



CRICISMO (A PARTIR DE LA PAG 8) FI14-05
18 cop.

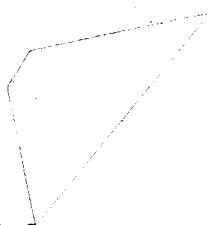
ESTÉTICA

Trabajos prácticos

Profesor: Eduardo Chiaramonte

Facultad de Humanidades

Universidad Nacional de Mar del Plata



La **Poética** es el primer tratado sistemático. Ningún otro texto puede compararse, por su importancia histórica, con la obra de Aristóteles.

En cierto modo, toda la historia de la poética no es sino la reinterpretación del texto aristotélico. Más que un libro, es una serie de notas concebidas para un curso. Esas notas contienen lagunas y pasajes ininteligibles, pero Aristóteles aspira a la constitución de una teoría general de la literatura que desarrolla sólo a propósito de dos géneros: la tragedia y la epopeya.

Curiosamente, la influencia de Aristóteles no es inmediata. Su tratado no se menciona en las obras principales que abordan el tema en los siglos siguientes: el anónimo **De lo sublime**, el **Arte Poética**, de Horacio, etc.

La Edad Media sigue más a Horacio que a Aristóteles. Innumerables tratados codifican entonces las reglas del arte poética.

A partir del Renacimiento, Aristóteles se convierte en referencia obligatoria. El centro del resurgimiento es Italia. Luego se desplaza a Alemania (con Lessing y Herder), sobre todo a partir del Romanticismo (Schlegel, Novalis, Hölderlin), y hacia Inglaterra (Coleridge). Con el Simbolismo se pasa a Francia (Mallarmé, Valéry).

La reflexión teórica sobre la literatura nunca volverá a encontrar la autonomía que poseía en Aristóteles. A partir de la Antigüedad latina la descripción del hecho poético es absorbida por la retórica y ya nadie se preocupa por la especificidad del discurso literario. A partir del s. XVIII, la poética se convierte en una subdivisión de la estética filosófica (sobre todo en Alemania) y desaparece todo interés por el funcionamiento concreto del texto (Ducrot y Todorov)

Las poéticas (o artes poéticas) casi siempre han sido -desde Aristóteles- tratados normativos que promulgan reglas para construir bien una obra y para representarla (en el caso del teatro) de una forma verosímil. Su programa siempre responderá a la más célebre de ellas: la Poética aristotélica, que dice: "...la manera en que es preciso componer la fábula si se quiere que la composición poética resulte bien y asimismo el número y naturaleza de sus partes".

La Poética de Aristóteles se funda esencialmente en el teatro: en la definición de la tragedia, en las causas y consecuencias de la catarsis, aunque hace referencia frecuentemente a la poesía épica (Homero) y pone como ejemplos pasajes de sus obras. Las reglas y normas son numerosas y precisas en el caso del teatro, arte necesariamente público y por ello rigurosamente reglamentado.

Algunas veces se suele escuchar la palabra **estética** como sinónimo de poética: se dice "la estética de Fulano, o su visión poética". Por ej.: en Hamlet, en la escena de la representación teatral en la corte escrita por él para aludir a la traición y la muerte de su padre, hay reflexiones sobre el teatro que se consideran como el arte poética o estética teatral de Shakespeare.

Tragedia en griego significa canción del macho cabrío, sacrificado por los griegos en nombre de los dioses.

Aristóteles define a la tragedia (cap. VI, pág. 49) como “una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada, con lenguaje que deleita por su suavidad... imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente.

Los conceptos fundamentales de la tragedia son: hamartia (acción del héroe que pone en movimiento el proceso que lo conducirá a su perdición); hybris (orgullo y obstinación del héroe que persevera a pesar de las advertencias y que se niega a claudicar); pathos (sufrimiento del héroe que la tragedia comunica al público); anagnórisis (reconocimiento de los personajes entre sí o la toma de conciencia del origen del mal) y catarsis (purgación de las pasiones por la producción del temor y de la piedad).

La fórmula mínima de la tragedia, según Pavis, es: el mito es la mimesis de la praxis a través del pathos hasta la anagnórisis. En otras palabras: la historia trágica imita las acciones humanas en torno al sufrimiento de los personajes y a la piedad, hasta el reconocimiento o toma de conciencia.

La acción consiste en que actúen personas de alguna índole determinada por el carácter y el pensamiento. Y el carácter y el pensamiento son causas de acciones, y según estas acciones todos son felices o infelices.

La imitación de la acción es la fábula, pues llamo fábula a la composición misma de las acciones, dice Aristóteles. Dejamos por un momento a Aristóteles y vemos: Fábula, del latín, dichos, relato. Corresponde al griego mythos. La fábula es la serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra. La fábula latina es un relato mítico o inventado, y por extensión, la obra teatral y el cuento. Hay dos concepciones del elemento fábula:

1) como material anterior a la composición de la obra, es decir como fuente.

2) como estructura narrativa de la historia.

En el teatro griego, la fábula suele ser tomada de un mito conocido por los espectadores y, por lo tanto, previo a la obra dramática. La fábula o el mito son el material, la fuente de donde el poeta saca los elementos de su obra.

Los elementos de la tragedia -dice Aristóteles- son seis: la fábula, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la composición musical.

En Aristóteles, que la define como conjunto de las acciones realizadas, principio y alma de la tragedia, la fábula está vinculada a su elemento constitutivo: la acción dramática. Es decir, hay un leve desplazamiento desde la materia dramática “en bruto” de las fuentes, hasta el nivel de la narración de acciones y de acontecimientos. Estas acciones son comunes a las fuentes y a la obra que las utiliza (Ej.: el mito de Edipo). Entonces va de la “fábula-material” a la “fábula-acción”. Prepara el paso para una concepción de la fábula como estructura narrativa de la obra.

