



LAS NUEVAS POÉTICAS: DE ARISTÓTELES A ROBERT MCKEE

ANDRÉS ALÉS SANCRISTÓBAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

Resumen: A través de un recorrido comparativo entre las poéticas antiguas y las nuevas poéticas –sobre todo, aquellas dedicadas a la enseñanza de la ficción narrativa y del guión audiovisual–, analizamos la evolución del género de la poética, tomando principalmente como referente la temática del personaje. También defendemos la absoluta vigencia de dicho género, aunque los nuevos medios y nuevos lenguajes narrativos impongan una revisión del concepto.

Palabras clave: Poética, Aristóteles, Horacio, retórica, dramaturgia, narrativa, ficción, personaje, audiovisual, guión, cine, televisión, literatura, Lajos Egri, Robert McKee.

Abstract: Through a comparative survey of past and new poetics –especially those focused on the teaching of story telling and of audiovisual scripts–, this paper analyzes the development of the genre of poetics, using the subject of character as a main reference. The current applicability of the genre is also defended, although the new media and the new narrative languages make it necessary to review the concept.

Key words: Poetics, Aristotle, Horace, rhetoric, dramatic art, story telling, fiction, character, audiovisual, script, cinema, television, literature, Lajos Egri, Robert McKee.

Résumé: Au moyen d'un parcours comparatif entre les poétiques anciennes et les nouvelles poétiques –surtout, celles consacrées à l'enseignement de la fiction narrative et du scénario audio-visuel–, nous analysons l'évolution du genre de la poétique, en prenant comme référent principalement la thématique du personnage. Nous défendons aussi la vigueur absolue de ce genre, bien que les nouveaux média et les nouveaux langages narratifs imposent une révision du concept.

Mots-clés: Poétique, Aristote, Horace, rhétorique, dramaturgie, narration, fiction, personnage, audio-visuel, scénario, cinéma, télévision, littérature, Lajos Egri, Robert McKee.

Nada más comenzar una de sus obras, George Jean sentenció: “En todos los tiempos, el hombre que ha sabido escribir ha sido rey” (1998). Y Vargas Llosa –cuando todavía se interesaba, y mucho, por la obra de García Márquez– dejó bien claro: “Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una

tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea” (1971:85). Por tanto, si el novelista suplanta a Dios, de alguna manera él mismo se convierte en un dios (de momento con minúscula, por si acaso). Reyes o dioses, lo cierto es que los escritores, mejor dicho, los autores han gozado de una acreditación demiúrgica, y curiosamente han compartido este privilegio con la habitual denostación de su labor creadora por parte de la misma sociedad que en ocasiones los encumbra. Este desprecio no llega siempre, como fuera lógico suponer, de gente obtusa, que sabemos que el mismísimo Platón ya los consideraba materia más que desechable, perjudicial. Pero, retomando el camino que verdaderamente nos interesa aquí, podríamos preguntarnos si, concediendo alguna certeza a lo arriba referido, serían entonces las poéticas una especie de manuales para dioses, o para aprendices de dioses. Por un lado, así podríamos considerarlas, en tanto en cuanto parecen advertir de los mecanismos de la creación, su desarrollo y destreza. Sin embargo, por otra parte, se tiene la impresión de que su propia esencia aleccionadora, delimitadora, contradice el libre albedrío connatural a la divinidad. Tal vez haya sido este uno de los ejes fundamentales sobre el que ha oscilado, y sigue oscilando, la aceptación y el rechazo hacia las poéticas.

Resultaría desmesurado para el propósito de las páginas que siguen, proponernos como meta un seguimiento histórico y crítico en profundidad de las poéticas¹, así como su posible evolución junto a bifurcaciones temáticas y aspectuales. Pero sí nos gustaría un primer acercamiento a cuestiones comparativas entre el pasado y la más reciente actualidad. Para no desaforarnos, hemos tomado como principal referente de nuestro estudio, dentro del extenso campo de la poética, al personaje y su distinto tratamiento según unas obras u otras. También hemos querido, en la medida de nuestras posibilidades, dilucidar el porqué de la no solo indiscutible vigencia de la escritura de poéticas, sino de la floración en nuestro país (herencia y contaminación, como veremos más adelante, de la cultura anglosajona, fundamentalmente) de escuelas y obras cuya finalidad constituye la poética creativa.

¹ Pedimos disculpas si hacemos este recorrido como quien atraviesa un río saltando sobre unas piedras y no otras; creemos haber elegido las más grandes y en las que mejor podemos apoyarnos.

La razón de ser de este resurgimiento del género la intuimos a partir del concepto de las tres eras: la era *oral*, la era *escrita* y la era *mediática*. Etapas históricas marcadas por el modo de producción e intercambio. Jenaro Talens recoge las ideas de Mark Poster –el promotor del concepto– y escribe:

Poster apunta que cada época usa intercambios simbólicos que contienen estructuras externas e internas, medios y relaciones de significación. En este sentido clasifica las diferentes etapas históricas según tres modelos irreductibles el uno al otro: 1. la relación cara a cara, mediatizada por el intercambio oral –equivalente a lo que Lotman denomina *culturas no textualizadas*–; 2. la relación escrita, mediatizada por el intercambio impreso –lo que Lotman llama *culturas textualizadas*–; y 3. el intercambio mediatizado por la electrónica. El primer estadio se caracterizaría por las correspondencias simbólicas; el segundo, por la representación mediante signos; el tercero, por la simulación informática. En cada estadio la relación entre lenguaje y sociedad, idea y acción, identidad y alteridad es diferente (1994:132).

Según esto, nos encontramos sin duda inmersos en la última de estas eras, la mediática. Este hecho supone una consideración novedosa de la poética, con implicaciones formales y de contenido. La transmisión de la información (la creación de ficción también lo es) en nuevos soportes no solo redundará en aspectos de caracterización tecnológica, también el nuevo soporte imprime un carácter nuevo tanto a la estética como a la ética de los contenidos, e incluso, más allá, conlleva una revisión de la noción de “realidad”. No hay que entender, además, esas tres eras como fases separadas o suplantatorias unas de otras, sino acumulativas y convivenciales. A su modo, parece que la humanidad necesita de corpus o compendios que sancionen, tipifiquen y legislen los principios de construcción de las cosas, y el arte, en este caso el de la ficción, tampoco escapa a ese empeño. Como consecuencia, la era oral contrajo su propia poética: la *retórica*. La era escrita provocó lo que empezamos a conocer como poéticas, tal vez una suerte de retóricas especializadas en el modo de composición y difusión de historias no reales, inventadas. Historias que empezaron a utilizar el soporte de la escritura como vehículo transmisor. No obstante, la retórica enseguida estuvo íntimamente relacionada con la poética, porque rápidamente demostró que sus propias bases diseñadas para el discurso oral también tenían sentido en el desarrollo de la ficción escrita; de hecho, los mejores discursos acostumbraban a insertar alguna narración para enriquecer el conjunto y apoyar los objetivos. Quién negará que la retó-

rica, como arte de la persuasión, se halla implícita en todo discurso literario; por no hablar del fenómeno concreto de la narración publicitaria, cuyo desarrollo y éxito resultaría impensable sin su aporte. En tiempos pasados, quizá, poéticas y retóricas anduviesen por caminos paralelos; hoy en día, nadie se aprestaría a componer con sensatez una poética sin incluir la retórica, inclusión que puede estar disfrazada o no marcada explícitamente, pero que se descubre de inmediato tras una mínima mirada de atención. No hay un solo manual de guión audiovisual –parte constitutiva de las *nuevas poéticas*– que no haga referencia a las cuestiones comerciales y de atracción del público, es decir, a la *persuasión* del receptor-espectador ni que en su común y tópico diseño creativo «de la idea a la pantalla, pasando por la palabra», no aluda con claridad a la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* retóricas, aunque no lo reconozca abiertamente, ya sea por ignorancia del autor, que de todo hay en este género, ya sea porque tema este autor que el lector haga un mohín de disgusto ante términos susceptibles de transmitir un tufo anticuado, frígido y rígido.

