaciona metáfora y epítetos a partir de expresiones como ῥοδοδάκτυλος Ἥως, «Aurora la de rosados dedos», φοινικοδάκτυλος Ἥως, «Aurora la de purpúreos dedos» y ἐρυθροδάκτυλος Ἥως, «Aurora la de colorados dedos»<sup>222</sup>. El Estagirita deja bien en claro que «es preciso decir los epítetos y las metáforas ajustados y esto se logrará en virtud de la analogía»<sup>223</sup>. En virtud de la analogía los poetas, aplicando epítetos traídos de las privaciones (S. *El.* 1002 ἄλυπος ἄτης, «sin sufrimiento de ruina»), consiguen metáforas como ἄλυρον μέλος, «canto sin lira», referido a la trompeta<sup>224</sup>.

Luego es evidente que la analogía se da en el epíteto y en la metáfora<sup>225</sup>, en la «blanca leche» y en «la copa de Ares», sólo que ninguna de las dos expresiones revela la «analogía» al completo. Pues «analogía», o sea, «la proporción, es una igualdad de razones y cuando menos entre cuatro términos»<sup>226</sup>. De modo que si decimos que hay proporción entre «blanco» y «leche» respecto de «rojo» y «sangre», la proporción (igualdad de razones) existe. Igualmente entre «copa» y «Dioniso» existe la misma relación que entre «escudo» y «Ares»<sup>227</sup>. De modo que si entre «blanca» y «leche» hay recurrencia semántica, también la hay entre «copa» y «Ares» en cuanto que «copa» al lado de «Ares» ya no significa exactamente «copa», sino «lo que tiene en la mano»<sup>228</sup>. Y la prueba de ello, es decir, de esta neutralización de rasgos semánticos a que nos referimos, es que, según el Estagirita, se puede hacer uso de la metáfora por analogía del siguiente modo: «después de haber llamado a una cosa con el nombre ajeno, se le niega a éste una de las cualidades propias, por ejemplo: si al escudo se le llama no *copa de Ares*, sino *copa sin vino*»<sup>229</sup>.

220 Arist. *Rh.* 1406b 8.

221 Arist. *Rh.* 1405b 3.

222 Arist. *Rh.* 1405b 19.

223 Arist. *Rh.* 1405a 10.

224 Arist. *Rh.* 1408a 6.

225 Arist. *Rh.* 1412b 34.

226 Arist. *EN.* 1131a 31. *Po.* 1457b 16.

227 Arist. *Po.* 1457b 20.

228 Arist. *Po.* 1457b 19.

229 Arist. *Po.* 1457b 30.

En *Los Persas*, Esquilo pone en boca de Atosa una definición poética de la leche a base de epítetos y una definición poética del vino mediante una metáfora. La primera dice así: A. *Pers.* 611 λευκὸν εὖποτον γάλα, «blanca leche buena de beber»; y la segunda, de este modo: A. *Pers.* 615 ποτὸν παλαιᾶς ἀμπέλου γάνος, «bebible destello de una antigua viña».

Y se pueden combinar el epíteto y la metáfora, como hace Esquilo combinando γάνος, «destello», con el epíteto κρηναῖον, «de una fuente», para aludir al agua de una fuente, la Dirce, en esta magnífica frase poética: A. *Pers.* 483-4 ἀμφὶ κρηναῖον γάνος / δίψῃ πονοῦντες, «unos de sed penando / a uno y otro lado / del destello del agua de una fuente».

Obsérvese cómo el nombre γάνος, «destello», en virtud de la analogía, pasa a significar «agua» por estar acompañada del epíteto κρηναῖον.

La metáfora y el epíteto aparecen inextricablemente unidos en esta poética frase de la descripción que hace Agamenón del incendio de Troya: A. *Ag.* 819-20 συνθνήσκουσα δέ / σποδὸς προπέμπει πύονας πλούτου πνοάς, «y muriendo con ella, la ceniza / envía hacia adelante / exhalaciones pingües de riqueza». El adjetivo «pingüe», que es ya metafóricamente un epíteto redundante de «riqueza», se ha transferido por enálage a servir de epíteto a «exhalaciones». Con ello se produce una mayor grado de recurrencia: Troya ardía, se estaban quemando sus inmensas riquezas y *todo allí era pingüe y rico, hasta los humos que exhalaban las cenizas*.

Queda, pues, claro que Aristóteles no andaba desencaminado cuando advierte del peligro que conlleva usar en el discurso en prosa las palabras compuestas, los préstamos, los epítetos y las metáforas<sup>230</sup>.

En cuanto a las dos primeras es obvio su carácter marcadamente poético. Y las llamadas palabras compuestas, especialmente apropiadas al ditirambo, fueron blanco favorito de las parodias cómicas por parte de Aristófanes<sup>231</sup>.

Pero sumamente interesante resulta el que Aristóteles en la *Retórica* asocie epítetos y nombres compuestos y llegue a poner un ejemplo que es a la vez lo uno y lo otro, insistiendo en el carácter

230 Arist. *Rh.* 1405b 34.

231 A. Da Costa Ramalho, *Diplô Onómata no estilo de Aristófanes*, Coimbra 1952.

ditirámbico tanto de la palabra compuesta como de los «tan frecuentes y exagerados» epítetos<sup>232</sup>.