En cuanto a los caracteres dice: “Entiendo por carácter aquello conforme a lo cual decimos que los personajes son de una determinada calidad, y por pensamiento, todas las cosas en las cuales ellos manifiestan al hablar alguna cosa o revelan alguna opinión. Hay pensamiento donde se señala que algo es o no es, o en general se enuncia algo. El

carácter, en circunstancias ambiguas, es lo que decide a través de una libre decisión elegir o rehuir determinadas cosas” (cap. VI).

Definidos ya la fábula, los caracteres y el pensamiento, restaría señalar que por lenguaje entiende la composición de los versos, la composición musical es la música que acompaña las distintas partes y el espectáculo es la puesta en escena.

Dos elementos constituyen los medios de la imitación: el lenguaje y la composición musical. Uno, el modo de la imitación: el espectáculo, es decir la puesta en escena porque es una obra teatral. Y tres los objetos de la imitación: la fábula, los caracteres y el pensamiento. **(Esto en relación con lo que vimos al principio: que las artes son imitaciones, pero difieren entre sí por los medios de imitación, por el modo o por el objeto de imitación).**

El elemento más importante es la composición de las acciones, pues la tragedia es imitación no de hombres sino de acción, vida, felicidad e infelicidad, pues la felicidad y la infelicidad están en la acción. Los hombres tienen cualidades por sus caracteres; pero según sus acciones son felices o al contrario. Los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como accesorio, a causa de las acciones. (Es decir, agregamos nosotros, no importa tanto la descripción psicológica sino los actos de los personajes, que van delineando los caracteres).

Sin acción no puede haber tragedia, pero puede haberla sin caracteres. Si los discursos expresaran caracteres que estén bien hechos, tanto en el lenguaje cuanto en el pensamiento, no se hará una tragedia. En cambio, una tragedia que tuviere estas cosas escasamente, pero que tuviere fábula y composición de acción lograría mucho mejor su fin.

Las partes principales de la fábula, con las cuales la tragedia transporta los ánimos, son las peripecias y el reconocimiento. (cap. VI)

Cap. VII: Cómo debe ser la composición de las acciones.

La tragedia es la imitación de una acción acabada y entera, que tiene amplitud adecuada. Entero es lo que tiene principio, medio y fin. Con respecto a la amplitud adecuada, dice que debe ser tal que pueda ser retenida por la memoria. Será más bella la fábula que tenga tal extensión que resulte bien inteligible en su conjunto y que permita que, según la verosimilitud o la necesidad de los acontecimientos que se suceden, tenga lugar la transformación de la desgracia en felicidad o de la felicidad en desgracia.

Cap. VIII: La unidad de acción.

Una acción que tenga unidad y constituya un todo. Si se quita una parte, el todo cambia pues si la parte quitada no produce ningún efecto (por ausencia o presencia) no es parte del todo. Pone como ejemplo a Homero, que construyó la Odisea y la Ilíada alrededor de una acción única.

Aristóteles recomienda la unidad de acción, pero las otras dos unidades de las que siempre se habla (de tiempo y de lugar) hace mención de la primera cuando dice que la acción no debe exceder de un período solar, pero nunca habla de la unidad de lugar (la acción en un solo lugar). La unidad de lugar no existe en la Poética. Un tal Maggi, 1550, traductor y preceptista, la introduce y como derivación de la de tiempo: en poco tiempo y en un tiempo homogéneo no se puede ir muy lejos, ni saltar de una temporalidad a otra.

Estas dos rara vez han sido respetadas totalmente pues imponen restricciones muy severas.

Se puede mencionar como comentario a la unidad de acción aristotélica lo que autores modernos llaman la **unidad de conciencia del héroe**. Esta unidad se aproxima a la de acción, pero la trasciende y forma la unidad fundamental de la dramaturgia clásica, de la cual dependen todas las otras. El héroe se define, como señala Hegel, por su conciencia de sí mismo, la cual se adhiere a sus actos. No puede contradecirse y controla perfectamente la situación. Por él no pasa ninguna contradicción social que no haya asumido y de la que su conciencia no sea reflejo. La unidad de su conciencia impone la unidad de su acción, que no puede descomponerse en procesos contradictorios, sino que forma un todo. La unidad de tiempo es una consecuencia lógica: el tiempo sólo puede ser pleno y continuo, es una emanación de la unidad de conciencia y de acción. (Pavis)

La justificación principal de las funciones de las unidades -nunca presentadas con claridad- reside en la verosimilitud: la escena unificada y concentrada debe hacer creer al espectador en la ilusión, ya que de otro modo éste no aceptaría pasar dos horas de representación entre lugares y temporalidades múltiples.

Cap. IX: Verosimilitud.

No importa la verdad histórica sino el carácter verosímil, creíble de lo que informa, la facultad de generalizar lo que anticipa (Pavis 534). Aristóteles dice que no es obra de poeta relatar hechos que sucedieron, sino lo que puede suceder, esto es, lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad. Esta es la diferencia con el historiador, que narra lo que sucedió.

Al escoger lo general, lo típico, el poeta prefiere la persuasión en vez de la verdad histórica; especula con una acción "media", creíble, pero interesante, posible, pero fuera de lo común. Existe pues una tensión que hay que observar entre la acción que absorbe (por ser fantástica y excepcional) y la acción que debe ser aceptada por la opinión y la creencia del público. La verosimilitud caracteriza una acción que es lógicamente posible, debido al encadenamiento de los motivos, y por ello necesaria como lógica interna de la fábula (Pavis).