Lo que más nos interesa ahora viene de cómo esa concepción de poética y retórica, bien en conjunto bien por separado, se refuerza y amplía desde hace poco más de cien años. Si pasar de la oralidad a la escritura supuso el importantísimo aspecto de la no presencia del interlocutor, más el añadido de la característica de distancia en la comunicación, con el cine comienza una revolución en ambos derroteros cuyos alcances aún no están agotados. “La correspondencia entre palabra y cosa, propia del estadio de la oralidad, que había sido sustituida por la noción de representación de la cosa por la palabra en el estadio posterior a la invención de la imprenta, cede ahora su lugar a la creación de simulacros” (Talens, 1994:135). Así es, vivimos en la era mediática, la era de la creación de simulacros, y las nuevas poéticas han demostrado una sorprendente adaptación al medio, por otra parte, necesaria. Durante siglos (especialmente a partir de la Galaxia Gutemberg), pareció que las poéticas dormitaban al margen de la realidad o bien se circunscribían al entorno de la erudición moralizante que revisaba y versionaba los textos clásicos de acuerdo a valores hartamente discutibles; en apenas el último siglo, sin embargo, la poética ha salido de la ranciedad y encorsetamiento de los Pincianos, Julios y Luzanes –del mismo modo que con la imprenta los textos escaparon de los conventos para difundirse entre la plebe–, para ensayar su

eficacia activa en un nuevo orden de composición ficticia. Un nuevo orden marcado por tres hitos tecnológicos, que redefinen y actualizan la composición y, por tanto, la poética: el cine, la televisión e internet.

A todo ello hay que añadir la nueva visión de los estudios de semiótica narrativa permeada por la *pragmática* de Morris, y todo lo que, a partir de ella, implica la *teoría de la recepción*. Con el cine se modifica la manera interna de contar historias, pero también se modifica, se reconvierte, se reeduca al espectador, hasta tal extremo que el hombre común, incluso el de menor preparación cultural, se halla configurado en pensamientos y actitudes conforme a la propia dinámica de la estructura polidiscursiva cinematográfica y, sobre todo, televisiva. No le falta razón a Sánchez-Biosca cuando escribe:

...lo particular del texto cinematográfico en su aspecto visual es la inexistencia de deixis, es decir, la imposibilidad de una articulación tan diáfana como la de la lengua natural entre la posición de la enunciación y el enunciado; imposibilidad cuyo signo determinante es la inexistencia en la imagen de ese *yo* que instaura la subjetividad en el discurso. Dicho con otras palabras, los códigos visuales no tienen fijada la existencia de indicadores de persona, tiempo y espacio que embraguen las instancias de enunciación y enunciado [...] El resultado es una superposición de instancias enunciativas que establecen relaciones sumamente complejas y en las cuales el embrague y desembrague de la enunciación visual y sonora entran a menudo en contradicción [...] La narratología ya no puede concebirse como una teoría basada exclusivamente en el discurso literario, sino que debe dar paso a la elaboración de una teoría general en cuyo seno coexistan distintos discursos (literarios, cinematográficos o audiovisuales en general) (1994:479-480).

Cuántos de nosotros deberíamos confesar el conocimiento del Hamlet de Shakespeare tras el rostro de Laurence Olivier, o el de Ulises –menos homérico que californiano, justo decirlo– tras el de Kirk Douglas. Nuestra comprensión del mundo pasa ya por ser –además de la topológica, defendida por Kant, y probablemente a causa de ello mismo– una comprensión cinematográfica. Volcamos nuestra existencia en una constante proyección especular. El espejo de la madrastra de Blancanieves nos acecha por doquier, en forma de pantalla de televisión, de ordenador o de teléfono móvil. Cuando sentimos incertidumbre y queremos saber del futuro, de remotos lugares o de los movimientos del vecino (sin pasar por la incomodidad de tener que hablar cara a cara con él), encendemos la pantalla y preguntamos en silencio, como una madrastra mucho

más sumisa y conformista, y el espejo, desde el otro lado, no contesta jamás a nuestras preguntas, pero nos devuelve con sonrisas una realidad, la suya, que empieza a ser mucho más “real” que la nuestra. El legendario narrador junto a la hoguera se ha convertido en tubo catódico a domicilio. Gracias a él no nos vemos obligados a soportar la molestia de aguardar al fuego de la noche para reunirnos junto al resto de la tribu, con él ya tenemos asegurado el mito a cualquier hora. Todo ello ha cambiado, qué duda cabe, buena parte de la educación poética, pero hay que ser conscientes de lo al principio que nos encontramos de esta era mediática. Aún estamos asistiendo a los primeros balbuceos de la *televisión* (entendiendo su concepto en el pleno sentido etimológico) interactiva, porque todavía nos hallamos sometidos al dominio de la pantalla monologante. Seguramente será internet el encargado de modificar esa hegemonía.

Por otra parte, y por el lado que más nos interesa, el de la creación de ficción, merece la pena reparar en un hecho importante: el fenómeno de los videojuegos, una industria que supera ya con creces la del cine, y con un público, en consecuencia, mayor y en constante crecimiento. Pero es precisamente la propia poética de la narración en el videojuego lo que hace pensar en aquello que Seymour Chatman llamaba *antihistorias* (1990:59), es decir, el hecho de la negación de la trama unívoca frente a la posibilidad de elegir todas las tramas. La narrativa de los videojuegos ofrece al usuario la potestad de desarrollar la historia a través de múltiples tramas. El dato resulta tremendamente significativo, y la narrativa audiovisual, como disciplina, debería empezar a tenerlo en cuenta. Entre otras razones, por todo lo que implica en cuestión de pragmática y teorías de la recepción.

Con lo dicho, y lo que se intentará esbozar en los renglones que siguen, no nos parece descabellado augurar un futuro halagüeño –aunque también muy dinámico e inestable– para la poética. Al menos, trabajo le queda por hacer.

LOS ORÍGENES

Tras la primera lectura de la *Poética* de Aristóteles, se tiene la impresión de un texto deslavazado, confuso, farragoso, de una más que mediocre narración²

² Compárese, por ejemplo, la prosa de Demetrio –aunque se trate de una obra muy posterior– en *Sobre el estilo*.

y, por supuesto, decepcionante en lo que a expectativas de contenido se refiere, tanto por lo que uno espera encontrar como por lo que el mismo autor promete al comienzo. Veamos, por ejemplo, el rodeo para decir que el azar, si es motivado, confiere mayor belleza y calidad a la fábula³:

Y, puesto que la imitación tiene por objeto no solo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y estas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento, por ejemplo cuando la estatua de Mitis, en Argos, mató al culpable de la muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo; pues tales cosas no parecen suceder al azar; de suerte que tales fábulas necesariamente son más hermosas (1974:162).

Pero la *Poética* no es un libro para ser leído una sola vez, entre otras cosas porque, seguramente, no se trata de un libro, sino de apuntes, de borbotones de pensamiento con miras, quizá, a una futura obra o disertación⁴. Por tanto, se precisa leer varias veces el texto para ir descubriendo, bajo esas capas de improvisación anacolútica, la verdadera agudeza del estagirita en conceptos esenciales de poética, que siguen teniendo una validez rotunda. Para comprenderlo, la primera necesidad del lector radica en entender el concepto de *mímesis*, de imitación, que Aristóteles adjudica a toda la poesía.

Dentro de la ya tradicional división entre los autores que consideran al personaje como elemento fundamental de la construcción poética, y aquellos otros que lo toman como valor subsidiario de la trama, Aristóteles figura el primero en defender esta última opinión: "...pues la tragedia es mimesis no de hombres, sino de acciones y de vida. Por consiguiente, no actúan para mimetizar los caracteres, sino que abarcan los caracteres por medio de las acciones; de manera que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia y el fin es lo más importante de todo" (1450a: González, 1988:56). Y añade a continuación: "Además sin acción no sería posible la tragedia, pero sí lo sería

³ Nos servimos aquí, por lo reputado de su labor traductora, de la versión de García Yebra; aunque, en más de una ocasión, se nos hace más clara y cercana la de Anibal González.

⁴ Habría que reflexionar, además, sobre el grado de autoría que podríamos asignarle a una obra prácticamente desconocida en su época y que, solo siglos más tarde, experimentó una adoración aliñada de reinterpretaciones. Añádase a ello que el texto griego más antiguo de la *Poética* que conocemos data del siglo X o, incluso, del XI (García Yebra, 1974:23).

sin caracteres”, aunque cuesta trabajo imaginarlo. Para Aristóteles un interés excesivo por el personaje denotaba, incluso, bisoñez en el autor: “Otra prueba es que los que empiezan a hacer poesía pueden ser expertos en la elocución y en los caracteres antes que en organizar los hechos, como también casi todos los primeros poetas” (1450a: González, 1988:56). Quedaba suficientemente claro que: “Así pues, la fábula es el principio y como el alma de la tragedia, y en segundo lugar, los caracteres...” (1450b: González, 1988:56).