Los adjetivos compuestos aparecen en mayor porcentaje en Esquilo que en Sófocles y Eurípides<sup>233</sup>. Y constituyen, ciertamente, uno de los rasgos más sobresalientes de la dicción trágica<sup>234</sup>.

Y no es del todo exacto decir que los adjetivos compuestos empleados como epítetos (y los epítetos en general) se encuentran especialmente acumulados en los cantos corales de las tragedias para proporcionar a estos cánticos sensación de oscuridad y exuberancia<sup>235</sup>. Hay que añadir que esta acumulación de epítetos, especialmente compuestos, tan propia del ditirambo, ha pasado también a la *léxis* del diálogo trágico: A. *Sept.* 642 ἔχει δὲ καινοπηγῆς εὐκυκλον σάκος. 681 ἀνδροῖν δ' ὀμαίμοιν θάνατος ὄδ' αὐτόκτονος. 236 Ag. 1309 φόνον δόμοι πνέουσιν αἵματοσταγῆ.

Y he aquí un pasaje ejemplar que explica lo que decimos:

A. Ag. 1140-3 ἢ τ' αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος / καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος / πιστὴ ξύνευνος.

Los epítetos referidos a Casandra la cautiva son recurrentes por parejas, de forma que poca diferencia semántica existe entre τερασκόπος y θεσφατηλόγος por un lado, y entre κοινόλεκτρος y ξύνευνος por otro.

Ahora sí podemos entender una parte de las afirmaciones que hace Aristóteles en la *Poética* y la *Retórica*, a saber: que la tragedia procede de los autores que representaban los ditirambos<sup>237</sup> y que las palabras compuestas y la acumulación de epítetos convienen sobre todo a los ditirambos<sup>238</sup>, mientras que los versos épicos («heroicos») pueden emplear toda la serie de recursos poéticos de los que ha tratado<sup>239</sup>, aunque les sienta especialmente bien el prés-

232 Arist. *Rh.* 1406a 20.

233 D. M. Clay, *A Formal Analysis of the Vocabularies of Aeschylus, Sophocles and Euripides*, tes. doct. inéd., Univ. de Minnesota 1975, 444.

234 D. M. Clay, *o.c.* 119 «the compound adjective is, merely from its bulk, one of the outstanding features of tragic diction».

235 Cf. en Esquilo los pasajes siguientes: A. *Pers.* 854-7; *Sept.* 917-20; *Supp.* 794-7; Ag. 150-5; 193-6.

236 Cf. K. A. Kelley, *Aeschylus' use of compound adjectives*, tes. doc. inéd., Univ. de Wisconsin (Madison) 1975.

237 Arist. *Po.* 1449a 10.

238 Arist. *Rh.* 1406a 11 - 1406b 5.

239 Nombres (o adjetivos) autorizados, nombres (o adjetivos) dobles, préstamos, neologismos, nombres (o adjetivos) alargados, nombres (o adjetivos) acortados, nombres (o adjetivos) modificados, epítetos y metáfora.

tamo (la *glôtta*), y los versos yámbicos pueden hacer uso del nombre autorizado (*kúrion*), la metáfora y el epíteto; y ello por el hecho de que en la *léxis* de la tragedia en sus partes dialogadas se imita en lo posible la lengua corriente<sup>240</sup>.

También entendemos que, según el Estagirita, la tragedia haya evolucionado desde el ditirambo, una de las formas poéticas más importantes de la lírica coral, que fue cultivada por Laso de Hermíone y Simónides en el siglo VI a.J.C.; por Píndaro, Baquílides, Melanípides, Diágoras, Cinesias y Frinis en el siglo V a.J.C.; por Filóxeno de Citera entre los siglos V y IV a.J.C. y por Timoteo (*Los Persas*, el único ditirambo del que hemos conservado una parte estimable) bien entrado el siglo IV a.J.C.

No es éste el lugar para entrar a discutir sobre el «tema de más difícil digestión de la *Poética*»<sup>241</sup>, la conexión del ditirambo con el drama satírico<sup>242</sup>.

Lo que a nosotros nos interesa más es que, según el Estagirita, la tragedia pasó de una primera etapa en que alcanzó nivel de solemnidad (*ἀπεσμενύθη*)<sup>243</sup> a otra en la que los poetas dejaron de usar las palabras apartadas de la lengua conversacional y empleaban el ritmo más semejante a la prosa<sup>244</sup>.

Esa es la razón por la que a la *léxis* de la tragedia de esta segunda etapa, al igual que a la de los discursos, le van bien los nombres autorizados, los epítetos empleados con mesura sobre todo si son palabras compuestas, y las metáforas adecuadas<sup>245</sup>.

Hay un pasaje importante de la *Retórica* en el que Aristóteles afirma que para lograr un estilo pomposo en el discurso en prosa se puede «hacer la exposición con metáforas y epítetos, pero guardándose uno de lo poético»<sup>246</sup>.