"Pero la imitación -dice Aristóteles- no lo es solamente de una acción completa, sino también de cosas temibles y dignas de conmiseración, las cuales tienen lugar, en general y preferentemente, cuando los hechos se suceden en contra de lo que se espera, aunque derivándose el uno del otro, y no por casualidad, pues mejor se dará así lo asombroso, ya que hasta entre las cosas casuales parecen ser las más asombrosas las que aparentemente guardan relación con las anteriores". (El ejemplo de la estatua de Mitis que se cayó encima del culpable de su muerte).

Fábula simple: sin peripecia ni reconocimiento. Compleja: con una o las dos a la vez.

Cap. XI: Peripecia y reconocimiento.

La peripecia es el cambio en suerte contraria producida en quienes actúan de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad. Así, en el *Edipo*, el mensajero que llega para alegrar a Edipo y librarlo del miedo relativo a su madre, al revelarle quién era, produjo un efecto contrario.

El reconocimiento es el cambio de ignorancia en conocimiento, para provecho o para daño de los que están destinados a la felicidad o la desgracia. El más hermoso reconocimiento -dice Ari- es aquel que se produce cuando al mismo tiempo hay peripecia, como sucede en el *Edipo*. El reconocimiento más propio de la fábula y de la acción es el que produce conmiseración o temor porque constituye aquellas acciones de las cuales es imitación la tragedia, y de ellas resultará también que unos sean felices y otros desgraciados.

El reconocimiento es reconocimiento de personas, principalmente. Una reconoce a otra y, en otros casos, uno y otro se reconocen mutuamente. Tal el caso de Ifigenia y Orestes en *Ifigenia en Táuride*, de Eurípides.

La peripecia y el reconocimiento son dos de los elementos de la fábula con los que se produce piedad y terror; el tercero es lo patético (pathos). Lo patético es una acción destructora y dolorosa como las muertes en escena, los dolores, heridas, etc.

Cap. XII: Partes de la tragedia.

Las partes son: prólogo, episodio, éxodo y coro; éste, a su vez, se divide en párodo y estásimo. El prólogo es anterior al párodo del coro; el episodio está entre cantos enteros del coro; el éxodo es una parte entera después del cual no hay canto del coro; el párodo es el primer discurso del coro; el estásimo es un canto sin anapesto ni troqueo; el commos es una lamentación común del coro y del actor.

El **coro** es un grupo de bailarines, cantantes y recitador que toman colectivamente la palabra para comentar la acción a la cual están diversamente integrados. Se compone de fuerzas (actantes) no individualizadas que representan intereses morales o políticos superiores. (Pavis) "Los coros expresan ideas y sentimientos generales..." (Hegel).

La tragedia griega nace del coro de bailarines enmascarados y de cantantes: es decir, la importancia de este grupo de hombres poco a poco plasmaba en personajes individuales, después que el jefe del coro había instaurado al primer actor, que gradualmente comenzaba a imitar una acción. Luego Esquilo llevó el número de actores de uno a dos, quitó partes al coro y dio el papel principal al diálogo. Sófocles agregó la escenografía y aumentó a tres los actores.

El origen del teatro griego se confunde con las celebraciones rituales de un grupo en el cual los bailarines y cantantes forman a la vez el público y la ceremonia. La forma dramática más antigua sería la recitación del corista principal interrumpido por el coro. A partir del momento en que las respuestas al coro son dadas por uno y luego por varios protagonistas, la forma dramática (diálogo) llega a ser la norma, y el coro pasa a ser sólo una instancia comentadora.

En la Edad Media tiene una función más didáctica y hace de coordinador de los episodios. En el s. XV, separa los actos y llega a ser un intermedio musical. Shakespeare lo personaliza y lo encarna en un actor encargado del prólogo y del epílogo. (Pavis)

Cap. XIII: Reglas para la composición de fábulas.

No deben aparecer varones virtuosos que pasen de la felicidad a la desgracia, pues esto no es temible ni digno de conmiseración, sino repugnante, ni tampoco malvados que

pasen de la desgracia a la felicidad, pues esto es lo menos trágico de todo, pues no es *filantrópico* ni digno de conmiseración ni temible, ni debe tampoco aparecer el muy malo pasando de la felicidad a la desgracia, puesto que tal composición tendría lo *filantrópico*, pero no poseería conmiseración ni temor, pues la primera se refiere al que es desgraciado sin merecerlo y este último al que es igual a nosotros; la conmiseración es respecto del que no merece ser desgraciado; el temor respecto del igual, de modo, pues, que el acontecimiento no sería así digno de conmiseración ni suscitaría temor.

Queda, pues, el caso de quien se encuentra en el medio de ambas situaciones. Tal es el que no descuella en virtud ni en justicia, ni tampoco cae en la desgracia por maldad o perversión, sino por alguna falla; uno de los que se encuentran con suma gloria y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones famosos de semejantes linajes.

Luego dice que fábula bien hecha sea *simple* (*aquí significa que haya un solo cambio de suerte*) y que el cambio sea de felicidad en desgracia, y no por perversión sino por un gran error.

Al principio los poetas hacían las fábulas tomándolas al azar de la tradición mitológica, ahora en cambio se componen las tragedias más hermosas alrededor de un pequeño número de familias, como por ejemplo acerca de Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo y otros a quienes tocó padecer o realizar cosas enormes.

Así debe estar compuesta la tragedia más hermosa desde el punto de vista artístico.

Cap. XIV: Cómo deben producirse el temor y la misericordia y cuáles son los sucesos que los producen.

