



La Moralidad de la 'Poética' de Aristóteles

Hugo N. Santander

Hsantand@hotmail.com

American University Central Asia

La distinción entre comedia y tragedia dominó los escenarios del mundo antiguo. Las adaptaciones bíblicas del medioevo, representadas en torno a las iglesias durante las festividades religiosas, combinarían ambos géneros hasta dar forma a la dramaturgia moderna:

*Lo trágico y lo cómico mezclado (...)
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho¹.*

La *Poética* —originalmente concebido en torno a la tragedia—, se adaptaría, gracias a su análisis técnico, a nuevas sensibilidades dramáticas. D. W. Lucas escribió al respecto: «ποιητικησ... como sujeto de un libro nos recuerda la τεχνη ρετορικε, el Manual de Retórica; el propósito de estos libros, popularizados por un siglo más o menos (...) era el de enseñar el arte del discurso, pero [el propósito de la *Poética*] fue sobre todo el de definir la naturaleza y función de la poesía, aunque ésta incluyese algunas instrucciones para los poetas²». Aristóteles entrevió, no obstante, que la manifestación primordial de la poesía no era la versificación, sino la fabulación, esto es, la urdiembre de conflictos: «El poeta ha de ser, por lo tanto, un hacedor, no tanto de versos como de fábulas (poét., 9)». A partir de su experiencia como espectador de la tragedia y la epopeya griega, Aristóteles dedujo una serie de principios narrativos, ampliamente difundidos en Atenas, Roma, Constantinopla, Córdoba, Estambul, París y Beverly Hills. La reputación de la *Poética* podría atribuirse a su concisa descripción de los elementos dramáticos, pero así mismo a su aparente desinterés en la ética de la narración. Aunque la *Poética* discrimina la dialéctica de los poetas antiguos de la retórica de los modernos (poét., 6), Aristóteles evita profundizar en el tema y refiere el lector a su tratado de *Retórica*, en el cual someramente suscribe la retórica a la ética y la política, definiéndola como un razonamiento parcialmente dialéctico, parcialmente engañoso (ret., 1, 2-4).

A diferencia de Platón, Aristóteles evitó polemizar sobre la influencia de la poesía en la educación. La *Poética* se limita a describir los mecanismos internos de la dramaturgia, ensalzando las emociones sobre el pensamiento. Despojada de su dimensión ética, la estética aristotélica deterioraría el papel social de la creatividad durante los siglos por venir. Cuando en 1810 Benjamin Constant abogaba por un arte por amor al arte —*L'art pour l'art*—, el novelista francés formalizaba simplemente en una frase la ideología que la *Poética* ya había diseminado en la cultura occidental³. El cine, un subproducto de la revolución industrial, evolucionó esencialmente como un

¹ Vega, Lope de, *El Nuevo Arte de Hacer Comedias*, 174 - 178.

² D.W Lucas, apéndice a Aristóteles, *Poetics* (Oxford: Clarendon Press, 1968), p. 53.

³ Oscar Wilde reinterpreto y popularizo esta expresión en 'The Critic as Artist', en *The Complete Works of Oscar Wilde* (Cambridge: Blits Editions, 1990) pp. 948-998.

arte para el vulgo, y sólo excepcionalmente como un arte sobre el vulgo. Desinteresados en discutir la influencia del celuloide en la sociedad, los productores y realizadores del cine comercial acogieron así mismo los preceptos formales de la *Poética*.

La televisión se distingue de otros medios de comunicación masiva por su capacidad de cobertura global inmediata, pero así mismo por su continuidad visual, un legado del sistema de producción cinematográfica de los estudios de Hollywood. Noticieros, telenovelas, comerciales de televisión, documentales y videos musicales desarrollan tramas con un principio, un medio y un final. A pesar de su animadversión manifiesta hacia el espectáculo⁴, Aristóteles se refirió a la música frenética y los efectos especiales como medios a través de los cuales el objetivo esencial de la dramaturgia —esto es, la inspiración del miedo y la piedad—, podrían lograrse (poét., 14).