240 Arist. *Po.* 1459a 4-16.

241 Cf. D. W. Lucas, *o.c.* 84 «the most indigestible matter in the P.».

242 Arist. *Po.* 1949a 19-31. D. W. Lucas, *o.c.* 84 «The major difficulty is in combining this satyric stage of tragedy with its origin in the dithyramb and its subsequent development. The account here given implies that the dithyramb was a ludicrous form with a chorus of satyrs. The contrast with the phallic *komos* at 49a 10 implies the opposite, and there is no evidence of anything satyric in what we know of the early dithyramb...».

243 Arist. *Po.* 1449a 20. 1448b 25.

244 Arist. *Rh.* 1404a 33.

245 Arist. *Po.* 1459a 11. *Rh.*

246 Arist. *Rh.* 1407b 31.

Así pues, la *léxis* de la tragedia según Aristóteles es la *léxis* poética que, aunque sometida a metro, más próxima está a la prosa<sup>247</sup>, y que, aunque conserva aún restos de su origen dítirámico (epítetos de adjetivos compuestos), se diferencia notablemente de la *léxis* de la épica (pues ésta cuenta con muchos recursos poéticos, la *léxis* trágica sólo con el epíteto y la metáfora)<sup>248</sup>, y que en su evolución ha sido influenciada por la retórica<sup>249</sup>.

Hoy día podemos entender muy bien las consideraciones estilísticas que hace Aristóteles sobre la épica, pues conocemos la lengua de los poemas homéricos, es decir, sabemos de sus diferentes capas de distinta antigüedad y de los varios dialectos que la componen y de su carácter artificial.

Por consiguiente, nada nos sorprende que en ella Aristóteles localice préstamos (*glóttai*) como *πέλωρον*<sup>250</sup>, o palabras alargadas (*πόλῆος*) y acortadas (*δῶ*) y alteradas (*δεξιτερόν* por *δεξιόν*)<sup>251</sup>.

También nos parece comprensible que el Estagirita relacione acertadamente el símil con la épica homérica<sup>252</sup> y afirme que éste difiere en pequeña cosa de la metáfora<sup>253</sup> a saber, en un «como»(ὥς), y que defina, por tanto, los símiles como «metáforas necesitadas de discurso»<sup>254</sup>, razón por la cual un símil es «cosa menos agradable, porque se expresa más espaciosamente»<sup>255</sup>.

La razón de este último aserto la encuentra el Estagirita en que los entimemas y los rasgos de estilo elegantes (*ἄστεϊα*) son los que nos proporcionan un rápido conocimiento<sup>256</sup>. Por lo demás — sigue argumentando el autor de la *Retórica*<sup>257</sup>—, tanto la metáfora como el símil insigne<sup>258</sup> tienen la virtud de señalar las cosas en acción (*ἐνεργοῦντα σημαίνει*) y de representarlas delante de los ojos (*πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν*). Por lo cual —concluye Aristóteles—

247 Arist. *Rh.* 1404b 25: Eurípides componía seleccionando palabras de la lengua corriente.

248 Arist. *Po.* 1459a 10.

249 Arist. *Po.* 1450b 7.

250 Arist. *Rh.* 1406a 7.

251 Arist. *Po.* 1457b 35 - 1458a 7.

252 Arist. *Rh.* 1406b 20.

253 Arist. *Rh.* 1406b 20.

254 Arist. *Rh.* 1407a 14.

255 Arist. *Rh.* 1410b 18.

256 Arist. *Rh.* 1410b 20.

257 Arist. *Rh.* 1411b 24.

258 Arist. *Rh.* 1412a 8.

los símiles insignes son metáforas<sup>259</sup> y, en general —termina—, «que los símiles son metáforas, se ha dicho muchas veces»<sup>260</sup>.

Así pues, la *léxis* de la épica, según el Estagirita, emplea más recursos que la de la tragedia, por lo que se aleja más de la lengua de la prosa, cosa que se percibe también en el metro; pues el hexámetro, el verso heroico, es el que emplea la épica como resultado de varias pruebas<sup>261</sup>, ya que la misma naturaleza del género enseña a elegir el metro que con ella armoniza<sup>262</sup>. Y por esta misma razón a la lengua de un género como la tragedia, que difiere menos que la de la épica de la lengua hablada usualmente, se le aplicó «el más conversacional de los metros», el yámbico<sup>263</sup>.

Y coherentemente con esta observación, resulta que la *léxis* de la tragedia, según Aristóteles, sólo se diferencia en grado de la lengua pomposa de la prosa<sup>264</sup>.

En efecto, para empezar, la prosa adornada ha de tener cierto ritmo aunque, ciertamente, no metro<sup>265</sup>. En segundo lugar, puede la prosa cuidada, al igual que la lengua de la tragedia, hacer uso de vocablos autorizados (*kúria*), y de los epítetos<sup>266</sup> y la metáfora mesuradamente<sup>267</sup>. No así, en cambio, de los nombres compuestos y los epítetos acumulados, que sólo se le perdonan al orador que, por estar enojado, se vale del discurso patético<sup>268</sup>.