Es preferible que se produzcan por efecto de la composición de las acciones y no del espectáculo. Aun sin verlas, quien escuche el relato de las acciones que se producen debe estremecerse y sentir conmiseración; esto posiblemente habrá de ocurrir a quien escuche la fábula de Edipo. Lograr tal efecto por el espectáculo es menos artístico.

Pretender lograr con el espectáculo no lo temible, sino sólo lo portentoso, nada tiene que ver con la tragedia, porque no debe procurarse cualquier especie de deleite sino sólo aquél que le es propio.

Los sucesos que parecen terribles y dignos de conmiseración son aquellos que se producen no entre enemigos, ni entre quienes no son ni amigos ni enemigos, sino entre quienes son **amigos**: un hermano que mate o se proponga matar a otro hermano, o un hijo que hace lo mismo respecto de su padre, la madre respecto del hijo, o el hijo respecto de la madre.

Además no deben deshacerse las fábulas tradicionales: por ejemplo, Clitemnestra debe ser muerta por Orestes, y Erifila por Alcmeón. El poeta debe buscar entre las fábulas tradicionales y hacer un bello uso de ellas.

Explicación de **bello uso de las fábulas**.

Los personajes pueden obrar a sabiendas de lo que hacen: ej. **Medea**, de Eurípides, que mata a sus hijos.

O es posible que actúen sin saber y más tarde reconozcan los lazos, como el **Edipo**, de Sófocles. Otra posibilidad es que quien se propone hacer por ignorancia alguna de las cosas irreparables se dé cuenta antes de llevarla a cabo.

Entre estas, la menos buena es aquélla donde el personaje se propone obrar a sabiendas y no lo hace: no es trágico, carece de patetismo. Luego viene aquella en que el personaje obra a sabiendas, pero es preferible que proceda ignorando y después se dé cuenta. Pero

Aristóteles prefiere un cuarto caso: donde Mérope se propone matar a su hijo pero no lo mata sino que lo reconoce, y al de *Ifigenia*, donde la hermana reconoce al hermano.

Cap. XV: Caracteres.

Cuatro cosas que deben procurarse. La primera es que sean buenos. Habrá carácter cuando el discurso o la acción pongan de manifiesto alguna decisión de la voluntad, cualquiera que sean. Si tal decisión es buena el carácter también lo será. Esto es posible en cualquier género de personajes, pues también una mujer y un esclavo pueden ser buenos (sic).

La segunda es la conformidad: así puede haber un carácter varonil, pero no sería adecuado una mujer de carácter varonil y resuelto.

La tercera es la semejanza (verosimilitud, supongo).

La cuarta es la uniformidad, porque aun cuando en el objeto de la imitación haya desigualdad, y suponga un carácter así, debe ser uniformemente desigual.

Da algunos ejemplos de caracteres de tragedias inadecuados o no uniformes como la *Ifigenia en Áulide*.

Es necesario buscar en los caracteres, como en la composición de las acciones, siempre lo necesario o lo verosímil, de modo que sea necesario o verosímil que quien posee tal carácter diga tales cosas y obre de tal manera, y que sea necesario o verosímil que tal cosa aparezca después de tal otra.

Los desenlaces de las fábulas deben resultar de la fábula misma y no por un recurso extraño (como en *Medea*, de Eurípides, en que ésta huye en un carro que le dio su abuelo el dios Sol, o en la *Iliada* en que Atenea impide el embarco de los griegos, canto II). Sólo debe usarse del recurso extraño para las cosas que están fuera del drama, ya sea las que han sucedido antes o las que habrán de suceder. Nada debe ser fuera de la razón de las acciones, salvo cuando se tratare de algo que no está dentro de la tragedia, como sucede en el *Edipo* de Sófocles. (Edipo ignora cómo murió Layo, parece extraño que no haya averiguado cómo murió su predecesor).

Cap. XVI: Especies de reconocimiento.

- 1) Reconocimiento por señales: marcas de nacimiento, cicatrices o anillos, collares, etc. Esta forma es la menos artística. (Ulises reconocido por la vieja sirvienta, al lavarle los pies, por una cicatriz de una herida de jabalía en su juventud). Peor si el personaje usa la señal para probar su identidad.
- 2) Los reconocimientos fabricados por el autor (como en *Ifigenia*, cuando Orestes es reconocido por su hermana por las pruebas que le da y que son invención del autor).
- 3) Reconocimiento por el recuerdo (en la *Odisea* Ulises al escuchar al citarista recuerda y llora, por lo cual es reconocido)

CLASICISMO

Saulnier, V. La literatura francesa del siglo clásico.

Para aproximarnos a una descripción del clasicismo podemos señalar, en principio, que lo caracterizan algunas pautas que eran respetadas casi como dogmas:

- 1) En el dominio político: la monarquía.
- 2) En religión: el cristianismo, la iglesia, fuera de la cual no hay salvación.
- 3) En lo social: la noción de clase es severa. (Al romanticismo se le reserva la rehabilitación de los parias).
- 4) En lo literario: los géneros están claramente separados y jerarquizados como las clases sociales:

1) epopeya; 2) tragedia; 3) comedia; 4) bucólica; 5) lirismo (oda, elegía); 6) sátira; 7) pequeños poemas (epigramas, y otras piezas menudas).

Aspira a elaborar una obra eterna y universal. Hay una eterna belleza: es la que conmueve a la razón, la única de nuestras facultades que no es individual ni perecedera. Es la belleza de la verdad, el esplendor de la evidencia.