Merece la pena, no obstante, detenernos en aquellos pocos momentos que Aristóteles dedica al personaje. En el fragmento 1448a se hace la primera diferenciación de los caracteres según el modelo imitado: “Y ya que quienes imitan mimetizan a los que actúan, y estos necesariamente son gente de mucha o de poca valía (los caracteres casi siempre se acomodan exclusivamente a estos dos tipos, pues todos difieren, en cuanto a su carácter, por el vicio o por la virtud), los mimetizan del mismo modo que los pintores, o mejores que nosotros, o peores o incluso iguales” (González, 1988:49). La visión, sin duda, se nos antoja un tanto simplista y maniquea, pues el solo concepto de mejor o peor parece bastante ambiguo. En el mismo fragmento, unas líneas adelante, se ofrece, sin embargo, una tercera diferencia interesante y funcional:

 Pero además existe una tercera diferencia: la de cómo uno podría imitar cada una de estas cosas. Pues se pueden mimetizar las mismas cosas y con los mismos procedimientos o cuando alguien los narra, sea convirtiendo al objeto en algo distinto, como hace Homero, sea dejándolo sin cambiar y siendo el mismo, o cuando todos los mimetizados, en cuanto tales, se presentan como seres que actúan y obran [...] De aquí que algunos llamen a sus obras dramas, porque imitan a personas que obran (González, 1988:50).

Ya aquí se está haciendo la importantísima distinción entre *mimesis* y *diégesis*, según asistamos a la acción del personaje de manera directa o indirecta. También se le otorga al carácter la cualidad de la acción: “Lo que muestra la línea de conducta es el carácter, qué cosas alguien hace –por eso no hay carácter en las palabras en las que el hablante no toma de ninguna manera partido por algo o lo evita–, pero el pensamiento existe en las cosas que muestran que algo existe o no, o en general hacen patente algo” (1450b: González, 1988:57). Pero quizá sean los fragmentos 1452b/1453a y 1454a los que nos parezcan de mayor enjundia. El primero, el 1452b/1453a, por lo que atañe al nada baladí asunto de la debida evolución del personaje. Veamos.

Así pues, y ya que es preciso que la composición de la tragedia más bella no sea simple, sino compleja, y que esta sea mimética de hechos que producen temor y piedad (pues esto es lo propio de una mimesis de este tipo), es evidente en primer lugar que necesariamente los hombres virtuosos no se deben mostrar pasando de la felicidad a la desdicha, pues esto no despierta temor ni piedad, sino repugnancia; ni los malvados pasando de la desdicha a la felicidad, pues esto es lo menos trágico de todos los hechos, ya que no tiene nada de lo necesario: ni despierta un sentimiento de amor al hombre ni piedad ni temor; ni el hombre completamente malvado debe caer de la dicha en la desdicha, pues tal composición puede despertar amor al hombre, pero no piedad ni temor, pues aquella tiene por objeto al que no merece su desdicha, y este al que nos es semejante, piedad al inocente y temor al semejante, de manera que lo ocurrido no hará que sintamos ni piedad ni temor (González, 1988:64).

Es en ocasiones como esta cuando uno añora la opinión que habría dado Aristóteles tratándose de la comedia. En el fragmento 1454a se habla de las cuatro cualidades del personaje, mejor decir del carácter, porque Aristóteles siempre utiliza la palabra *ethos*; para él el concepto de personaje resulta de una mera función, de un sentimiento, no le confiere ni mucho menos la complejidad que se le otorga ahora. Por supuesto, el valor moral implícito en estas cualidades nos extraña desde nuestra actual perspectiva, sobre todo en la detestable referencia que se hace de la mujer.

Y en cuanto a los caracteres hay cuatro cosas a las que es preciso tender. Una y la primera, es que sean buenos. Habrá un carácter si, como se ha dicho, el diálogo y la acción patentizan una línea de conducta, sea la que sea, y el carácter será bueno si la línea de conducta es buena. Y esto es válido en cualquier clase de personaje⁵; pues también es posible que exista una mujer buena, e incluso un esclavo, aunque quizá la mujer es un ser inferior y el esclavo es un ser completamente vil. La segunda que sea adecuado; pues es posible que el carácter de una mujer sea valeroso, pero no es adecuado a una mujer ser tan valerosa e inteligente. La tercera es la semejanza. Esto es algo distinto a hacer que el carácter sea bueno y adecuado como ha sido definido. Y la cuarta, la constancia. Pues aunque el que es objeto de mimesis sea desigual a sí mismo y se le proporcione un carácter de ese tipo, es preciso que sea no obstante desigual de una forma consecuente. [...] Y también es preciso en los caracteres, exactamente como también en la composición de los hechos, buscar siempre o lo necesario o lo verosímil, de manera que o sea necesario o verosímil que tal persona diga o haga tal cosa, y que sea necesario o verosímil que tal cosa se produzca después de tal otra. [...] Y puesto que la tragedia es mimesis de seres mejores que nosotros, es preciso

⁵ Aunque González traduce por personaje, la palabra usada en el texto griego es *genei*, gente.

mimetizar a buenos retratistas; pues éstos al restituir la forma particular de los que retratan, los hacen parecidos, pero los pintan más bellos; así también el poeta al imitar a hombres irascibles y perezosos u otros que tengan en sus caracteres rasgos de este tipo, aun siendo tales que los haga elevados (González, 1988:70).

Y ni una palabra más –de relativa importancia, al menos– dedica Aristóteles, en su *Poética*, al personaje.

Transcurrieron más de trescientos años hasta llegar al otro gran punto de referencia para el origen de las poéticas. Alrededor del año 15 a.C. redacta el poeta Horacio su famosa “Epístola a los Pisones”⁶, poema de 476 hexámetros dactílicos, con el conocido subtítulo posterior *De arte poetica liber*. Se trata de un caso muy distinto al del filósofo griego, porque ahora es un poeta el que habla, el que ensaya una reflexión sobre su oficio, y lo hace a través de un poema, por lo que incluso podría pensarse en un caso prototípico de metaficción. Horacio fue un poeta sutil y un escritor hábil, conocedor de su profesión al extremo del virtuosismo, versificando en todos los metros conocidos con una elegancia plena de sensibilidad y cerebro. Su poema *De arte poetica liber* se revela, primordialmente y en el fondo, como un brillante ejercicio de estilo, con célebres versos comparativos que ya traspasaron triunfales la frontera de los dos mil años. Ahí son nada su “Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit...”⁷ o su fértil “Parturient montes, nascetur ridiculus mus”⁸. En efecto, un ejercicio de estilo, pero también una autodefensa, porque parece escrito para advertir a los incautos lectores, más que a los autores, del peligro de caer en manos de los malos poetas, aquellos que no son profesionales y que se empeñan en unir lo injuntable o en tratar de aquello que no merece el valor de ser cantado. Da la impresión de que el autor estuviese harto de tanto aficionado espontáneo que, sin el decoro y el debido respeto a los verdaderos poetas, se atreve a ensartar rípios como versos. A propósito de esto último, no le falta ingenio a Horacio cuando se cuestiona: “Ludere qui nescit, campestribus abstinet armis, / indoc-tusque pilae discive trochive quiescit, / ne spissae risum tollant impune coronae; / qui nescit, versus tamen audet fingere. Quidni? / Liber et ingenuus, praesertim

⁶ También en su “Epístola a Floro” dedica Horacio algunos versos (del 111 al 125) a la reflexión sobre cuestiones poéticas.

⁷ “Como si un pintor quisiera unir una cerviz equina a una cabeza humana”.