Sería pródigo establecer cuantos guionistas de cine comercial urden sus tramas de acuerdo a los preceptos de la *Poética*. El análisis de Aristóteles sobre la tragedia es deductivo; sus preceptos universales laten en cada dramaturgo y en cada espectador. El espectáculo supedita la creatividad al entretenimiento. A diferencia de Platón, Aristóteles apenas otorga importancia a la inspiración poética. Su presunta reivindicación de la poesía no es una sátira contra Platón, como los escolásticos comprendieron. Platón, cabe recordarlo, no pretendía excluir a los poetas de su estado utópico, sino más bien someterlos a una censura rigurosa, consecuente con su código educativo. Aristóteles es más severo que su maestro al reducir la obra del poeta y el historiador a la fabricación de tramas. Susan Sontag entreveé la ideología de la *Poética* cuando escribe: «Aristóteles afirmó justificadamente que la poesía era más filosófica que la historia, por cuanto su pretensión era la de evitar que la poesía, esto es, el arte, fuese concebido como un testimonio factible, particular y descriptivo. Pero su afirmación es así mismo equívoca, por cuanto sugiere que el arte nos suple de lo que la filosofía nos entrega: argumentos⁵». Cabría agregar que al calificar la poesía de filosófica⁶, y al aseverar que la poesía *tendía* a expresar lo universal, Aristóteles logra lo que Platón jamás logró a través de argumentos: establecer la superioridad de la filosofía sobre la poesía. El poeta es perennemente relegado a la arena del divertimento. Las arduas discusiones en las universidades de Italia, España, Inglaterra y Francia sobre la unidad de la tragedia, su duración y su cometido, fueron consecuencia directa de la subordinación aristotélica del drama a la dialéctica. Sólo a comienzos del siglo diecinueve Novalis reestablecería la armonía entre la filosofía y la poesía.

Aristóteles subestima a los poetas que emplazan la métrica sobre la trama, encomia a quienes se esmeran por emular a los filósofos, y acaba calificando a cada cual de demente o superdotado (poét., 17). Su elogio o sátira alude a la capacidad del dramaturgo de comunicar discursos antagónicos a través de sus personajes, esto es, de fragmentar la verdad en un sin número de certezas. Reticente a analizar un discurso carente de pretensiones universales, Aristóteles centra su análisis en torno a las emociones: «[La tragedia] alcanza, a través de la piedad y el terror, la καθαροισ —limpieza— de dichas emociones [la piedad y terror] (poét., 6)». A partir de un pasaje de la *Política*, en el cual Aristóteles se refiere nuevamente a la καθαροισ, los exégetas renacentistas comprendieron la dramaturgia ora como un proceso terapéutico, ora como una acción ética, la cual —como la música—, ejercitaría a los ciudadanos en la

⁴ «El espectáculo posee, de hecho, una atracción emotiva en sí mismo, pero, de todas las partes de la tragedia, ésta es la menos artística, así como la menos relacionada con el arte de la poesía (...) La producción de los efectos especiales depende, por lo demás, más del arte del tramoyista que del poeta (poét., 6)».

⁵ Sontag, Susan, 'On Style', en *Against Interpretation* (New York: Picador, 1965), p. 15.

⁶ «Διο και φιλοσοφωτερον και σπουδαιοτερον ποιησις ιστοριασ εστιν» (poét., 9).

compasión y el respeto⁷. Anterior a dichas interpretaciones, la *καθαρσις* se asociaría al climax, esto es, a la resolución de la trama principal de la tragedia. Aristóteles describe el drama en varios pasajes como una experiencia placentera, más intensa que la lectura o la declamación: «[La tragedia] es superior, puesto que posee todos los elementos del poema épico, y puede hacer uso incluso de la métrica. Dispone además de la música y el espectáculo, elementos esenciales a través de los cuales alcanzamos el placer de una manera asaz vívida (poét., 26)». La dimensión hedónica del drama, incomprendida y suprimida por los monjes del medioevo tardío⁸, fue reivindicada por Bertold Brecht en círculos académicos más recientes: «Así, lo que los antiguos, siguiendo a Aristóteles, demandaban de la tragedia no es nada más ni nada menos que el entretenimiento de la gente (...) [La catharsis] se consigue no sólo de un modo placentero, sino precisamente con fines placenteros⁹». Dicha purificación o limpieza se reduciría a un momento único en el drama, un postulado contrario a la ubicua definición de la comedia del *Tractatus Coislinianus* —esporádicamente atribuida a Aristóteles—, en la cual la catharsis coincide con cada carcajada: «La Comedia (...) logra a través del placer y *la risa* la catarsis de dichas emociones¹⁰».

