**1. Estructura de la obra**

* Capítulo I: la poesía dentro de las artes imitativas
* Capítulo II y III: poesía narrativa y poesía dramática
* Capítulo IV: diferencias entre poesía e historia
* Capítulo V: historia de la tragedia y de la comedia
* Capítulo VI: definición y análisis de la tragedia
* Capítulo VII: construcción adecuada de la fábula o el argumento
* Capítulo VIII: unidad de la acción
* Capítulo IX: comparación tragedia-historia (épica o epopeya)
* Capítulo X: tipos de fábulas
* Capítulo XI: peripecia y reconocimiento
* Capítulo XII: partes de la tragedia
* Capítulo XIII: las condiciones del “efecto trágico”
* Capítulo XIV: pasiones de temor y compasión
* Capítulo XV: sobre los caracteres
* Capítulo XVI: clases de reconocimiento
* Capítulo XVII: construcción de fabulas y elocución
* Capítulo XVIII: complicación y desenlace
* Capítulo XIX: dicción y pensamiento
* Capítulo XX: partes de la dicción
* Capítulo XXI: clasificación de los nombres
* Capítulo XXII: perfección en la dicción y prosa
* Capítulo XXIII: respecto de la poesía que sólo imita por lenguaje versificado
* Capítulo XXIV: tipos de poesía épica
* Capítulo XXV: problemas y soluciones de la tragedia
* Capítulo XXVI: comparación entre épica y tragedia

**2. Resumen**

El texto se inicia con la defensa de la tesis de acuerdo con la cual poesía trágica, la comedia, el ditirambo, así como también el arte de tocar la flauta y la citara, tienen en un nexo común: todas son imitaciones. Sin embargo, difieren por tres razones. En primer lugar, los medios que emplean para llevar a cabo dicha imitación son de diversa índole; en segundo lugar, aquello que se constituye como objeto de imitación es distinto en cada caso; y en tercer  lugar, el modo de imitación es distinto. Los diferentes medios empleados en la imitación son el ritmo, el lenguaje y la armonía. Algunas artes utilizan estos medios, pero la diferencia radica en que, mientras que algunas artes los usan todos, otras sólo usan alguno; también puede darse el caso de que un arte use todos los medios de manera simultánea mientras que otro arte distinto lo haga en momentos diferenciados. El arte que imita sólo a través del lenguaje o (literatura) lo hace sin ritmo y sin armonía; Aristóteles no da nombre a este tipo de imitación.

En los capítulos II y III Aristóteles afirma que el objeto de los imitadores son acciones de agentes, los cuales a su vez son buenos o malos, y los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos, o semejantes, según proceden los pintores (segunda diferencia). La tercera diferencia versa, como ya hemos adelantado, sobre el modo en que se representa cada objeto. Se pueden representar los hechos poniéndolos en boca de un personaje o en boca de un autor.

Un poco más adelante, en el capítulo IV, Aristóteles nos dice que es evidente que el origen general de la poesía se debió a dos causas, cada una de las cuales responde a una parte de la naturaleza humana. Primero, Aristóteles afirma que la **imitación** forma parte de la **naturaleza humana** desde la infancia, es decir, el hombre es, por sí mismo, imitativo. Además de esto, también se incardina en la naturaleza humana el regocijo que producen las tareas miméticas; estamos en una definición positiva (frente a Platón y su concepción negativa) de la mímesis, pues esta es entendida como una variante del conocimiento. Esta última idea la cifra Aristóteles en el **placer universal** que experimenta el ser humano por el **conocimiento**, incluso en aquellos casos en que la mímesis en cuestión no es de gran calidad. La imitación, entonces, por sernos natural, afirma Aristóteles, a través de su original aptitud, y mediante una serie de mejoramientos graduales en su mayor parte sobre sus primeros esfuerzos, permitió la emergencia de la poesía a través de la improvisación. La poesía, por su parte, se dividió en dos grandes clases en función de las diferencias entre los poetas particulares. Básicamente, los poetas de alto espíritu representan o poetizan sobre las acciones más nobles, mientras que los poetas inferiores poetizan sobre acciones viles. Especial atención merece para Aristóteles la figura de Homero, padre al mismo tiempo de la tragedia y de la comedia.