No se deben expresar los estados de alma íntimos, personales, y sí la naturaleza profunda y permanente del hombre, el hombre de siempre y de ninguna parte. Se debe pintar el hombre -tipo en el hombre de 1660.

Imitación de los antiguos: Es entre los antiguos que habrá que buscar a los maestros, puesto que solo la perduración adquirida da una garantía de excelencia. Solo una obra maestra, como la Eneida o Ifigenia, puede haber atravesado dos mil años sin perder la estimación general. Hay una belleza eterna y una obra que pretende ser eterna escoge sus modelos según su perduración. Las reglas del gran arte se extraerán entonces de las obras antiguas probadas. La más severa de las reglas es la diferenciación absoluta de los géneros: cada uno tiene sus propias recetas técnicas. Además será necesario tener en cuenta las conveniencias, el decoro, según el tema, el público y la moral.

La intención de la obra clásica es instruir y agradar; una posición intermedia entre la predicación y el arte por el arte. Hay que instruir deleitando. Hacer pasar un precepto moral a través de un cuento, decía La Fontaine.

El lenguaje debe ser claro, las palabras deber ser usadas con rigurosidad en su significación y en la sintaxis. Decir la mayor cantidad de cosas siendo lo menos verboso posible. (Racine no usa más de mil a dos mil palabras.) No hay que decir nada inútil, aconseja Voltaire. La sugestión y la concisión serían preceptos clásicos.

Philippe Van Tieghem. *Pequeñas historias de las grandes doctrinas literarias en Francia.*

La doctrina clásica es un conjunto de principios esenciales cuya observancia debe permitir la creación de una obra de arte lo más perfecta posible. Además la sola belleza no basta, debe haber una finalidad moral. La obra debe gustar, pero la inmensa mayoría de los críticos sostiene que debe moralizar. Solo Corneille afirma que para instruir hay que saber gustar primero.

Los franceses recogen los estudios hechos casi un siglo antes (s XVI) por los italianos, que acumularon una inmensa obra erudita, casi toda sobre Aristóteles. Ellos permitieron con sus

lecciones la constitución de una doctrina clásica en Francia, que se plasmó entre 1630 y 1660. Los grandes teóricos de esta doctrina son Chapelain, d'Aubignac, La Mesnardière, Scudéry, Vossius (que era holandés). Boileau, posteriormente, cuando la doctrina ya estaba conformada, será su divulgador, y con mayor poder expresivo eclipsará durante mucho tiempo a los anteriores.

La imitación de los antiguos es el principio fundamental de la doctrina clásica porque impuso a los escritores la preocupación por el arte, que es la gran conquista del Renacimiento y luego de la edad clásica, el punto primordial que separa ambas épocas de la Edad Media y en el cual el siglo XVII continúa al XVI. Sin este principio los poetas más dotados no hubieran dado perfección a sus obras.

El arte es para el esteticista del siglo XVII una doctrina sólida cuya estructura está formada de reglas. Los grandes poetas clásicos tendrán de las reglas una concepción mucho más amplia, aunque no sea la libertad total del genio la que oponen a ellas, sino otra clase de regla, que será la de gustar.

Las reglas dan la forma de la obra de arte; es la naturaleza la que debe constituir su materia. O, si se quiere, la primera de todas las reglas es que el arte debe imitar la naturaleza. Y el verdadero objeto del arte es, en el inmenso campo de la naturaleza, el hombre con sus costumbres, caracteres y pasiones.

Los teóricos rechazan la concepción de un arte realista, sometido a la copia estricta de la naturaleza, y la de un naturalismo que tuviera como objeto la naturaleza en su totalidad. El arte debe aislar su objeto y destacar no tanto la esencia del mismo como sus rasgos principales, sobre todo los más hermosos; antes de pintar la naturaleza hay que idealizarla.

Buscar lo general bajo lo particular. Lo verosímil consiste en escoger la realidad más normal, apartando lo anormal. Hay que ir de lo real, que es único, a lo verdadero, que es universal. Ley capital del arte clásico, que los románticos tratarán de romper, sin lograrlo, o sin quererlo del todo.

De los principios de la doctrina clásica, la razón es el más reciente. Se lo relaciona artificialmente con Aristóteles y se convertirá en el adversario del aristotelismo, el principio nuevo que rompe con la Edad Media y la escolástica. Contiene en germen la ruina de los demás principios de la doctrina. En el campo del arte, se opone a la imaginación y al juego de la inspiración. Es el buen sentido, el juicio.

Los poetas sabrán suavizar este principio de la razón, rígido, mediante las gracias del estilo, la sensibilidad, una delicada fantasía, a veces los impulsos de una imaginación poderosa.

En la práctica este conjunto doctrinario se particulariza en las reglas ya conocidas:

- a) la verosimilitud, con una tensión entre el decoro interno y el decoro externo (es decir, entre la historia verdadera y lo que el público conoce o cree conocer de esa historia).
- b) regla de las tres unidades: acción, tiempo, lugar. A estas habrá que agregar la unidad de tono: como pide Horacio en su Arte poética, no mezclar géneros: el poema heroico, cómico, la pastoral dramática, la tragicomedia. Géneros sin embargo muy populares.

Después de 1660 una noción nueva toma el primer lugar: el gusto. Ese gusto tiene su campo sobre todo en la expresión, depende de la retórica.

Hablando concretamente de la tragedia, la doctrina pretende que la tragedia moralice, mientras que Corneille sostiene que su única finalidad es gustar. Se pretende que el protagonista no sea nunca completamente criminal. Corneille en cambio defiende a Cleopatra, personaje de su obra Rodoguna, criminal sin escrúpulos, pero personaje de gran temple: la voluntad inaplacable, aun al servicio del crimen, es un carácter de tragedia.