La *Poética* constituye en sí misma una reformulación de la poesía. Aristóteles insiste en la etimología de la palabra *ποιησις* —de *ποιεω*: hacer, fabricar—, para referirse al poeta como a un hacedor de historias. Tras discurrir sobre la duración ideal de una trama, Homero, el poeta oficial de Atenas, es rebajado por Aristóteles en un rango inferior al de Esquilo y Sófocles. El arte (*τεχνε*) de fraguar versos, aún latente en la definición de la tragedia, es excluido de la lista de elementos constitutivos del drama: «La tragedia, por lo tanto, es una imitación de una acción seria (...) *en un lenguaje embellecido* (...) [la cual] en su globalidad consta de seis partes (...) trama, caracteres, dicción, pensamiento, espectáculo y canto (poét., 6). Los poetas griegos son evaluados según su capacidad confabuladora. Tejedores de eventos o subconflictos en torno a un conflicto o acción principal, los poetas abandonarán paulatinamente su labor poética —esto es, versificadora—, para convertirse en dramaturgos. Siglos antes de la difusión del teatro naturalista, Aristóteles se percató de que la tragedia acabaría imitando y representando diálogos coloquiales: «Esquilo introdujo el segundo actor (...) Con el advenimiento del diálogo, la naturaleza misma descubrió su propia métrica, pues el verso yámbico es el más coloquial, como lo demuestra el hecho de que cuando conversamos pronunciamos versos yámbicos» (Poet., 4.) Los diálogos insípidos del cinema comercial encarnan la degeneración del lenguaje poético. Aristóteles anticipa incluso la muerte de la poesía dramática durante el apogeo del teatro griego: «Arifrades ridiculiza a los poetas trágicos por utilizar expresiones que nadie emplea en los diálogos de la vida cotidiana (poet., 22)».

Los preceptos de la *Poética* podrían interpretarse, a causa de su énfasis formalista, como apolíticos o desinteresados. Las preferencias dramáticas de Aristóteles revelan, sin embargo, sus propia ideología. La *Poética* omite las obras más controvertidas del teatro griego, e.g., *Prometeo Encadenado*, *Antígona* y *Las Troyanas*, para tejer su discurso en torno a piezas ilustrativas del Status quo como *Edipo Rey*, en la cual una comunidad azotada por la peste es redimida por un rey dispuesto a inmolarse por sus vasallos. *Edipo Rey* es, según Aristóteles, la obra dramática más acabada, en la cual cada subconflicto y cada frase se relaciona directamente con el conflicto principal o

⁷ Torquato Tasso, no obstante, relaciona la originalidad del poema a su desenlace «La novità del poema (...) consiste ne la novità del nodo e de lo scioglimento de la favola» Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*, I.

⁸ «El placer y la culpa son sinónimos en el lenguaje de los monjes», observa Gibbon en *The Decline and Fall of The Roman Empire*, IV, 37.

⁹ Brecht, Bertold, 'Journal Notes', en *Brecht on Theatre: the development of an aesthetic*, ed. & tran. John Willet (New York: Hill and Wang, 1964), p. 157.

¹⁰ *Tractatus Coislinianus*, tran. Richard Janko (Cambridge: Hackett Publishing Company, 1987), p. 45.

trama: «[El poeta] debe considerar al coro como a uno de sus personajes; éste ha de ser una parte del todo, y contribuir a la representación, no al modo de Eurípides, sino de Sófocles (poét., 18)». La *Poética* cuestionaba el uso del coro como *intermezzo*, o lamento disasociado de la trama principal: «[sus cantos] se relacionan tanto con el sujeto principal de la obra en cuestión, como con cualquier otra tragedia (poét. 18)». Aristóteles no discute la originalidad de dichos cantos, sino su tenue articulación con el conflicto principal; su obra aprueba la repetición temática, así como su urdimbre en torno a las vicisitudes de unas cuantas familias de alcurnia: «Las mejores tragedias se basan en la historia de una cuantas familias (...) que han padecido algo terrible (poét., 13)».

Aristóteles recomienda los conflictos activos sobre los pasivos —por cuanto éstos son más prestos a generar la piedad y el miedo—. Al igual que los productores del cinema comercial de nuestra época, Aristóteles desprecia de las tragedias episódicas y disyuntivas. Algunas piezas dramáticas destruidas durante la caída de la civilización grecoromana ya habían sido perennemente condenadas en la *Poética*: «Las tragedias episódicas son las peores; por 'episódica' entiendo la trama en la cual no hay ni probabilidad ni necesidad de que los episodios se sucedan el uno al otro. Los poetas inferiores componen estas obras a causa de sus limitaciones; los poetas superiores, a causa de sus compromisos con los actores (poét., 9)». Dicho predicado se aplica a películas lucrativas como *Jurassic Park*, en la cual las escenas se suceden una a otra de modo cronológico. La secuencia en la cual dos reptiles de apetito sobrenatural se prestan a devorar a los protagonistas del filme, ha de ser proyectada, según la convención de la *Deus ex Machina*, hacia el fin de la cinta; su estructura se repite en el desenlace de *Saving Private Ryan*, en la cual un regimiento de soldados feroces oriundos de Alemania se prestan a aniquilar a los héroes de la trama: en ambos casos los antagonistas son aniquilados por un mecanismo celestial. La reducción del arte a mero entretenimiento condujo a Bertold Brecht a formular una Dramaturgia Epica —en oposición a una Dramaturgia Aristotélica—. Brecht, como dramaturgo, distinguió el arte dramático de la ciencia dramática¹¹ con el propósito de recuperar el espacio que el arte había perdido ante la filosofía y la ciencia: «Es habitual ver en los grandes poetas a los poseedores de un conocimiento más bien sobrenatural, de seguridad divina y verosímil, el cual la mayoría de los hombres alcanza a través de gran esfuerzo y dedicación. Desde luego es irritante comprobar —confesémoslo—, que raramente damos crédito a los poetas¹²».