⁸ “Los montes están de parto, ha nacido un ridículo ratón”.

census equestrem summam nummorum vitioque remotus ab omni”⁹. Y prácticamente en esa diatriba contra el mal gusto se le van a Horacio el casi medio millar de hexámetros. Desde luego que hay partes memorables, por ejemplo: “dixeris egregie, notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum...”¹⁰, o “...si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi ...”¹¹, o ...delere licebit / quod non edideris; nescit vox missa reverti...¹², entre otras muchas. Pero, al cabo y en parte, se asemeja a Aristóteles en la decepción resultante de las expectativas insatisfechas. A Horacio le sucedió lo que después a otros que han querido sentar bases poéticas: Cuando mucho, habla de lo que hay que hacer, pero pocas veces se presta a decir cómo hay que hacerlo. Más parecen siempre sus versos destinados a desalentar voluntades (“absténganse no aptos”) que a crear afición. Sin duda, hay en su obra reflexiones profundas, sensibles, pero más cercanas al pensamiento filosófico que a la composición literaria. Muy por encima, y casi siempre de forma metafórica (debido probablemente al uso de la meta-ficción), trata principalmente del modo digno, decoroso y conveniente en que deben ser dichas las obras, según convenga en cada ocasión o dependiendo, incluso, del público al que vayan dirigidas. Horacio –aunque lo hace de forma amena e inteligente– trata principalmente de moral, acerca de lo conveniente y de lo no conveniente (invita incluso a no salirse de los márgenes de la tradición, a refundirla, a no innovar: “Difficile est proprie communia dicere, tuque / rectius Iliacum carmen deducis in actus / quam si proferres ignota indictaque primus”¹³). Por eso, termina quedándose siempre en los alrededores sociológicos, entrando en escasísimas ocasiones a diseccionar la anatomía interna de la lite-

⁹ “Quien no sabe jugar, se abstiene de las armas en el Campo de Marte, y el no ducho en la lanza, el disco o el aro, se queda quieto, para que las espesas filas de espectadores no se carcajeen impunemente; y, en cambio, el ignorante se atreve a componer versos. ¿Por qué no? Es libre y de buena cuna, principalmente censado como caballero y alejado de todo vicio” (vv 379-384) Lo mismo, quizá con otras palabras, no han dejado de decir hasta el día de hoy muchos autores.

¹⁰ “Habrás de forma notable si a una palabra conocida, por medio de una unión habitual, la vuelves nueva” (vv 47-48). Recuerdan mucho estos versos a aquella recomendación de Valle-Inclán: “Ay de aquel escritor que no haya unido nunca dos palabras que jamás estuvieron juntas”

¹¹ “Si quieres hacerme llorar, primero has de sentir el dolor tú mismo” (vv 102-103)

¹² “Podrás destruir lo que no hayas editado, pero una palabra publicada no sabe volver” (vv 389-390)

¹³ “Difícil resulta hablar de lo conocido con propiedad, pero tú harás mejor si llevas al teatro el verso Iliaco que si te atreves con lo desconocido y lo no dicho anteriormente” (vv 128-130). Todavía bien avanzado el siglo XVIII, Lessing, al hilo de los versos anteriores y en su famoso *Laocoonte*, insiste en la recomendación horaciana: “...el poeta que trata una historia conocida y con caracteres conocidos juega con mucha ventaja. [...]...la invención y la novedad del tema no son, ni con mucho, lo mejor y más noble [...]...un tema conocido favorece y facilita el efecto...” (Lessing, 1990:89-90).

ratura. Muy pocas veces, por tanto y al igual que Aristóteles, se acerca al estudio del personaje. La primera apreciación sobre este, la hace al hablar sobre lo que Seymour Chatman denominó coherencia narrativa (1990:31)¹⁴:

Escritor, sigue la tradición o da forma a seres coherentes (de manera que) si por casualidad repones en el teatro al ilustre Aquiles, que sea incansable, irascible, intransigente, impetuoso, que niegue que las leyes hayan sido hechas para él y que todo lo encomiende a las armas. Que Medea sea feroz e invencible, Ino lastimera, pérfido Ixión, Ío errante, Orestes apesadumbrado. Si confias a la escena algo no anteriormente experimentado y osas crear un personaje nuevo, que se mantenga hasta el fin cual desde el principio se haya mostrado y que sea coherente consigo mismo (González, 1988:133).

Algo también, aunque de forma indirecta, se trata del personaje cuando se hace la recomendación acerca del papel de los actores. “*Ne forte seniles / mandentur ivveni partes pueroque viriles; / semper in adivinctis aevoque morabitur aptis*”¹⁵. Sin embargo, el consejo más importante que da Horacio en cuanto a caracterización atañe, lo hace entre los versos 308 y 321¹⁶:

Para escribir bien, razonar es el principio y la fuente. A ti te lo podrán indicar las obras socráticas, y las palabras sin esfuerzo vendrán a unirse al tema que se te presenta. El que ha aprendido qué debe a la patria, qué a sus amigos, con qué tipo de cariño se debe amar a un padre, a un hermano y a un huésped, cuál es la obligación de un senador o de un juez, qué papel juega un general enviado a la guerra, ese sabe, sin duda, entregar a cada personaje lo que le conviene. Te ordenaría que te volviesses, astuto imitador, al modelo de la vida y de las costumbres, y de ahí extraer palabras vivas. A veces una obra sin arte alguno y sin peso, más brillante en ideas y con caracteres bien dibujados, deleita y retiene mejor al público que versos sin ningún fondo y sin bagatelas armoniosas (González, 1988:140).

Ciertamente muy útil consejo, aunque también muy del lado de los que opinan que la creación literaria ha de pasar por la experiencia, más que por el invento. Aquella necesidad —que algunos pretenden ley— de “hablar de lo que se sabe”, cuando parecería mucho más sensato ajustarse simplemente a “saber de lo que se habla”. Y con esto da por terminada Horacio toda reflexión acerca del personaje. Prácticamente nada.

¹⁴ Nos servimos aquí de la traducción de Aníbal González. El párrafo corresponde a los versos latinos 119-127.

¹⁵ “Que no se encarguen los jóvenes de papeles de ancianos, ni los viejos del papel de un joven; que siempre permanezcan en sus características aptas y en su edad” (vv176-178).

¹⁶ De nuevo acudimos a la versión de Aníbal González.

Habría que preguntarse entonces por qué ese desprecio, en los maestros antiguos, por el personaje. Por qué ese mirar hacia otro lado cuando le toca el turno a la caracterización. Por qué esa falta de rigor, de detenimiento en la indiscutible pieza esencial de la obra dramática. ¿O acaso para ellos no constituía la pieza esencial? Habría en principio que indagar sobre el concepto de individuo en la antigüedad. Sin entrar en profundidades psicológicas o filosóficas, podríamos afirmar que el concepto de individuo es algo muy moderno, casi de nuestros días. Un concepto, por supuesto, inexistente en la antigüedad, donde algo similar al individuo podía representar tal vez el ciudadano de Roma, pero no el individuo hombre o el individuo mujer (ya vimos la idea que sobre la mujer se reservaba Aristóteles), de carne y hueso, dotado de estómago aunque también de sentimiento. El individuo constituía —como ha seguido constituyendo durante siglos— una representación social, una convención, una etiqueta moral, que simbolizase los valores predominantes y modelizase la tradición. El individuo no era, ni mucho menos, cada ser humano, sino un ideal al que podía aspirar tan solo parte de la población. Un ideal, por otro lado, incuestionable, porque no estaba encarnado en una realidad concreta sino en unos valores determinados, de acuerdo a una convención del mal y del bien. Y a imagen y semejanza debían ajustarse también los personajes ni más ni menos. Por una parte, los personajes de la tragedia —o de lo que parecía entenderse como alta literatura— debían ser tomados directamente de la mitología y la tradición, por tanto ya venían más que caracterizados, y más que personajes se mostraban, en la mayoría de los casos, como símbolos de fuerzas sobrenaturales, desbordados casi siempre por un enfrentamiento con la divinidad o con el deber. Probablemente provocaba el encantamiento del público la humanización de esas fuerzas de pasión o sentimiento, cuestiones abstractas que el talento del poeta se encargaba de personificar, para acercarlas al espectador, emocionarle y conducirlo hasta la catarsis. Por eso, la caracterización de los personajes no partía de paradigmas vivos sino de abstracciones mentales. En el caso de la comedia —o de la baja literatura—, los personajes tampoco se tomaban de realidades complejas, sino que se construían a partir de una cualidad, personificada y, sobre todo, tipificada. De ahí surgen precisamente los tipos: ideas con una sola motivación y de apariencia humana: el cornudo, el avaro, el fanfarrón, etc. No obstante, tampoco debemos caer en simplismos. El hecho de que las

poéticas no diesen importancia o no reparasen en los entresijos de la construcción del personaje, no significa que no surgiesen personajes admirables y complejos en las obras antiguas, lo único que parece suceder es que tal cosa entraba dentro del paquete de talento creativo del verdadero autor y no se necesitaba de mayores explicaciones, porque fundamentalmente no se trataba de sacar a la palestra las entrañas del individuo de la calle, sino de hablar acerca de las pasiones esenciales por medio de las cuales se conforma e instruye a la sociedad. No hay que olvidar cómo, de alguna manera, toda poética implica educación, y la educación sirve para modelar al individuo en beneficio de la comunidad, educarlo en los valores que cada época asigna para la conveniente convivencia y el mantenimiento del sistema. Entonces, como todavía en gran manera hoy, al individuo se le consideraba al servicio de la sociedad, y muy por debajo de ella en nivel de importancia. No es, pues, de extrañar que la preocupación por el personaje haya corrido pareja con la evolución de la consideración del individuo, y con el consecuente cuestionamiento de sus emociones y ambiciones.