A continuación, expone el Estagirita la génesis y evolución de la tragedia. En un momento primigenio, la tragedia consistía, fundamentalmente, en improvisaciones (al igual que la comedia)  que se originaban con los autores de los ditirambos. A partir de ahí, la tragedia sufrió tres cambios esenciales:

1. El número de actores fue primero aumentado a dos por Esquilo, quien disminuyó la importancia del coro, e hizo que el diálogo, o la parte hablada, asumiera la misión decisiva en el drama.
2. Aparece un tercer actor y la escenografía cobra importancia (Sófocles)
3. La tragedia adquirió también su magnificencia

**(Subrayo la siguiente parte por ser especialmente importante, ya que contiene la tesis fundamental de la obra): En cuanto a la comedia, Aristóteles la define como una imitación de los hombres peor de lo que son; es decir, una imitación fea, ridícula. A diferencia de la tragedia, las etapas primigenias de la comedia pasaron inadvertidas. La comedia alcanzó ya ciertas formas definidas cuando empezó el recuerdo de aquellos individuos llamados poetas cómicos. Después de esto, se nos dice que la tragedia implica todos los elementos de la épica, pero la épica no implica todos los de la tragedia. ¿Qué quiere decir Aristóteles con esto? La tragedia se diferencia de la épica en cuanto a la extensión, a su carácter narrativo y al tipo de metro que utiliza la ultima. Ya en el capítulo VI expone el Estagirita su definición de tragedia: la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma, y con un lenguaje con adornado en cada parte. Por medio de la acción la tragedia conduce, a través de los sentimientos de miedo y compasión, a la purificación de las pasiones. Una vez definida la tragedia, Aristóteles expone las seis partes que la componen desde el punto de vista del conocimiento: la fábula o trama, los caracteres, la dicción o elocución, el pensamiento, el espectáculo, y la melodía .La tragedia, en esencia, consiste en la imitación no de objetos particulares externos, sino de acciones humanas, de la felicidad y desdicha humanas. No hay felicidad o desdicha humana si esta no toma un curso de acción; no es posible una tragedia si no hay acción; el protagonista tiene cualidades, mas es en su acción donde se produce la felicidad o desdicha. O sea, un drama, para ser de calidad, necesita una trama y una combinación de incidentes. De entre los elementos más poderosos de atracción de la tragedia, el Estagirita señala las peripecias y los reconocimientos, ambos partes de la fábula. Así las cosas, nos dice: “Sostenemos, en consecuencia, que lo primero y esencial, la vida y el alma por así decir, de la tragedia es la fábula, y que los caracteres aparecen en segundo término.”. Aristóteles está restando importancia al carácter en pos de la acción. La tragedia es, sobre todo, imitación de la acción. Dicha acción se expresa por medio de discursos retóricos donde el carácter queda fuera. El carácter en un drama es lo que revela el propósito moral de los protagonistas, es decir, la clase de hecho que intentan evitar, donde el caso no es claro; de aquí que no haya lugar para el carácter en un discurso sobre un tema por completo indiferente. Esa expresión es el pensamiento, otro de los elementos fundamentales que componen la tragedia. El cuarto elemento de la tragedia ya lo hemos abordado: la dicción. Ésta consiste en la expresión del pensamiento en palabras. Quedan otros dos: la melodía y el espectáculo. Aunque importantes, Aristóteles le resta importancia.**

En el capítulo VII, el Estagirita se centra en las condiciones adecuadas para la construcción de una fábula o argumento. En síntesis, afirmará que, dado que el drama o tragedia es la imitación de una acción con sentido, esto es, de un todo, dicha imitación deberá respetar esa magnitud. Por tanto, una tragedia deberá tener, al menos, tres partes: inicio, desarrollo y desenlace (y el coro). A esto añade que, en la cuestión de la extensión, siempre y cuando mantenga su coherencia, cuánto más grande más bella. En cualquier caso, también nos dice que la unidad de una fábula no consiste en contar todo lo que le ocurre al héroe, sino que, más bien, se trata de narrar todo aquello que, de no estar presente, alteraría la coherencia del todo (Capítulo VIII).