La estética de películas disyuntivas o reiterativas como *Un Chien Andalou*, *L'Année Dernière à Marienbad* o *Citizen Kane* conduciría así mismo al profesor Jean Mitry a hablar de una cinematografía sin sintaxis o gramática.

La *Poética* llama a la trama el alma de la tragedia, una definición que se adecua a los imperativos del cinema comercial de hoy. La poesía, según este criterio, podría prescindir de los personajes, el canto y la música, pero en ningún caso de la trama. Aristóteles comprende la trama como una acción completa (πραξις): «pues la tragedia es una imitación, no de hombres, sino de la vida, y la vida consiste en acciones, y su propósito no es una cualidad, sino un tipo de acción, » (Poet., 6.) El poeta deviene un fabricante de acciones, en conformidad con las teorías aristotélicas sobre la Física (197b4), la Política (1325a32), y la Etica (1098a16, b21.) La felicidad y la infelicidad se

¹¹ «Kunst und Wissenschaft wirken in sehr verschiedener Weise, abgemacht» 'Das epische Theater', en *Schriften zum Theater 3: über eine nicht-aristotelische Dramatik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1963), p. 58. Y años más tarde, hacia el final de su vida: «Die materialistisch-dialektische Betrachtungsweise muß, da wir uns im Bereich der Kunst aufhalten, zu Bewusstsein gebracht und zu einem Vergnügen gemacht werden» Brecht, Bertold, 'Eigenarten des Berliner Ensembles', in *Brechts Theaterarbeit: seine Inszenierung des 'Kaukasischen Kreidekreises'* (Frankfurt: Suhrkamp, 1954), p. 15.

¹² «Sie sind es gewohnt, in Dichtern einzigartige, ziemlich unnatürlich Wesen zu sehen, die mit wahrhaft göttlicher Sicherheit Dinge erkennen, welche andere nur mit großer Mühe und viel Fleiß erkennen können. Es ist natürlich unangenehm, zugeben zu müssen, daß man nicht zu diesen Begnadeten gehört» Brecht, Op. cit., 1963, p. 58.

supeditan a acciones reguladas por fuerzas opuestas: verdad y misterio, vida y muerte, venganza y humillación. Gilles Deleuze concuerda con Aristóteles en su análisis del cinema americano: «La acción es en sí misma un duelo de fuerzas, una serie de duelos: duelo con el sistema —*milieu*—, con los demás, consigo misma (...) [La Imagen Activa —*l'image-action*—] se dilata ante el sistema y se contrae ante la acción¹³». El cinema comercial representa personajes que sólo pueden vivir y *sentir* a través de acciones, e.g. en *El Padrino (The Godfather)*, el protagonista alcanza su objetivo asesinando a sus rivales; en *El hombre que mató a Liberty Valance (The Man who Shot Liberty Valance)*, un vaquero manifiesta su amistad asesinando a un pendenciero por la espalda. Las acciones son ahora acciones físicas. La violencia, raramente representada sobre el escenario griego, es ahora la norma del cinema comercial. Actores y modelos alcanzas sus deseos a través de persecuciones y acrobacias; los conflictos secundarios son así mismo acciones u obstáculos que desencadenan más acciones. Los imperativos descomedidos de los productores de cine, más bien que la morbosidad atribuida por los psicólogos a los espectadores, regulan las acciones del cinema de nuestra época.

La *Poética* condensa así mismo los elementos dramáticos comunes al cinema comercial contemporaneo; en sus últimos capítulos Aristóteles discurre sobre las peripecias, el maquillaje, los cambios de fortuna, la música y los efectos especiales. Paralelamente, la ausencia de un discurso ético sobre la narración supedita el arte dramático a los imperativos políticos y económicos de cada época.

¹³ Deleuze, Gilles, *Cinema I. L'Image-Mouvement* (Paris: Les éditions de Minuit, 1983), p. 197.