La doctrina pretende que la verosimilitud triunfe siempre; Corneille afirma, al contrario, que lo inverosímil, si pertenece al campo de lo posible, es más capaz de conmover al espectador, "al sacudir fuertemente sus pasiones". Se imponen las unidades; Corneille se somete pero muestra sus dificultades al aplicarlas. Finalmente, cuando Aristóteles exige un protagonista cuya virtud esté mezclada con defectos, Corneille dice que el protagonista trágico puede "muy virtuoso o muy malo".

Corneille, Pierre (1606-1684).

Le Cid, Polieucto, Agésilao, Atila, Horacio, El mentiroso, Rodogune, entre más de treinta piezas

Entre 1640-1650 desaparecerán progresivamente la tragicomedia y la pastoral, reemplazadas por la tragedia y la comedia, aun cuando la moda son el teatro de intriga, melodramático, en las piezas folletinescas y galantes.

El fundamento del teatro está en la imitación de los antiguos (los trágicos griegos, Séneca). La tragedia será una obra en verso, en cinco actos, poniendo en escena pocos personajes. El objeto de la tragedia es instruir agradando. Ella enseñará la moral en forma deleitosa mediante cuatro procedimientos: el empleo de las sentencias; la pintura de los vicios y las virtudes; el éxito de la virtud, que invita a imitarla por interés; la purgación de las pasiones (catarsis).

El tema debe ser ilustre, extraordinario. Poner en escena grandes personajes, reyes y príncipes, lo que autoriza la dignidad trágica, la nobleza de los sentimientos y del lenguaje, la ausencia de preocupaciones cotidianas.

El tema debe ser tomado de la historia o de la fábula: el alejamiento da a los hechos más prestigio. La acción debe ser completa y terminada. Es necesaria una cierta amplitud, pero también una concentración de intensidad alrededor de un acontecimiento capital. No multiplicar las intrigas, sino proponer un solo debate.

Respetar los principios de lo verosímil y lo necesario, dosificándolos. Las acciones deben ser verosímiles, sin por ello ser banales. Las necesidades de la escena regulan la unión entre las acciones, empujándolas más allá de lo verosímil, sin llegar sin embargo a lo imposible. Lo necesario es definido como "la necesidad del poeta de llegar a su objetivo".

Los acontecimientos deben durar un día, o máximo 30 horas, y en un lugar (máximo en dos o tres lugares de una misma ciudad, pero a condición de no definirlos de una manera precisa y de no cambiarlos dentro de un mismo acto).

La acción debe dar materia a lo patético, es decir, suscitar el temor y la piedad del espectador (igual que Aristóteles). Corneille agrega la admiración. No mostrar la virtud desdichada, el vicio feliz. Elegir "un hombre no del todo bueno ni del todo malo y que por una falta o debilidad humana, cae en una desdicha que no merece".

Los caracteres deben ser buenos y convenientes según la edad, el nacimiento, el empleo y el país del personaje; verosímiles, conformes a lo que dice la historia; iguales, constantes en su fondo durante toda la pieza.

Corneille forjó una doctrina propia, respetuosa de Aristóteles pero original en varios puntos, porque cuando él hacía representar sus primeras obras y establecía su propio sistema dramático, la doctrina clásica no tenía todavía la autoridad de la cual gozó a partir de 1660. (Prefacios y tres Discursos sobre el poema dramático)

Racine (1639-1699)

Andrómaca, Britanicus, Berénice, Ifigenia, Fedra, Mitridates, Bajazet, Esther, Atalia.

La doctrina que establece Racine en sus prefacios, que son muy cortos, no podría compararse con Corneille. Sencillamente desprende de una teoría compleja algunos puntos sobre los que da su parecer, acentuando generalmente la opinión de los doctos antes que oponiéndose a ella.

- La acción debe reducirse a su más extrema sencillez para ser verosímil, ya que debe desarrollarse en un día (prefacio a Británico)

- Recomienda no llevar nada a la escena que no sea necesario al desarrollo de la acción hacia su fin.

- La verdad histórica debe responder a la opinión que de las costumbres y normas del período evocado tienen los "hombres honestos" (las honnêtes gens)

El gran progreso que aporta no está en la doctrina, sino en la práctica; proporciona a la pintura de las pasiones la delicadeza e intensidad sentimental que no tenían sus predecesores, y la soltura, fineza y armonía de expresión que le permiten completar la doctrina por la perfección de su gusto personal.

Jansenismo: de Jansenio, obispo de Ypres (c. 1640 propagada). Admitía el dogma de la predestinación. El hombre no puede salvarse por sí solo. Estamos predestinados: únicamente la gracia salva y justifica.

Port Royal. Racine era miembro. Se separó y al final de su vida volvió. La gramática general y razonada.

Malherbe: dictador de las letras. Purificó el lenguaje a partir del uso, (de las gentes cultas) suprimió neologismos. Prohibió expresión de sentimientos personales y todo lo relacionado con imaginación y sensibilidad. La fuerza y la claridad, unidas a un pensamiento de interés general, son las cualidades esenciales de una obra de arte.

Boileau- Arte poética (1674)

Es una codificación porque las grandes obras ya habían sido escritas. Su estética: tres requisitos esenciales. 1) Inspiración controlada por la razón. 2) Estilo natural pero reforzado por la maestría técnica que solo se puede lograr por la imitación de los antiguos. 3) Independencia del genio limitada por el deseo de gustar al público.

Clasicismo francés.