En el capítulo IX, Aristóteles hace una interesantísima comparación entre la historia y la poesía. La poesía, a diferencia de la historia, no trata de decir lo que ha acontecido, sino lo que podría ocurrir, esto es, se mueve en el ámbito de lo posible. Asimismo, esa búsqueda de lo universal posible, frente a lo histórico-contingente, hace que la poesía tenga mayor dignidad filosófica que la historia. El poeta debe ser más el autor de sus fábulas o tramas que de sus versos, dado que lo que hace del poeta un poeta es su dimensión imitativa, y lo imitado son siempre acciones humanas. Ahora bien, esta imitación, advierte Aristóteles, no son los hechos, sino su disposición o encadenamiento. Se imita el mundo espiritual humano (vs. mundo natural en Platón), la disposición de las acciones en trama narrativa. Esta trama conduce al espectador a tener experiencias de las pasiones del miedo y de la compasión (que conducen, a su vez, a una catarsis o purificación). En el capítulo X, Aristóteles afirma que las fábulas son simples o compuestas. Una acción será simple si no incluye los elementos de la peripecia y el reconocimiento, y compuesta sí los incluye. En el capítulo XI define Aristóteles la peripecia como el cambio de un estado de cosas a su opuesto (usa como ejemplo el*Edipo*y *Linceo*); el reconocimiento, por su parte, supone un cambio de opinión en la ignorancia del conocimiento. El caso es que la peripecia siempre suscitará o bien temor o bien compasión (las acciones fundamentales para representar en la tragedia). Dos partes de la fábula, entonces, la peripecia y el reconocimiento, representan tales incidentes como éstos. Una tercera parte es el sufrimiento, que podemos definir como una acción de naturaleza destructiva o patética, como por ejemplo los asesinatos en la escena, las torturas, las heridas, etc.

Las partes de una tragedia desde un punto de vista formal son, como ya esbozamos anteriormente, cuatro: prólogo, episodio, éxodo y una canción coral. ¿Cómo ha de ser una buena fábula? En pocas palabras: compleja. La forma más bella de tragedia la fábula no debe ser simple sino compleja, y que además debe imitar acciones que provoquen temor y piedad, puesto que este es el rasgo distintivo de esta forma de imitación. Más adelante, en el capítulo XIV aborda Aristóteles las pasiones de la piedad y el temor, así como sus distintas formas de inducir dichas pasiones en el espectador. Pueden generarse dichas pasiones en el espectador a través del espectáculo, pero será incluso mejor si esto ocurre por medio de la estructura y los incidentes de la trama.  El placer de la tragedia consiste precisamente en eso, en la piedad y la compasión; el poeta debe introducirlos por medio de la imitación. Como vemos, el concepto de mímesis es fundamental. ¿Cuándo se produce la piedad? Cuando el hecho trágico es llevado a cabo con premeditación a un miembro de la familia.

Sobre los caracteres (capítulo XV) Aristóteles menciona cuatro puntos: el primero es que deben ser buenos. El segundo aspecto es la adecuación de los caracteres. En ese sentido, no es adecuado que una mujer tenga un carácter varonil y temible. El tercer carácter es la semejanza y el cuarto es la coherencia. De este modo, menciona Aristóteles algunos casos de incorrección sobre los caracteres en algunos personajes (p. ej. el Menelao de*Orestes* o Ulises en *Escilla*). Lo correcto, por tanto, en los caracteres así como en los incidentes del drama es buscar siempre lo necesario o lo probable; de modo que cuando tal personaje diga o haga tal cosa, sea la necesaria o probable consecuencia de su carácter. Es decir, dentro del discurso poético hay ciertas cosas que se deducen de los caracteres del personaje, del tal modo que, sin buscar la verdad, la tragedia sí que tiene cierta pretensión de verosimilitud.

En el capítulo XVI se ocupa Aristóteles de los tipos de reconocimiento. El primer tipo de reconocimiento es el menos artístico, es el de los signos y las señales (y pueden ser congénitos o adquiridos posteriormente). También hay otro reconocimiento que hace el poeta o reconocimiento de raciocinio. En el capítulo XVIII se nos dice que cada tragedia tiene dos partes: complicación y desenlace. Normalmente, la complicación se origina con los sucesos del inicio y el resto es el desenlace. En virtud de estos dos elementos, se pueden clasificar las tragedias en similares o diferentes, aunque en verdad Aristóteles distingue cuatro formas de tragedia: la compleja, la patética, la de carácter y la de espectáculo. Aristóteles quiere, en este punto, salvar a los poetas de la crítica según la cual éstos deben superar lo que antes hicieron sus antecesores, del mismo modo que una tragedia no puede construirse desde una pluralidad de fábulas, es decir, de un modo épico. En la épica, debido a su extensión, cada parte se trata según su propia longitud. En el drama, sin embargo, sobre la misma historia el resultado es muy decepcionante.