En consecuencia, la *léxis* de la tragedia es una *léxis* poética que se diferencia de la del género épico en que emplea menor número de recursos poéticos de alejamiento o «extranjerización» de la dicción y por ello se aproxima mucho más que aquella a la dicción estilizada de la prosa. Aparte del hecho de estar sometida

259 Arist. *Rh.* 1412b 34.

260 Arist. *Rh.* 1413a 13.

261 Arist. *Po.* 1459b 32.

262 Arist. *Po.* 1460a 4.

263 Arist. *Po.* 1449a 24.

264 Cf., en cambio, G. Morpurgo-Tagliabue, *o.c.* 373 «tanto il gusto poetico-critico che la dottrina linguistico-critica moderna, non mantengono le distinzioni che Aristotele aveva posto tra poesia e oratoria». Nosotros coincidimos con W. Söffing, *o.c.* 98 «Dass Aristoteles Dichtung und Prosa grundsätzlich als gleichberechtigt auffasst...». La diferencia entre lo poético y lo no poético no es ni la lengua ni el metro, sino el hecho de que la poesía es *μίμησις πράξεων*. Cf. R. Kannicht, «Handlung als Grundbegriff der aristotelischen Theorie des Dramas», *Poetika* 8 (1976), 326-336; cf. 332.

265 Arist. *Rh.* 1408b 21.

266 Arist. *Rh.* 1406a 14 «ya que a veces es menester usar de ellos, pues extranjerizan lo habitual y hacen extranjera la dicción».

267 Arist. *Rh.* 1404b 31.

268 Arist. *Rh.* 1408b 11.

a metro (aunque sea éste el más próximo al de la conversación), representa un grado mayor de elevación con respecto al de la prosa de estilo pomposo, que es aquella que sin llegar a ser poesía utiliza moderadamente típicos recursos de ésta, como la perífrasis definidora, los epítetos, la metáfora, el plural poético y, en general, la amplificación<sup>269</sup>.

El capítulo que Aristóteles en su *Retórica* dedica al *ógkos*<sup>270</sup>, juntamente con el famoso capítulo 22 de la *Poética*<sup>271</sup>, el que comienza diciendo que la virtud de la dicción trágica consiste en ser clara y no humilde, son fundamentales, a nuestro juicio, para entender cómo concibe el Estagirita la lengua de las partes dialogadas de la tragedia.

Releyendo estos capítulos nos da la impresión de que el estilo elevado es más cuestión de elección que de combinación, es más cosa de *ἐκλογή* que de *σύνθεσις*. Pues así como en la *Retórica* se presta atención a la composición de la frase, y se afirma que hay una modalidad antigua de dicción —la *eiroménē*, «enrizada»—, que empleó Heródoto<sup>272</sup>, y otra moderna, la *katestramménē* o «domeñada» (así llamada porque se la hace volver a un punto de partida y no es, como la anterior, infinita)<sup>273</sup>, en la *Poética* todo es cuestión de recursos que «extranjerizan» la lengua, que la elevan y en general —tal como se confirma leyendo el capítulo de la *Retórica* referido al *ógkos*— la amplifican, es decir: que la hacen recurrente<sup>274</sup>.

Efectivamente, la voz *ógkos*, que quiere decir en principio «masa», pasa a significar como término estilístico «amplitud», «elevación», «majestuosidad» y no tiene nada de peyorativo<sup>275</sup>.

269 Arist. *Rh.* 1407b 26.

270 Arist. *Rh.* 1407b 26.

271 Arist. *Po.* 1458a 18.

272 Arist. *Rh.* 1409a 24; 30; 34.

273 Arist. *Rh.* 1409a 26; 35.

274 Para Aristóteles la poesía es cosa sobre todo de elección, es cosa sobre todo del eje paradigmático, de donde se extraen *equivalencias* (la definición por lo definido, la metáfora por la palabra propia, el epíteto innecesario a cambio de nada, los préstamos por los nombres comunes y corrientes, las palabras alargadas y acortadas y modificadas por las más usuales *equivalentes*, etc.) para proyectarlas sobre el sintagma, donde todo se une, se acopla y se aparea, hasta tal punto que un solo «puerto» se expresa como «puertos» y una «carta» son «los pliegues de muchas hojas de una tablilla» y un concepto se nombra acoplándole la negación de los caracteres que no posee, como decir que la «trompeta» es «una melodía sin acompañamiento de lira» (Arist. *Rh.* 1407b 26ss.), del mismo modo que Sófocles en el *Edipo en Colono* (S. *OC* 1223) se refirió a la muerte como «destino sin lira de Hades».

275 Cf. *Isoc.* 15, 47. Dem. *De eloc.* 36; 54; 66; 77; 83. Longin. 8, 3; 15, 1. Phot. *Bibl.* 71. R. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römern in systematischer Übersicht*, 2.<sup>a</sup> ed., Leipzig 1885, reimpr. Hildesheim 1963; 557, n. 1 «Das Wort *ὄγκος* be-

Aristóteles señala que se produce amplificación usando la definición en vez de lo definido, empleando el plural por el singular, y en el asíndeton y en el polisíndeton<sup>276</sup> y en las metáforas y en los epítetos<sup>277</sup>.