Racine. Fedra

Corneille venía de la provincia y era un hombre de teatro, cosa que no era Racine. Conocía la labor de las compañías teatrales que recorrían Francia representando en ferias y en ocasiones festivas. Esas compañías mantuvieron muy vivas formas de teatro pre-literario que pueden remontarse a las farsas medievales y las improvisaciones de la *commedia dell'arte*. Teatro de acción vivaz y réplica rigurosa. A ello hay que añadir que cuando Corneille llega a París existía un floreciente teatro representado por el prolífico Alexandre Hardy (autor de seiscientos piezas). Su estilo predominante era el del drama barroco, constituido por descabellados embrollos que recurrían abusivamente a la maquinaria escenográfica para conseguir efectos escénicos fantásticos o mitológicos.

En ese tipo de teatro estaba implícito el género de teatro en que pueden coexistir lo trágico y lo cómico, lo realista y lo fantástico, lo poético y lo prosaico. El neoclasicismo rechazaba estas dualidades. Ganó una gran economía de forma y pureza de lenguaje, pero a costa de una gran suma de vida. Además de que las raíces del neoclasicismo —dice Steiner— eran tanto políticas como literarias. El mundo de Hardy es el del feudalismo declinante, el de los tumultuosos aristócratas que, durante la Fronda, lanzaron un último desafío al poder centralizado del estado moderno. La visión del teatro neoclásico es la que forjaron Richelieu y Mazarino: era necesario que hubiera orden en la vida al igual que en el arte. Corneille podría haber seguido aquella tradición del teatro de provincia o la del drama barroco. De hecho en muchas de sus obras bajo la superficie está presente la tradición no clásica; su primera tragedia, *Medea* finaliza en estilo barroco, con *Medea* que sale volando en su carroza tirada por dragones en tanto que Jasón se suicida en el escenario. Pero la parte culminante de su obra, la serie de austeras tragedias que va desde el *Cid* hasta *Polieucto*, fue producida dentro de la preceptiva clásica.

A principios de siglo, Descartes afirma la primacía de la razón. Las pasiones son dominadas por la razón, teniendo a la voluntad como apoyo. Esta concepción está ilustrada por el teatro de Corneille. Pero hacia mediados de siglo, Molière y La Fontaine ya no creen en ese sueño de heroísmo plasmado en *El Cid* y en *Polieucto*. Son escépticos con respecto a la supremacía de la razón sobre las pasiones. En Racine ya aparece una marcada corriente pesimista: el hombre es esclavo de sus pasiones; la razón y la voluntad son impotentes, no pueden dominarla. “Veo que la razón cede ante la pasión”, dice Racine por boca de Hipólito. En esta etapa, el análisis pesimista de Pascal y del jansenismo tiñen la literatura. “El corazón tiene razones que la razón desconoce”, escribía Pascal. La literatura refleja esa concepción; muestra el alma en estado de pecado, condenada al castigo eterno si no está asistida por la gracia de Dios.

Para Racine el ideal del orden clásico era natural a su genio. Racine era un poeta cortesano que aceptaba los valores propios del medio aristocrático. Era un gran poeta dramático, pero no era un hombre de teatro como Corneille. Racine escogió el estilo teatral más puro, más elegante, más intransigente a fin de conseguir la máxima independencia posible con respecto a las contingencias materiales del escenario. Siempre estuvo en su espíritu el ideal de un teatro ritual o de corte, un teatro de las ocasiones solemnes como el que hubo en Atenas. En el prefacio a *Ifigenia* dice que “la razón y el buen sentido son los mismos en todos los siglos. El gusto de París demuestra coincidir con el de Atenas.”

El arte de Racine reclama una atención absoluta, no un desorden de la emotividad ni la identificación del espectador con la acción –dice George Steiner. Para las pobres criaturas que somos identificarnos con estos personajes regios y ceremoniosos sería psicológicamente estúpido y socialmente impúdico. Estos personajes son de una sustancia más rara que la nuestra. Así, podemos decir que Racine, como Brecht, está tratando deliberadamente de ahondar el foso entre auditorio y escenario. “Esto es una pieza de teatro” –dice Brecht al definir su famoso concepto sobre la alienación o extrañamiento. “Esto es teatro trágico –dice Racine- es más puro y más significativo que la vida corriente; es una imagen de lo que la vida podría ser si se la viviera en todo momento en un plano de exaltado decoro”. Ambos dramaturgos exigen una severa distinción entre lo real y el realismo.

Esta es la clave para entender el uso imperturbable que hace Racine de las unidades. Las unidades de tiempo y de lugar era para él una condición natural del teatro, en tanto para Corneille habían sido incómodos condicionantes. El desorden de la vida, la tosquedad material de las cosas, no pueden excluirse de los asuntos humanos por más de veinticuatro horas. Así como no pueden aparecer más de una habitación por vez para la solemnidad y la pureza de la acción trágica. El decoro, la contención, el control de sí mismo, el ritual y la cortesía son obligatorios. No obstante que Fedra o Atalía contienen tanta furia como la batalla en Macbeth o la matanza en Hamlet, la gran diferencia es que el estallido tiene lugar fuera del escenario. Esa es la gran diferencia con el teatro shakespeariano o el romántico.

El de Racine es un arte de tensión calculada. Racine es de los que trabaja con más comodidad dentro de convenciones restrictivas. Mantiene el equilibrio entre la fría severidad de la técnica y el apasionado ímpetu del material. En Fedra, por ejemplo, hay una tremenda tensión entre la forma racional y clásica del drama concreto y el carácter irracional, demoníaco, de la fábula. Es aquí donde resalta su jansenismo. En el centro de la actitud jansenista está el esfuerzo por armonizar la vida de la razón con los misterios de la gracia. En Racine, el lenguaje y los gestos de una sociedad cartesiana están obligados a representar fábulas sagradas y mitológicas.