Después de haber discutido la fábula y los caracteres, queda por considerar la dicción y el pensamiento. Recordando lo dicho en la *Retórica*, afirma Aristóteles que al pensamiento le corresponden los efectos que se pueden producir por medio del lenguaje: la prueba o la refutación, la exaltación de la emoción (piedad, temor, ira, etc.) o aumentar o disminuir los hechos. Más adelante, en el capítulo XX, se aborda la dicción. Esta, si se la considera como un todo, tiene ocho partes: las letras, la sílaba, la conjunción, el artículo, el nombre, el verbo, el caso y el discurso. Un discurso nunca es simple, de ahí que la tarea del poeta sea mezclar y usar creativamente todos estos recursos lingüísticos con el fin de crear un discurso rico y complejo (con el uso del a metáfora). Este capítulo entra en toda una serie de detalles que no nos interesan, al menos por el momento.

En el capítulo XXI Aristóteles explica en qué consiste la metáfora, y lo hace en estos términos: "la metáfora consiste en dar a un objeto un nombre que pertenece a algún otro". La transferencia puede ser del género a la especie, de la especie al género, o de una especie a otra, o puede ser un problema de analogía. Así, en el capítulo XXII, afirma el Estagirita que la perfección en la dicción consiste en ser clara sin ser prosaica. Lo que más ayuda a tornar la dicción clara y no prosaica es el uso de formas de palabras alargadas, breves y alteradas. En cuanto a la poesía que sólo narra o imita por medio del lenguaje versificado, esto es, sin acción (épica) Aristóteles señala unas cuantas cosas. Igual que la tragedia, la narración de la épica debe ser tan clara como la de un drama. Han de basarse en el desarrollo de una acción única, con principio, medio y fin. También se establece una contraposición entre la épica y la historia; la segunda no posee la unidad de la primera, la cual, como ocurre, por ejemplo, en la *Odisea*de Homero, se centra en una sola acción.

En el capítulo XXIV se afirma que la épica puede dividirse en los mismos géneros que la tragedia. Debe ser simple o compleja, historia de carácter o de sufrimiento. También posee sus mismos elementos, a excepción de la canción y del espectáculo. La diferencia entre la tragedia y la épica anida en el metro y la extensión. El límite de extensión de la tragedia viene dado por el período necesario para que se produzca la peripecia, mientras que en la épica la extensión es mayor; la épica tiene la ventaja de poder narrar variar historias simultáneamente. En relación al metro, la épica utiliza el hexámetro heroico mientras que la tragedia utiliza el yámbico o el trocaico. Continúa la comparación diciéndonos que en la tragedia se busca lo maravilloso, mientras que la épica deja espacio para lo improbable. Muy ilustrativa es la frase de Aristóteles que dice “una imposibilidad probable es preferible a una posibilidad improbable”. Según nuestro filósofo, una fábula debe dejar fuera todo lo irracional.

En el capítulo XXV se afirma que el poeta, al igual que el pintor, necesita de la representación las cosas en uno de los tres siguientes modos:

1. Cómo eran o son las cosas
2. Cómo se piensa o se dicen que so
3. Cómo deberían ser

Dicha imitación la hace el poeta usando el lenguaje, y su herramienta principal es la metáfora. Dentro de los propios límites de la poesía, se dan dos errores: uno relacionado directamente con el arte, que se produce cuando no imita aquello que quiere imitar, y otro accidental, que se produce cuando tiene desconocimiento de aquello que quiere imitar. A continuación, Aristóteles expone y responde tres posibles críticas al arte del poeta. Pero, desde otro punto de vista resultan justificables, si ellas sirven al fin de la poesía misma, es decir, tales imposibilidades hacen ver que la misma parte de la obra u otra cualquiera resulte más cautivante. Una segunda crítica tiene que ver con que su descripción no responde al objeto; a esto puede replicarse que ese objeto debería ser quizá como se lo ha descrito. La última crítica tiene que ver con consideraciones sobre el uso del lenguaje que hace el poeta. A esto contesta Aristóteles empleando el argumento de que lo imposible tiene que justificarse por causa de la necesidad de embellecer la naturaleza que se exige desde el corazón mismo de la poesía. Las contradicciones halladas en el lenguaje del poeta deben entenderse desde esta exigencia.

En el último capítulo, el XXVI, Aristóteles se plantea la superioridad o inferioridad de la tragedia frente a la épica. Alguien, dice el Estagirita, podría argumentar que al tragedia es inferior pues está destina a un público vulgar que no entiende la épica, y que necesita de algo visual para poder comprender la obra. La épica, en contra, no necesita acompañamiento de gestos, pues va dirigida a un auditorio cultivado. Aristóteles responde a estas críticas con dos puntos: primero, afirmando que no es inherente a la tragedia el uso de gestos; segundo, que la tragedia es superior porque tiene todo los elementos de la épica y, además, la música y los efectos escénicos