LAS POÉTICAS AUTISTAS

Quizá fuera conveniente preguntarnos ya hasta qué punto las poéticas de Horacio y Aristóteles influyeron o fueron tomadas en cuenta por los autores de su época. Una pregunta que volveremos a repetirnos más adelante, cuando hablemos de la utilidad, de la finalidad de las poéticas. Desde luego resulta bastante difícil saber si las recomendaciones de los dos autores grecorlatinos tuvieron eco entre los escritores de su tiempo; pensemos que sí. Aunque Curtius afirma que “la poética de Aristóteles influyó muy poco en el período que siguió a su muerte” (1981:214). De ese período, es decir, del helenismo, sigue diciendo Curtius:

Con el helenismo comienza una nueva etapa en la teoría de la poesía. Los estoicos y los epicúreos discuten acerca de los medios, de los efectos y de las tareas de la poesía. Tenemos muy escasos restos de los escritos originales, pero su contenido se nos conserva en el *Arte poética* de Horacio, que —como la *Poética* de Aristóteles— marca la culminación y a la vez el remate de un proceso. Después de Horacio no vuelve a haber ningún poema romano sobre la poética... (1981:214).

Todo parece indicar, entonces, una etapa de decadencia para el género de las poéticas, ya que ningún escritor lo cultiva. “El concepto de poética en cuanto disciplina autónoma se pierde en Occidente durante un millar de años, para resurgir en 1150...” (Curtius, 1981:215). Ahora bien, este nuevo despertar de las poéticas dista mucho en su esencia del significado de sus predecesoras. Por lo general se limitan, en una primera época, a la discusión entre aquello que define a la poesía o a la prosa, para posteriormente caer en una constante revisión, refundición y paráfrasis de las obras clásicas¹⁷. Desde la primera Edad Media, la poética queda engullida por la retórica y la gramática, oscilando como un péndulo entre el *ars bene dicendi* y el *ars recte dicendi*. La paráfrasis –y la manera sublime de componerla– se convierte en el género estrella; “...la paráfrasis dejó de ser medio para convertirse en fin...” (Curtius, 1981:215). A partir de entonces se abre el extenso período que abarca hasta prácticamente el siglo XIX, atravesando Edad Media, Renacimiento¹⁸, Barroco y Siglo XVIII, con una presencia indudable, en cada uno de esos momentos, de la poética convertida en género. Un género, sin embargo, que nos atrevemos a denominar autista.

En su mayoría son obras más cercanas a la filosofía moral y al acatamiento del dogma cristiano, que a la propia literatura. Padecen –como el autismo– de ensimismamiento y escaso interés por el mundo exterior, a lo cual se suma su aislamiento y falta de comunicación. Estas poéticas se construyen a espaldas de la realidad literaria de sus épocas. La literatura avanza en géneros, formas, lenguajes y lenguas utilizadas, mientras ellas aún se redactan en latín, empeñadas en reinterpretar (cuando no, reversionar) los textos clásicos para, a través de complicadas disquisiciones, dilucidar verdades improbables. Se abre un abismo entre lo que a ellas les preocupa y la práctica de los escritores. En consecuencia, su utilidad, su posible razón de ser se anula. Se hace difícil imaginar que los autores acudiesen a sus páginas buscando consejo para resolver problemas del oficio, o una mínima instrucción sobre el arte literario. Y no es que pudiera suponerse –como sí ocurre en el caso de la

¹⁷ Entre esas revisiones destaca el comentario filológico de Francisco Sánchez de las Brozas al *Ars Poetica* horaciana. Al respecto merece una lectura atenta el trabajo de López-Cañete (1993:37-53).

¹⁸ Muy útil, al respecto, el minucioso y documentado artículo del profesor Francisco Javier Escobar Borrego, “Los procesos de canonización en la preceptiva literaria renacentista”, inédito y que hemos tenido oportunidad de consultar por gentileza del autor.

norma y el habla en lingüística— que las poéticas iban por detrás de la innovación literaria; sencillamente recorrían caminos paralelos. Ahora sí podríamos volver a reflexionar sobre la pregunta de para qué servían las poéticas, cuál era su utilidad. En ellas se aprecia la intención, más que de instruir, de censurar y sancionar. Como dato significativo, apuntemos que la mayoría de esas poéticas estaban compuestas por teólogos o filósofos de la moral, y no por literatos¹⁹. Hay, por supuesto, excepciones que se desligan en forma y fondo de este tipo de poéticas. Pensamos, por ejemplo, en el caso de Lope de Vega, con su *Arte nuevo de hacer comedias*, o su famoso soneto; donde se percibe una mayor cercanía a la ciencia poética, con el añadido, absolutamente innovador por su parte, del ejemplo *in situ*. Lope dice cómo y, además, ofrece su modelo. Este hecho, aparentemente simple, amplía y revitaliza el concepto de poética, dejando una semilla de influencia que, como veremos, hoy tendrá su fruto. Pero lo de Lope —al igual que casi todo lo suyo— debemos tomarlo por extraordinario, y bien podría adscribirse, como otros muchos ejemplos de autores contemporáneos a él y posteriores, al terreno de la metaficción. Será, no obstante, sobre este tipo de reflexiones hechas por los autores acerca de su oficio, sobre lo que se diseminará el concepto de poética hasta nuestros días. A su lado surgirán las nuevas poéticas, caracterizadas por la inclusión de nuevas formas de narratividad.

UN HÚNGARO EN NUEVA YORK

Como suele ocurrir en todos los movimientos culturales, también aquí el contexto social propiciará en parte el nacimiento de las nuevas poéticas. Ese contexto social depende en esta ocasión, curiosamente y de forma directa, de la tecnología. Nos referimos al cine, como artefacto técnico y como sistema de producción y distribución narrativas. El nuevo invento obligará pronto a los escritores implicados a revisar la poética de forma radical. Pero tal cosa no se da en el mismo momento en que surge el cine como fenómeno; este debe alcanzar primero un grado de exigencia consigo mismo tal que obligue a sus autores a crearle un lenguaje propio. A partir de aquí, podemos considerar que la poética, y su reconversión, tienen,

¹⁹ Entiéndase aquí por tales a los creadores de ficción.

por primera vez, una finalidad, un objetivo claros: la formación de nuevos escritores para el nuevo medio y la readaptación de otros. La geografía de este suceso es obvia y de sobra conocida.

Tras la guerra de patentes, las productoras independientes huyen del Trust Edison neoyorquino y se instalan en la costa oeste. Sobre esta época se da el ambiente propicio para el surgimiento de las nuevas poéticas y escuelas. Dos serán los filones en cuya veta se halla el origen: la novela norteamericana y la tradición teatral de Broadway. De nuevo la fórmula funciona: *mimesis* + *diégesis* > CINE. La conciencia de un lenguaje y una escritura narrativas específicas para el cine obtiene su rotunda prueba de madurez cuando a principios de los años treinta se funda el Sindicato de Escritores de Cine (*Screen Writer's Guild*). Uno de sus socios fundadores nos interesa especialmente por ser el autor de una de las primeras nuevas poéticas de referencia, John Howard Lawson. Antes dramaturgo y luego guionista, Lawson redacta en 1936 la primera versión de su *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*²⁰. Aunque el índice divide la obra en cuatro partes, en realidad son dos. Una de ellas se ocupa de un recorrido histórico desde Aristóteles a los contemporáneos de Lawson, con inclusión de crítica; la otra se dedica a la técnica de composición dramática. El acercamiento temático se realiza siempre desde una perspectiva de contextualización social, de los condicionamientos sociales como reguladores de los principios dramáticos, con una visión muy cercana al materialismo marxista²¹. Este hecho hace que la obra de Lawson se resienta a veces de esa constante presión, y, lo más significativo para nosotros, debido a esa ideología, vuelve —esta vez por motivos diferentes a los de los antiguos, pero paradójicamente con un resultado muy similar— a quitarle importancia al individuo en sí, en favor de la clase social. De sus cuatrocientas páginas, apenas si dedica Lawson siete al asunto de la caracterización. El colofón de ese brevísimo capítulo resume con claridad la postura a la que se alinea: “El alcance de la emoción dentro del esquema dramático está limitado por el alcance de los acontecimientos: los personajes logran tener profundidad y progresión en la medida en que tomen y lleven adelante decisiones

²⁰ La edición que manejamos en castellano es traducción de la versión final, corregida y aumentada, que el autor dejó en 1960.