George Steiner considera a Fedra como la mayor obra de Racine y representativa, en la manera más elevada del estilo neoclásico. Una leyenda brutal sobre la demencia del amor es dramatizada en una forma teatral que elude las posibilidades de desvarío y desorden inherentes en el tema. No hay otra obra en toda la tragedia neoclásica en que sea más drástico el contraste entre fábula y tratamiento. Tampoco en ninguna otra obra es más cabal la observancia de estilo y unidad. Racine impuso las formas de la razón a la arcaica negrura de su tema. Tomó el tema de Eurípides y solo introdujo un cambio. En la leyenda Hipólito está consagrado a una extrema castidad. Es un cazador frío y puro que menosprecia las potencias del amor. Afrodita busca vengarse de quien la desdigna; de aquí la catástrofe. (Afrodita hace que Fedra se enamore de Hipólito). Eurípides y Séneca presentan así el mito, pero por, el contrario, Racine hace de él un amante tímido pero apasionado. Eurípides lo muestra como una criatura de la selva, sacada de su guarida y mezclada en asuntos humanos que no entiende del todo. Racine lo convierte en un cortesano y hombre galante. ¿Por qué? Cabe suponer que la imagen de un príncipe heredero que huyera ante los requerimientos de las mujeres habría resultado ridícula al público de la época. Pero esta es la única concesión que hace Racine a las exigencias del decoro. En todo lo demás, deja que las furias causen estragos.

Racine nos dice que Fedra tiene que seguir su trágica carrera “por su destino y por la cólera de los dioses”. El mecanismo de la fatalidad puede ser interpretado de diversas

formas; aquí los dioses pueden ser realmente tales o bien pueden ser lo que llamaríamos herencia. Lo que Ibsen llamará “espectros” cuando quiere decir que nuestras vidas pueden ser acosadas hasta su ruina por una infección hereditaria de la carne. Una conjetura jansenista –dice Steiner- parece esconderse tras la enorme fuerza de la tragedia. La acción de Fedra ocurre en una época anterior a la venida de Cristo. Quienes entonces se condenaban lo hacían de un modo más terrible puesto que no tenían a su alcance ninguna posibilidad de redención. Antes de Cristo el descenso a los infiernos tenía una atrocidad especial, siendo irredimible. Fedra pertenece al mundo de aquellos por quienes Cristo aún no había dado su vida. En ese mundo los personajes trágicos caen más profundamente, la soledad de ellos es más absoluta por ser anterior a la gracia. Cuando Hipólito dice: “Todo ha cambiado de aspecto/desde que a estas orillas los dioses enviaron/a la hija de Minos y Pasifae”, introduce en ese marco cortesano lo arcaico, incomprensible y bárbaro. Fedra es la hija de lo inhumano, su antepasado directo es el sol, por sus venas corren los fuegos primordiales de la creación.

El sometimiento de Fedra a la obstinación de la carne es comunicada con notable logro escénico. Cansada por el peso de sus ornamentos y de su cabellera, Fedra se sienta. Es un gesto de sumisión: el espíritu se doblega bajo la tiranía del cuerpo. En el teatro neoclásico, en general, y en otras piezas de Racine los personajes trágicos no se sientan. La desnudez del escenario neoclásico le permite sacar partido, dar a entender cosas tan cargadas de sentido y tan violentas mediante la simple presencia de una silla. Cuanto más estricto es un estilo, más comunicativo resulta cualquier acto de apartarse de su severidad. Los personajes trágicos sufren agonías de orden moral o intelectual que dejan su espíritu magullado o herido, pero aún rector. Cuando Fedra se sienta, se rinde a la sinrazón. El teatro neoclásico parece un lugar cerrado al desorden. Sin embargo, al comienzo de la tragedia Hipólito nos advierte que la atmósfera ha cambiado, como si hubiera un oscurecimiento del aire. La llegada a Atenas de la hija de Minos ha abierto las puertas de la razón a un mundo extraño y bárbaro. Ella es hija de Minos que es hijo de Zeus y de Europa.

La muerte de Hipólito afirma el tono salvaje de la fábula. Teseo, quien ha salvado a Grecia de bestias feroces, llama a un monstruo del mar para la destrucción de su hijo. Teseo dio muerte al Minotauro, el monstruoso medio hermano de Fedra; ahora una bestia cornuda mata a su hijo. El ciclo de horrores llega a su irónica consumación. En las escenas finales la violencia del mito arrasa con todo. Que no sintamos una desarmonía entre esa realidad – dice Steiner- y las convenciones del teatro neoclásico es una prueba del arte de Racine. El paso de lo figurado a lo literal, de las formas de la razón a las del terror arcaico, está cuidadosamente preparado. A lo largo de la obra, la parte de la bestia parece aplastar los frágiles límites de la humanidad del hombre. El descenso de la pieza a una especie de caos primordial es llevada a cabo enteramente dentro de la forma cerrada, neoclásica. Las presencias infernales que oscuren el aire adquieren realidad por la sola fuerza del encantamiento de Fedra. El monstruo que da muerte a Hipólito es real pero no lo vemos. El horror nos llega a través del relato de Terámenes (el mensajero de la tragedia griega que hace aquí una de sus últimas apariciones en el teatro moderno). Todo cuanto ocurre, ocurre dentro del lenguaje. Solo con palabras –y palabras formales y ceremoniosas- Racine llena el escenario con el máximo de acción. Esa es la especial economía y grandeza de la tragedia clásica francesa.