A nosotros nos gustaría hacer hincapié en que con frecuencia en la *léxis* del drama trágico estos elementos se combinan y dejan ver su fundamental esencia de recurrencia semántica. He aquí algunos ejemplos:

A.*Pers.* 378-9

καὶ νῦξ ἐπήει, πᾶς ἀνήρ κώπης ἄναξ  
ἐς ναῦν ἐχώρει πᾶς θ' ὀπλῶν ἐπιστάτης.

La metáfora definidora del «remero» como «soberano del remo» o del verbo «remar» como «gobernar la nave soberano» no le gustaba en absoluto al Estagirita<sup>278</sup> por inapropiada, porque «gobernar soberano» es «un tanto más elevado que en su precio justo»<sup>279</sup>, es decir: al producirse la metáfora la palabra trasladada *se acomoda* semánticamente al contexto.

Pues bien, esta metáfora del remero, esta perífrasis que puede serlo también del peltasta o del soldado de infantería, caballería o marina, es siempre una expresión en la que frente al *verbum proprium* se detecta cierto grado de recurrencia semántica en el hecho de que los componentes del circunloquio acomodan mutuamente sus rasgos semánticos.

Pues bien, la tragedia está plagada de expresiones similares, por ejemplo:

S.*El.* 702 Λίβυες ζυγωτῶν ἀρμάτων ἐπιστάται.

E.*Alc.* 498 Ἦ Ἀρεος, ζαχρῦσου Θρηγίας πέλτης ἄναξ.

E.*Hel.* 1267 ναῦν δεῖ παρεῖναι κἀρετμῶν ἐπιστάτας.

E.*IA* 1260 χαλκῆων θ' ὀπλῶν ἄνακτες.

La misma redundancia perifrástica y la misma recurrencia se observa en las construcciones con los epítetos, por ejemplo: la Aurora es el día transportado por blancos potros:

zeichnet bei den Rhetoren keineswegs, wie unser Schwulst, etwas schlechtes, sondern das *os magnum*, die *sublimitas*». A veces tiene, sin embargo, esta palabra significado desfavorable. Cf. L. v. Hook. *The metaphorical terminology of Greek Rhetoric and Literary Criticism*; tes. doct., Chicago 1905.

276 En cambio, para la concisión (*suntomia*) hay que emplear los recursos contrarios. Cf. Arist. *Rh.* 1407b 28; 37; 39.

277 Arist. *Rh.* 1407b 26.

278 Arist. *Rh.* 1405a 26.

279 Arist. *Rh.* 1405a 30.

A.*Pers.* 386-7 ἐπεὶ γε μέντοι λευκόπωλος ἡμέρα / πᾶσαν κατέσχε γαῖαν εὐφραγῆς ἰδεῖν.

S.*Ai.* 672-3 ἐξίσταται δὲ νυκτὸς αἰανῆς κύκλος / τῆ λευκώλω φέγγος ἡμέρα φλέγειν<sup>280</sup>.

La Aurora es conducida por potros desde el mismísimo Homero (*Od.* 23, 246 οἱ τ' Ἡῶ πῶλοι ἄγουσι); luego «día de blancos potros» es la definición de Aurora mediante un epíteto (λευκόπωλος), «de blancos potros», que, al ser colocado al lado de la palabra «día», produce tal asimilación del sustantivo al adjetivo que en ambos se repiten los semas de «albor», «alba», «albur», «blancura».

En relación estrecha con la definición o la perífrasis (círculo = figura plana equidistante del centro)<sup>281</sup> está ese rasgo del estilo sofocleo —según Long<sup>282</sup> consistente en emplear perífrasis compuestas por nombres abstractos para dar énfasis a las frases.

Hay perífrasis y metáfora y amplificación y redundancia y, en el fondo, recurrencia semántica, en este ejemplo sofocleo favorito de Long<sup>283</sup>:

S.*OR* 726-7 οἷον μ' ἀκούσαντ' ἀρτίως ἔχει, γύνοι, / ψυχῆς πλάνημα ἀνακίνησις φρονῶν.

Respecto del segundo verso escribe Long: «probably little difference of meaning can be established between ψυχῆς πλάνημα and ἀνακίνησις φρονῶν. Both phrases describe the same mental process»<sup>284</sup>.

Pero nosotros tenemos que añadir que hay metáforas en el pasaje que definen un shock mental redundantemente mediante el «extravío del alma» y la «conmoción de las mientes». Y además no podemos ocultar que en esos dos versos se observa una predilección por el nombre frente al verbo. Es decir: da la impresión de que el nombre abstracto verbal por ser más impreciso se presta mucho más a la recurrencia que un nombre concreto. Tal vez por esa misma razón se prefiere en poesía el plural al singular; se elige

280 Las tres últimas palabras del verso 672 contienen la definición de la noche. Cf. S. *Ph.* 815 τί τὸν ἄνω λεύσεις κύκλον; y S. *Ai.* 285-6 κείνος γὰρ ἄκρας νυκτὸς, ἦνίχ' ἔσπεροι / λαμπτήρες οὐκέτ' ἦθον...

281 Arist. *Rh.* 1407b 27.

282 A. A. Long, *Language and Thought in Sophocles: A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, Londres 1968, 131 «We have seen how Sophocles likes to use periphrasis as a way of emphasizing a sentence».