²¹ El MacCarthyismo le hizo pagar cara a Lawson su ideología.

que tengan un lugar definido en el sistema de acontecimientos, y que conduzcan a la acción-base que unifica el sistema” (1995:354).

De mucha mayor trascendencia será la obra del húngaro, afincado en Nueva York, Lajos Egri. En 1946 la editorial Simon and Schuster publica su *The Art of Dramatic Writing*, con el elocuente subtítulo *Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*. Por primera vez, en una obra de estas características, se hacen girar todos los elementos del drama en torno a la construcción y caracterización del personaje. Dividida en cuatro amplios apartados (premisa, personaje, conflicto y aspectos generales), ninguno de ellos pierde jamás de vista al personaje como núcleo esencial y *leitmotiv* del drama. Aunque casi todos sus ejemplos se ciñen a obras teatrales, la sustancia de sus explicaciones incumbe a cualquier tipo de medio que se sirva de la dramatización. Al estilo de la dialéctica platónica y bajo la excusa de una especie de conversación tutorial con un alumno, la obra de Egri desarrolla su teoría desgranando cada uno de los pasos con una ejemplificación constante, no solo de obras y autores, sino de acciones y reacciones tomadas supuestamente de la propia vida, detalle este muy notorio y que marca su poética a diferencia de las que le han ido sucediendo, las cuales, ya lo veremos en su momento, van abandonando cada vez más la realidad para asentarse en la paradigmática del mundo simulado. Se trata de un texto con un indudable carácter didáctico²², y absolutamente enfocado a la praxis del oficio literario, sin ninguna concesión a la teoría literaria. Muchas han sido las aportaciones de Egri a las nuevas poéticas; de entre ellas destacaremos dos: el concepto de tridimensionalidad del personaje y el estudio profundo del conflicto dramático. En el capítulo segundo, dedicado al personaje, se habla de la necesidad de tener en cuenta tres dimensiones: “Every objects has three dimensions: depth, height, width. Human beings have an additional three dimensions: physiology, sociology, psychology. Without a knowledge of these three dimensions we cannot appraise a human being”²³ (1946:33). Por tanto, según Egri, no podemos emprender la construcción de un personaje sin el análisis de criterios fisiológicos, sociológicos y psicológicos. No contento con

²² Egri fundó en Nueva York su propia escuela, la *Egri School of Writing* (1946:309).

²³ “Todos los objetos poseen tres dimensiones: profundidad, altura y anchura. Los seres humanos añaden otras tres dimensiones: fisiología, sociología y psicología. Sin el conocimiento de estas tres dimensiones no somos capaces de apreciar un ser humano”.

apuntar y razonar este aserto, más adelante ofrece una guía mínima para abordar las cuestiones fundamentales de cada una de esas dimensiones (1946:36-37). El conflicto se muestra, sin lugar a dudas, como el motor del drama, pero Egri afirma, además, que un conflicto adecuado, es decir, un conflicto productivo dramáticamente, necesita de una evolución del personaje también adecuada. Destaca tres tipos de conflicto según esa evolución: conflicto a saltos, estático y creciente. Dependiendo del desarrollo de la caracterización se incurrirá en un tipo o en otro. El único deseable es el último, el creciente (1946:136-171).

En relación con el clásico dilema trama o personaje, menciona Egri precisamente a Lawson:

He (Lawson) accepts Aristotle's basic error, 'character is subsidiary to action', and from this springs his confusion. It is vain for him to insist on a 'social framework' when he puts the cart before the horse. We contend that character is the most interesting phenomenon anywhere. Every character represents a world of his own, and the more you know of this person, the more interested you become [...] Every great literary work grew from character, even if the author planned the action first. As soon as his characters were created they took precedence, and the action had to be reshaped to suit them (1946:90)²⁴.

Para Egri no hay duda: "The inference is unmistakable: character creates plot, not viceversa"²⁵ (1946:95). En defensa de su teoría, el húngaro se apoya en Ibsen (1946:32). Eric Bentley también recoge en su libro la célebre confesión del dramaturgo noruego:

Antes de escribir la primera palabra tengo que tener ya al personaje en mi imaginación por entero. Tengo que penetrar hasta el último recoveco de su alma. Siempre parto desde el individuo. La puesta en escena, el conjunto dramático, todo eso se me da después naturalmente y no me ofrece ninguna clase de dificultades apenas estoy seguro de conocer al individuo en cada uno de los aspectos de su humanidad. También tengo que tener presente su aspecto exterior, hasta el último detalle, cómo se viste, cómo se para, cómo camina, cómo procede, cómo suena su voz (1990:64).

²⁴ "Él (Lawson) acepta el error básico de Aristóteles, "el personaje es subsidiario de la acción", y de aquí surge la confusión. En vano insiste en un "marco social" cuando coloca el carro delante del caballo. Nosotros afirmamos que el personaje es el fenómeno de mayor interés. Cada personaje representa un mundo por sí mismo, y cuanto más sepas de él más interesado estarás [...] Toda gran obra literaria creció por el personaje, aunque el autor planease la acción primero. Tan pronto como sus personajes fueron creados, tomaron la iniciativa, y la acción tuvo que reformarse para irles a la zaga."

²⁵ "La inferencia resulta inequívoca: el personaje crea la trama, no al contrario".

No obstante, se nos antojan muy sensatas las palabras del mismo Bentley al hilo de esta cuestión: “Personaje y acción se hallan tan perfectamente coordinados que la cuestión de la prioridad de uno u otra pierde toda su pertinencia” (1990:63). Esencia que recogerá años más tarde Robert McKee en su certera aportación al tema.

LA SAGA

A día de hoy, y según van saliendo nuevas poéticas, podemos seguir haciendo una división básica en lo tocante al modo de encarar la cuestión. Una división clara entre aquellas obras cuya finalidad persigue dotar al usuario de una cierta destreza práctica en la escritura (o, al menos, así parecen confesarlo), y aquellas otras cuyo objetivo resulta más bien analítico-descriptivo, es decir, el estudio de los modos de producción, la disección tipológica y la ubicación con respecto a otros procesos literarios, por ejemplo. Para entendernos, digamos que unas serían del tipo *activo-recetario* y otras del tipo *pasivo-académico*. Resulta significativo que la primera tipología sea mayormente americana y la segunda, europea. ¿Dos maneras de pensar o dos reflexiones distintas sobre la cultura? Podría sospecharse que los procesos de inculturación en uno y otro continente son bien diferentes, y que esa diferencia proviene de cómo en Norteamérica la cultura y los medios de producción económicos y tecnológicos han corrido una suerte pareja y contemporánea, mientras que en Europa la cultura, los recintos y contenedores del saber existían desde antes y solo en raras ocasiones se han puesto a caminar junto a esos medios. A riesgo de caer en el tópico, se hace inevitable pensar en el modo en que el famoso *american way of life* ha influido –a cambio en numerosas ocasiones, también es verdad, de una obscena trivialización de los elementos rescatados– en la manera de tratar la cultura, la alta cultura, con lo positivo y negativo que implica toda vulgarización, pero con un acercamiento y difusión hasta ese momento inimaginables. Pero esto es solo una hipótesis teórica que nos puede servir para explicarnos, en parte, el fenómeno de las poéticas del primer tipo, esas poéticas activas que inducen –a veces temerariamente– a la praxis.

El cine, primero, y la televisión, después, ayudan a ese auge de la inculturización por la telemática²⁶. Los cursos profesionales a distancia serán prueba de ello; y el receptor los tomará como un acceso fácil a unos terrenos de educación antes vedados. La rápida difusión de los contenidos crea también una suerte de interactividad primitiva que inculca en el espectador el deseo de ser emisor, el deseo de la autoría. Quizá, debido a estas avanzadas relaciones entre las distintas partes de la cadena comunicativa, no sea una casualidad que Charles Morris y sus estudios de pragmática surgiesen precisamente aquí. Si en este punto volviésemos a formularnos la pregunta acerca de la utilidad de las poéticas, podríamos adelantar una respuesta doble: tanto la formación de creadores como la de formar-educar receptores. Sobre todo resulta interesante la segunda cara de esta utilidad, pues se entiende que quien se acerque al aprendizaje sabrá, cuando menos, valorar el hecho creativo. Ello supone, en un altísimo nivel, la posibilidad del público-lector-espectador como parte integrante de la creación.