283 Cf. J. Hay, *A Study of the Imagery of Sophocles' Oedipus Tyrannus*, tes. doct. inéd., Univ. de Minnesota 1972, 16.

284 A. A. Long, *o.c.* 130-1.

decir δόμοι frente a δόμος porque la pluralidad es en sí recurrente semánticamente, de la misma manera que la abstracción abarca en su seno los casos concretos. Veamos un bonito ejemplo de cohabitación en un mismo verso de un plural poético y un nombre abstracto:

A.Pr. 665 ἔξω δόμων τε καὶ πάτρας ὠθεῖν ἐμέ.

Si la voz δόμων es un «plural poético», la palabra πάτρα es un nombre abstracto colectivo<sup>285</sup>.

El plural es tan redundante como el epíteto y como la perífrasis. Luego toda amplificación es redundancia.

Es recurrencia decir mediante un epíteto «una antorcha de madera de pino» (S.Tr. 1198 καὶ πευκίνης λαβόντα λαμπάδος), ya que en la lengua de la tragedia ática<sup>286</sup> la palabra «pino», πεύκη, puede significar metafóricamente «antorcha». Y lo es asimismo emplear un verbo vacío de significado<sup>287</sup> acompañado de un nombre abstracto (cuyos semas llenan de inmediato el verbo vacío) para suplantar a un verbo lleno de significado y no impersonal. Por ejemplo:

S.Tr. 1212 φορᾶς γέ τοι φθόνησις οὐ γενήσεται. «De transporte no va a haber cicatería para ti».

La locución φθόνησις οὐ γενήσεται se podría haber expresado con el verbo φθονέω sencillamente. Y asimismo Esquilo en los *Persas*, al hacer relatar al mensajero el revés sufrido por el ejército de Jerjes, pudo haber situado la isleta de Psitalea de este modo:

A.Pers. 447 νήσος τις ἐστὶ πρόσθε Σαλαμῖνος. «Hay una isla delante de Salamina».

Pero no lo hizo así, ya que detrás de la palabra Σαλαμῖνος leemos πέδων, con lo que la traducción queda así: «Hay una isla delante de los parajes de Salamina». Y el evocado Darío<sup>288</sup> hablará del ejército que se quedó «en los parajes (ἐν πέδοις) de Grecia». Y Prometeo<sup>289</sup> profetiza a Io que abandonará «los parajes de Europa».

¿Qué quieren decir «los parajes de» Salamina, Grecia o Europa? Quieren decir lo mismo que Salamina, Grecia y Europa, pero

285 Cf. P. Chantraine. *La formation des noms en grec ancien*, París 1933. 24. Cf. S. OT 1 ὦ τέκνα Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή.

286 A. Ag. 288; S. OT 214; E. Tro. 298; Ba. 146; IA 39.

287 Estos verbos vacíos de significado (εἶναι, γίγνομαι) son sustituidos a veces, para ennoblecer la expresión, por otros de significado pleno (φῦναι, βεβηκέναι) pero que en el contexto suplantán a aquellos. Ejemplos: S. OT 9 ἄλλ' ὦ γεραῖέ, φορᾶς, ἐπεὶ πρόπων ἔφυς. Ant. 67 τοῖς ἐν τέλει βεβῶσι πείσσομαι. Ph. 240-1 αὐδῶμαι δὲ παῖς / Ἀχιλλέως, Νεοπτόλεμος.

288 A. Pers. 796.

289 A. Pr. 734.

lo dicen recurrentemente: «los parajes que se encuentran en [un paraje], Salamina [paraje], Grecia [paraje], Europa [paraje]. Igualmente, «no va a haber cicatería» significa lo mismo que «no se cicateará», pero esta idea se expresa con recurrencia: «no se va a producir una acción, la cicatería [acción]». Y asimismo, cuando Edipo se refiere a su parricidio, su boda y su desgracia, exclama replicando a Creonte:

S.*OC* 962 ὄστις φόνους μοι καὶ γάμους καὶ συμφορὰς / τοῦ σοῦ διήκας στόματος, ἅς ἐγὼ τάλας ἤνεγκον ἄκων.

Es, sin embargo, innegable que el parricidio de Edipo fue sólo uno y que sólo se casó una vez, pero esos hechos aparecen mediante el plural como recurrentes, el mismo efecto que produce el empleo de un adjetivo neutro sustantivado en plural para referirse con él a una sola persona (A.*Pers* 851 οὐ γὰρ τὰ φίλτατ' ἐν κακοῖς προδώσομεν. E.*Med.* 16 νῦν ἐχθρὰ πάντα, καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα), así como la acumulación asindética de adjetivos cuasisinónimos en asíndeton, como «muy poblada», ζαπληθῆ, ο δάσκιον, «muy umbrosa» aplicados al sustantivo «barba» (γενειάδα) en un verso de Esquilo<sup>290</sup>, o en polisíndeton, como S.*Tr.* 5 ἔξειδ' ἔχουσα δυστυχῆ τε καὶ βαρύν (sc. τὸν ἐμὸν αἰῶνα); la misma impresión que produce la expresión de un concepto unido por conjunción copulativa a la negación de su contrario (expresiones polares)<sup>291</sup>, por ejemplo:

S.*OT* 58-59 ὦ παῖδες οἰκτροί, γνωτὰ κοῦκ ἄγνωτά μοι / προσήλθεθ' ἰμείροντες.