Pero regresando a esas dos formas de afrontar la transmisión del hecho poético (la *activo-recetario* y la *pasivo-académica*), citemos algunos ejemplos que nos indujeron a sacar las conclusiones arriba referidas. Nos centraremos, por ahora, en las nuevas poéticas de escritura audiovisual, por haber sido las que, obviamente, han gozado de un mayor despliegue en el mercado cultural. Del lado norteamericano, las obras de Syd Field, Linda Seger, Madeleine DiMaggio, Irwin R. Blacker o Robert McKee; del lado europeo, Eugene Vale, Francis Vanoye, Michel Chion o Carmen Sofía Brenes.

Aunque hemos proporcionado, de la parte europea, autores que supuestamente pretenden en sus poéticas la formación de escritores –es decir, no hemos hecho referencia expresa a los puramente teóricos, sino a quienes procuran la enseñanza práctica del guión audiovisual–, la diferencia con los autores americanos salta a la vista. Para estos últimos, el diseño de sus poéticas suele pasar por la experiencia personal, bien como guionistas o como analistas de guiones, y por la atenta dedicación al público como elemento transformador del discurso. Sus propuestas surgen a partir del oficio y rara vez incluyen perspectivas de carácter universitario; no hay un estudio deta-

²⁶ Inclúyase también, naturalmente, el papel destacadísimo de la radio al respecto.

llado y científico de los hechos, sino un grupo de fórmulas de lo que funciona o no funciona en la transacción mercantil del arte, entendido como técnica, como la conjunción de todos aquellos elementos que pueden conducir a una situación de éxito. De ahí la defensa férrea, por parte de Syd Field, del paradigma²⁷ como única estructura posible y correcta. Algunos títulos de Linda Seger –*Cómo convertir un buen guión en un guión excelente* (1993), *Cómo crear personajes inolvidables* (2000)– hablan por sí solos del afán de su autora en inculcar el deseo por el éxito. Madeleine DiMaggio (1992) nos pone al corriente del dinámico y cruel mundo de la televisión, en que el mínimo fracaso nos cierra las puertas de por vida. En resumen, una concepción marcada por la actividad profesional antes que por la reflexión erudita. Sin embargo, en los autores europeos señalados se impone esta reflexión erudita. El texto de Francis Vanoye (1996), por ejemplo, no escapa al análisis semiótico. A pesar de que Chion busca para su obra –*Cómo se escribe un guión*– (1989) un título que parezca identificarlo con el tipo *activo-recetario*, el lector encuentra en ella un estudio comparativo de cuatro películas, con el análisis descriptivo de los elementos de sus guiones, más que una propuesta genérica de funcionamiento. Bajo la apariencia de transmisión de técnicas para la escritura de guiones, Eugene Vale (1989)²⁸ consigue hacer una inmersión en la filosofía del lenguaje audiovisual, con toda la complejidad –interesante, por supuesto– que ello conlleva. El caso de Sofia Brenes (1987) deviene del interés por los medios audiovisuales en las instancias universitarias; su obra, por tanto, se halla más cercana a una tesis doctoral que a una poética activa.

La aproximación de estos autores europeos es de estudio, cientifista, no surge de la cotidianidad profesional, y se resiente, en consecuencia, en el tratamiento de los materiales y en la enseñanza proporcionada. Debemos, no obstante, apuntar que algo ha cambiado al respecto en los últimos años. Quizá haya habido una contaminación del modelo norteamericano, o la proliferación de cadenas televisivas y el potencial mercado audiovisual hayan incentivado en el ámbito

²⁷ Por paradigma entiende Syd Field el modelo de estructura básica en todo guión, el cual responde de manera inexorable a una serie de momentos fijados al minuto (Field, 1996:13-17).

²⁸ Siempre nos sorprendió el título original en francés que anuncian en esta edición: *Les intellectuels au Moyen Age*, Paris, Editions du Seuil.

europeo la reciente publicación de obras del tipo *activo-recetario*. Acaso la de mayor calidad, dentro del esquema aludido, sea *La dramaturgie*, de Yves Lavandier (1994), con edición muy reciente en castellano. De entre las nuevas poéticas nacionales con este marchamo citaríamos *El oficio de escribir cine y televisión*, de Luis Tomás Melgar (2000) y la magnífica *La escritura dramática*, de José Luis Alonso de Santos²⁹. En las tres existe la conciencia, por parte de sus autores, de una obra destinada principalmente a desentrañar los elementos que hacen posible la escritura, a partir de unos moldes establecidos, pero que nunca funcionan de manera totalmente rígida, sino ofreciendo resquicios por entre los cuales pueda colarse la creación, que es cuanto en definitiva importa.

Retomemos una de las guías principales para el objetivo de nuestro estudio, a saber: el tratamiento del personaje. Con poco que se profundice en la lectura de las poéticas audiovisuales –y no audiovisuales³⁰– del momento, difícilmente pasa inadvertido que el personaje, o la atención a él, ha sido con mucho el elemento de la dramaturgia que más beneficio ha obtenido. Ya vimos cómo la obra de Egri supuso un punto de inflexión al respecto. Y no lo podemos considerar un texto aislado y fuera de su tiempo, porque en gran medida se debe al desarrollo de una preocupación más o menos latente ya desde principios del siglo XX. No olvidemos toda la labor de Constantin Stanislavski y su *La construcción del personaje*, editada póstumamente pocos años antes del libro de Egri. Ambos son, a su manera, uno en el terreno de la dramaturgia escritural y otro en el de la interpretativa, poéticas del personaje. Pero desde entonces hasta ahora han sucedido algunas cosas en torno al tema, una de las cuales no queremos dejar de comentar: el referente para el estudio del personaje. En la antigüedad, los autores tomaban los modelos para sus caracteres o bien de pasiones humanas extremadamente estereotipadas o bien de la mitología. Egri o Stanislavski, a pesar de servirse de para-

²⁹ En ella hemos encontrado, entre otras muchas utilidades, el mejor consejo para establecer una diferencia clara entre personaje protagonista y personaje antagonista: "...en todo conflicto dramático se parte de alguien que es dueño de una situación establecida [...], y de otro personaje que intenta modificar esa situación por unas razones determinadas. Al que quiere cambiar la situación se le llama *protagonista*, y al que trata de mantenerla se le llama *antagonista*" (1998:117).

³⁰ Cabría preguntarnos si sería acertado hablar, a estas alturas, de poéticas audiovisuales y no audiovisuales; mejor aún, si la diferencia entre ambas iría más allá de meras cualidades de redacción, de tratamiento de la palabra. Tan grande ha sido la contaminación cinematográfica que hablar de aspectos propios y exclusivos de la novela, por ejemplo, tal vez quede reducido a la pura experimentación literaria. El caso de Rona Randall (2003) o André Jute (2003) son buena prueba del sometimiento de determinada literatura al cine, aunque sus autores presenten sus obras como poéticas no audiovisuales.

digmas literarios, suelen basar su referencia en la humanidad. Nuestras más recientes nuevas poéticas, en cambio, tratan la construcción o caracterización del personaje a partir de moldes cinematográficos o televisivos. Con lo cual hemos pasado de un referente real a un referente absolutamente imaginario, simulado. No interesa tanto crear tipos que respondan a seres vivos como a seres imaginarios que funcionen en pantalla. Las nuevas poéticas tienen una nueva mitología a partir de la que construir sus héroes. ¿Tendrá esto algo que ver con esa *sociedad invisible* de la que un ensayista³¹ ha escrito últimamente?

Queremos detenernos, aunque sea brevemente, en un caso muy singular de nueva poética: Robert McKee y su obra *El guión*. Y hemos dicho bien enumerando tanto al autor como a su obra; porque casi habría que considerarlos poéticas, por separado, a uno y a otra. Su teoría y su persona han sido llevadas incluso al cine en la película *Adaptation. El ladrón de orquídeas*, un curioso ejercicio de metaficción del director Spike Jonze y los gemelos guionistas Charlie y Donald Kaufman. El protagonista, un guionista³² a quien le encargan la adaptación de una novela, desesperado, acude a McKee en busca de consejo. El propio McKee³³ expone su tesis en el seminario al que asiste Kaufman.