Eso no es más que una amplificación que implica recurrencia semántica mediante el añadido de una frase negativa a otra a la que, de este modo, confirma<sup>292</sup>:

A.*Pers.* 266 καὶ μὴν παρὼν γε κοῦ λόγους ἄλλων κλύων.

Obsérvese ahora hasta qué grado a base de metáforas y epítetos y perífrasis definidoras y de *kenningar* se puede llegar con la lengua de la tragedia a lograr la recurrencia sintáctico-semántica:

A.*Pers.* 611-18

«y de vaca sin tacha blanca leche  
tan buena de beber;  
y de la obrera de la flor goteo:  
la miel que es toda brillo;

290 A. *Pers.* 317 πυροσὴν ζαπληθῆ δάσκιον γενειάδα.

291 Cf. ejemplos similares en I. Bekker, *Homeric Blätter* 2, Bonn 1872, 222-3.

292 Cf. E. *IT* 901.

juntamente con las acuosas gotas  
de una fuente virgen;  
y este destellante regocijo,  
que es potable, de una vieja viña,  
sin mezcla y proveniente de agraz madre;  
y el bienoliente fruto que procede  
de la vid rubia que en todo momento  
vive lozana vida entre las hojas;  
y flores en guirnaldas,  
hijas de Tierra que todo produce».

Otros dos casos de recurrencia oculta bajo la amplificación son el de la hendíadis y el de la enálage. La primera es una acumulación coordinante de dos sustantivos<sup>293</sup> que de inmediato pasan a fundirse en un bloque de sustantivo con epíteto. Y la segunda es la que consiste en que un adjetivo se refiere formalmente al nominativo de un sintagma compuesto por nominativo y genitivo posesivo, cuando en realidad se refiere semánticamente o bien al bloque del sintagma o a su rasgo semántico más específico o diferenciador, que es, claro está, el del genitivo.

Ejemplos de hendíadis:

S. *Tr.* κόσμος τε χαίρων καὶ στολῇ κατηύχεται.

Los sustantivos κόσμος y στολή equivalen a κοσμία στολή.

Ejemplos de enálage:

S. *Aj.* 860 ὃ πατρῶον ἐστίας βάθρον.

El adjetivo se refiere al conjunto del sintagma<sup>294</sup>.

A. *Pers.* 250 ὃ Περσίς αἶα καὶ πολὺς πλοῦτου λιμήν. En este verso πολὺς se refiere a πλοῦτου, más bien.

Pero lo importante, tanto en un caso como en el otro, es que en poesía se produce una compenetración semántica entre los elementos del sintagma, de forma que «elegancia» y «atavío», κόσμος y στολή, son una unidad: «un atavío elegante», por el procedimiento en virtud del cual un concepto se hace epíteto constante del otro. Y en el caso de la enálage el sintagma de nombre y genitivo posesivo se funde de tal manera que el adjetivo puede formalmente referirse al sustantivo en nominativo; da igual. Semántica-

293 Cf. Arist. *Rh.* 1407b 36 καὶ μὴ ἐπιζευγνύναι.

294 Cf. S. *OT* 869 «la mortal naturaleza de los hombres». *Ant.* 26 «al cadáver penosamente muerto de Polinices». *OC* 297 «habita la ciudad paterna de su tierra». E. *Tr.* 1 «Profundidad del mar egeo salina». *Suppl.* 632 «Tu objeto de orgullo, el fundamento tuyo de la ciudad». S. *OT* 1032 «las articulaciones tuyas de los pies». E. 785 «bebiendo hasta las heces de continuo/ la del alma sin mezcla sangre mía».

mente el complejo de adjetivo, sustantivo en genitivo posesivo y nominativo es un bloque inseparable<sup>295</sup>.

Hemos llegado al final de nuestra exposición. ¿Cómo entendía el Estagirita la lengua de las partes dialogadas de la tragedia?

Como un tipo de lengua sometida a metro. Este tipo de lengua es la lengua elevada cuyos ingredientes principales son la perífrasis, el plural por el singular, el asíndeton, el polisíndeton, las metáforas y los epítetos. Una lengua, pues, amplificada y cargada de recurrencias<sup>296</sup>.

Ahora bien, hemos visto cómo el ritmo es recurrencia y la ampliación implica asimismo recurrencia<sup>297</sup>.

Pues bien, hay dos pasajes de la obra de Aristóteles, uno de la *Retórica* y el otro de la *Poética*, que ilustran perfectamente cómo el Estagirita entendía como rasgo esencial de la lengua poética la recurrencia.

El primero<sup>298</sup> dice así: «porque la dicción métrica es contraria a la persuasión, pues da la impresión de haber sido modelada y, al mismo tiempo, distrae, ya que hace que se esté atendiendo a lo semejante, a ver cuándo volverá de nuevo. En efecto, exactamente como se anticipan los niños a los heraldos en lo de ‘¿A quién escoge como patrono el liberto?’, diciendo: ‘A Cleón’».

Esta es la más clara definición de recurrencia métrica que conozco.

En cuanto al segundo pasaje aludido<sup>299</sup>, que forma parte del famoso capítulo 20 de la *Poética*<sup>300</sup>, es el que empieza definiendo la locución, el *lógos*, como una voz compuesta provista de significa-

295 Cf. Arist. *Rh.* 1407 ἐὰν δὲ συντόμως, τοῦναντίον.

296 Sinónimos ligados en relación atributiva (S. *Aj.* 1163 ἔσται μεγάλης ἔριδος ἀγών). Duplicaciones semánticas locales y temporales (S. *El.* 812 ἄλλ' εἴσιθ' εἶσω. *Aj.* 898 Αἴας δδ' ἡμῖν ἀπτίως νεοσφαγῆς κείται). Recurrencia semántica entre verbo y participio (S. *Ant.* 229 ψυχῆ γὰρ ἠῦδα πολλά μοι μυθουμένη). Duplicación mediante añadido a un término de la «negación perífrástica» (lítotes) de su contrario (S. *OT.* 1229 κακά ἐκόντα κοῦκ ἄκοντα. E. 1057 *El.* καὶ νῦν γέ φημι κοῦκ ἀπαγοῦμαι, τέκνον).

297 Todavía están más atiborrados de recurrencias los pasajes de los coros, en los que epítetos, aposiciones y metáforas se suceden: «el rey intachable Darío» (A. *Pers.* 854ss.), «el retraso nocivo de las naves griegas en Aulide» (A. *Ag.* 192ss.), «la soledad ante el precipicio de las Suplicantes» (A. *Suppl.* 79ss.), «la tristeza del destino de Hades» (S. *OC* 1221-24).

298 Arist. *Rh.* 1408b 22.

299 Sobre la compenetración de este pasaje con la doctrina de Aristóteles sobre el lenguaje, cf. R. A. Zirin, «Aristotle's Biology of Language», *TAPA* 110 (1980) 325-347. Cf., en cambio, F. Solmsen, *ClQ* 29 (1935) 201 «As to the chapters on the elements of language... I should welcome any argument that may prove them to be late, but am unable to assert anything at present».

ción (o sea, un conjunto de sonidos significador) que puede carecer de verbo. Por ejemplo —y ahora saltamos a la *Retórica*<sup>301</sup>— decir «figura plana equidistante desde el centro» en vez de decir «círculo» es emplear un *lógos*, una locución, una perífrasis nominal, una definición que como la del «hombre» —y ahora volvemos a la *Poética*<sup>302</sup>— es recurrente, pues el género más la diferencia («animal bípedo»)<sup>303</sup> reproducen semas comunes a ambos y al concepto de la especie («hombre») y los presentan en contigüedad y en pie de igualdad en el sintagma.

Notemos —ya lo hemos adelantado— que mientras que en la *Retórica* Aristóteles insiste en el nivel sintagmático para que el discurso en prosa resulte notable (se preocupa del buen uso de partículas y conjunciones, de la conexión entre una idea y otra, de la presentación hermosa y ordenada de éstas a través del estilo periódico)<sup>304</sup>, en la *Poética* se interesa más por el plano paradigmático en el que se buscan o se eligen las equivalencias (caso de la definición, del epíteto y de la metáfora), como si la lengua poética generase muy sencillos sintagmas resultantes de combinar términos elegidos que eran equivalentes *in absentia*<sup>305</sup>.

Finalmente, como muestra de que un poema es esencialmente recurrencia, una definición como la de hombre: «animal bípedo» es, según el Estagirita, tan unitaria semánticamente como la *Ilíada*<sup>306</sup>. La diferencia estriba en que la *Ilíada* es una por ligazón de sus partes. Pero entre el primer verso de ese poema («Canta, diosa, de Aquiles el Pelida / ese resentimiento ¡que mal haya!») y el último («Así ellos las exequias celebraban / de Héctor el domador de caballos») hay una unidad sintagmático-semántica, en virtud del carácter recurrente de sus elementos constitutivos, tan real como la de la definición<sup>307</sup>.

ANTONIO LÓPEZ EIRE

301 Arist. *Rh.* 1407b 27.

302 Arist. *Po.* 1457a 25.

303 Arist. *Int.* 17a 8.

304 Arist. *Rh.* 1407a 19; 1409a 35.

305 Cf. S. R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía* (Presentación y apéndice de F. Lázaro Carreter) trad. esp., Madrid 1974, 63.

306 Arist. *Po.* 1457a 28.

307 Arist. *Po.* 1457a 23 φωνῆ συνθετῆ σημασιάζῃ. Cf., en cambio, G. Morpurgo-Tagliabue, 372 «Se proprio si vuol far uso della formula involuta e un po' capziosa di Jakobson: «la funzione poetica proietta il principio di equivalenza dell'asse della selezione sull'asse della combinazione», si deve dire che essa è applicabile secondo Aristotele, non alla funzione poetica, ma a quella sintattica».