Pero, dejando a un lado la anécdota de metaficción cinematográfica, lo que más nos interesa de *El guión*, en relación al estudio del personaje que veníamos tratando, se encuentra en el acierto de McKee al proponer la distinción entre caracterización y personaje. Acerca del famoso dilema entre trama o personaje, argumenta:

No podemos valorar qué es más importante, si la estructura o los personajes, porque la estructura es sus personajes y los personajes son la estructura. Son lo mismo, y por lo tanto una no puede ser más importante que los otros. Sin embargo el debate continúa porque existe una confusión muy extendida sobre dos aspectos cruciales: la diferencia que hay entre *personaje* y *caracterización* [...] La *caracterización* es la suma de todas las cualidades observables de un ser humano [...] Todos esos rasgos conforman a la persona haciéndola única, ya que cada uno de nosotros somos una combinación exclusiva de dones genéticos y de experiencias acumuladas. Esa mezcla singular de rasgos es la *caracterización*... pero no el *personaje* (2002:131-132).

³¹ Me refiero a Daniel Innerarity (2004).

³² El guionista de la ficción es un alter ego del guionista de la película, y hasta su personaje, interpretado por Nicholas Cage, lleva el nombre de Charlie Kaufman.

³³ Encarnado (algo histriónica e irónicamente) por el actor Brian Cox.

Para McKee, el personaje fructifica cuando la caracterización evoluciona a lo largo de la obra. Con lo cual tenemos que la caracterización puede entrar en contradicción con el personaje debido a las presiones de la acción. Un ser caracterizado como apocado puede, sin embargo, mostrarse valiente en una situación extrema. El personaje se construye no solo con el carácter sino en confrontación con los demás elementos dramáticos, que a la larga lo definen a riesgo de modificar radicalmente su caracterización. Por tanto, según McKee, personaje y acción se muestran indisolubles, pues acaban conformando la misma materia. Podremos estar más o menos de acuerdo con sus opiniones, pero no se le puede negar a McKee el mérito de haber compuesto una poética que en cierto modo se ha erigido, muy probablemente, en el mejor modelo actual del tipo *activo-recetario*.

Dejaremos para otra ocasión el estudio pormenorizado del abundante conjunto de nuevas poéticas editadas durante los últimos años, y sus predecesoras más inmediatas, así como la posible taxonomía a partir de las preferencias por un género u otro, entendiendo siempre como géneros, «contenedores dinámicos de clasificación poco estricta». También queda aplazado (o emplazado) el modo en que el movimiento de las nuevas poéticas llegó a nuestro país, no hace mucho más allá de quince años³⁴. Nuevas poéticas, escuelas³⁵, seminarios y cursos de escritura³⁶ parecen gozar de un momento de expansión y aceptación por el público. Aunque haya quien intuya en ello cierto peligro, y quizá no le falte razón. Para muestra, oigamos a Vila-Matas en su, más que novela, interesante ensayo de metaficción *El mal de Montano*:

La literatura, me dije, está siendo acosada, como nunca lo había sido hasta ahora, por el mal de Montano, que es una peligrosa enfermedad de mapa geográfico bastante complejo, pues está compuesto de las más diversas y variadas provincias o zonas maléficas; una de ellas, la más visible y tal vez la más poblada y, en cualquier

³⁴ Coincidiendo curiosamente con el nacimiento de las primeras cadenas privadas de televisión en España.

³⁵ En nuestro país no se ha contemplado, ni se contempla, la enseñanza de la escritura de forma oficial en las universidades. La tradición anglosajona, en cambio, desde hace tiempo ha tenido presente en su docencia la materia de escritura creativa. Algunos manuales rigurosos, como el de Greenough y Hersey (1921), atestiguan esta perspectiva escolar. Ahora sí podemos contar con la relativamente reciente fundación de la Escuela de Letras de Madrid, de carácter privado, o la trayectoria desde principios de los noventa hasta hoy, con una evolución sorprendente, de los Talleres de escritura creativa Fuentetaja, los cuales se permiten ya incluso el logro de tener editorial, con títulos propios y ediciones de clásicos, como *El arte de la ficción* de John Gardner.

³⁶ Incluso coleccionables como *Taller de escritura* o *El placer de la escritura*.

caso, la más mundana y la más necia, acosa a la literatura desde los días en que escribir novelas se convirtió en el deporte favorito de un número casi infinito de personas, difícilmente un diletante se pone a construir edificios o, de buenas a primeras, fabrica bicicletas sin haber adquirido una competencia específica; sucede, por el contrario, que todo el mundo, exactamente todo el mundo, se siente capaz de escribir una novela sin haber aprendido nunca siquiera los instrumentos más rudimentarios del oficio, y sucede también que el vertiginoso aumento de estos escritores ha terminado por perjudicar gravemente a los lectores, sumidos hoy en día en una notable confusión (2003:63-64).

¿Acaso no recuerdan estas líneas los versos que ya vimos de Horacio³⁷?
 ¿Tendrá por cierto esto que ver con la densidad intertextual, y será que esta relación nos acerca al grado de lector ideal de la obra de Vila-Matas? Tal vez. Sea como sea, una vez más de vuelta al origen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1998): *La escritura dramática*, Madrid, Editorial Castalia.
- ARISTÓTELES / HORACIO (1987): *Artes poéticas*, Ed. de Aníbal González, Madrid, Taurus.
- ARISTÓTELES (1974): *Poética*, Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- BENTLEY, Eric (1964): *La vida del drama*, México, Paidós, 1990.
- BRENES, Carmen Sofía (1987): *Fundamentos del guión audiovisual*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, S.A.
- CHATMAN, Seymour (1978): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHION, Michel (1989): *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra.
- CURTIUS, Ernst Robert (1948): *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, F.C.E., 1981.
- DIMAGGIO, Madeline (1990): *Escribir para televisión*, Barcelona, Paidós, 1992.
- EGRI, Lajos (1946): *The Art of Dramatic Writing*, New York, Simon and Schuster.
- FIELD, Syd (1979): *El libro del guión*, Madrid, Plot, 1996.
- GREENOUGH, Ch. N. / HERSEY, F. W. Ch. (1921): *English composition*, New York, The MacMillan Company.
- HORACE (1978): *Satires, Epistles and Ars Poetica*, Cambridge, Massachussets, Loeb Classical Library.

³⁷ Vv. 378-385, en *De arte poetica liber*.

- HOWARD LAWSON, John (1960): *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1995.
- INNERARITY, Daniel (2004): *La sociedad invisible*, Madrid, Espasa Calpe.
- JEAN, George (1998): *La escritura. Memoria de la humanidad*, Barcelona, Ediciones B, S.A.
- JUTE, André (2003): *Escribir un thriller*, Barcelona, Paidós.
- LAVANDIER, Yves (1994): *La dramaturgie*, Paris, Le clown et l'enfant Éditeurs.
- LESSING, G. E. (1990): *Laocoonte*, Madrid, Editorial Tecnos S.A.
- LÓPEZ-CAÑETE QUILES, Daniel (1993): "Enmiendas del Brocense al texto del *Ars Poetica* de Horacio", en *Philologia Hispalensis*, VIII, pp. 37-53.
- McKee, Robert (2002): *El guión*, Barcelona, Alba Editorial.
- MELGAR, Luis Tomás (2000): *El oficio de escribir cine y televisión*, Madrid, Editorial Fundación Antonio de Lebrija.
- RANDALL, Rona (2003): *Escribir ficción*, Barcelona, Paidós.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1994): "La crítica literaria y la crítica cinematográfica", en AULLÓN DE HARO, P. (Ed.): *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, pp. 477- 484.
- SEGER, Linda (1987): *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Madrid, Rialp, 1993.
- (1990): *Cómo crear personajes inolvidables*, Barcelona, Paidós, 2000.
- TALENS, J. (1994): "El lugar de la Teoría de la Literatura en la era del lenguaje electrónico", en VILLANUEVA, D. (Ed.): *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus, pp. 129 - 143.
- VALE, Eugene (1985): *Técnicas del guión para cine y televisión*, México, Gedisa, 1989.
- VANOYE, Francis (1991): *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971): *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas, Monte Ávila Editores, C. A.
- VILA-MATAS, Enrique (2002): *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2003.

