

PERIPECIA Y RECONOCIMIENTO EN INCENDIES (2010)
VIGENCIA DE LOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS

SERGIO YOVANNY MURILLO GIRÓN

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2018

PERIPECIA Y RECONOCIMIENTO EN INCENDIES (2010)
VIGENCIA DE LOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS

SERGIO YOVANNY MURILLO GIRÓN

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de filósofo

Director

Mario Augusto Palencia Silva

Magíster en Literatura Hispanoamericana

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

BUCARAMANGA

2018

Agradecimientos

En primer lugar, gracias a mis padres, por la comprensión, el apoyo y la paciencia en este camino, que a pesar de las adversidades han sabido mostrar su mejor cara y relucir con cariño sin condiciones. Con ellos, a una familia que del mismo modo ha mostrado la mejor disposición y el respeto necesario.

A Mónica Muñoz, por siempre estar en el lugar preciso para regalarme los impulsos necesarios para el desarrollo y la culminación del proyecto. Por su cariño sin medida que siempre, incluso bajo la tempestad, ha sido un faro radiante que me ha centrado en el camino, inundándome de sonrisas y tranquilizando los momentos más caóticos frente a los que todo estudiante debe enfrentarse en la finalización de un momento que marca, de hecho, el inicio de un camino más largo e intrincado. A ella infinitas gracias y el mayor respeto en su recorrido profesional, del cual me ha hecho parte.

Al profesor Mario Palencia, por compartir una pizca de sabiduría y guiarme en un terreno desconocido y escarpado, en el que su conocimiento le convierte en un guía admirable.

Finalmente, al profesor Oscar Flantrmsky, por su ayuda invaluable en el aprendizaje del griego, abriéndome los ojos a diferentes enfoques que deben ser tomados en cuenta al momento de realizar un estudio como este.

Contenido

| | |
|---|----|
| Introducción | 9 |
| 1. Peripetia, Reconocimiento y Plot point. | 12 |
| 1.1 Peripetia (περιπέτεια) | 17 |
| 1.2 Reconocimiento o Agnición (ἀναγνώρισις) | 19 |
| 2. Incendies (2010) | 39 |
| 3. Vigencia de los conceptos aristotélicos | 54 |
| 4. Conclusiones. | 61 |
| Bibliografía. | 63 |
| Filmografía | 65 |

RESUMEN

TITULO: PERIPECIA Y RECONOCIMIENTO EN *INCENDIES (2010)*: VIGENCIA DE LOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS*.

AUTOR: SERGIO YOVANNY MURILLO GIRÓN**.

PALABRAS CLAVE: PERIPECIA, RECONOCIMIENTO, AGNICIÓN, INCENDIES, ARISTÓTELES, GUION, CINE.

DESCRIPCIÓN:

El objetivo es analizar una obra cinematográfica en busca de aquellas manifestaciones que permitan un estudio a la luz de *Poética* de Aristóteles, de suerte que sea posible dar cuenta de la vigencia de algunos conceptos aristotélicos.

El recorrido tomado en el presente proyecto está basado en el estudio de los términos *peripecia* y *reconocimiento* en *Poética*, inicialmente desde el griego antiguo (lenguaje en el que son explicadas por el estagirita), posteriormente, por traductores en español y en inglés de la obra, para mostrar la evolución de los conceptos utilizados para referirse a estas manifestaciones. A su vez, un estudio realizado a la forma en que se escriben los guiones para cine, tomando como punto de partida lo expuesto por Irwin Blacker, y desde allí, un contraste por diversos teóricos del guion, para finalmente, a través de una lectura comparativa entre una pieza trágica y la película, establecer una suerte de herencia aristotélica presente en las teorías del guion cinematográfico. Asimismo, la posibilidad de proponer este análisis desde otros conceptos de la obra aristotélica, en otras obras filmográficas, donde se haga posible establecer un patrón dentro de la escritura de guiones que se dirija hacia lo descrito por Aristóteles hace más de veinte siglos.

* Trabajo de grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Mario Augusto Palencia Silva. Magister en Literatura Hispanoamericana.

ABSTRACT

TITLE: REVERSAL AND RECOGNITION IN *INCENDIES (2010)*: VALIDITY OF ARISTOTELIC CONCEPTS*.

AUTHOR: SERGIO YOVANNY MURILLO GIRÓN**.

KEYWORDS: REVERSAL, RECOGNITION, DISCOVERY, INCENDIES, MOVIE, ARISTOTLE, POETICS, CINEMA.

DESCRIPTION:

The objective is to make an analysis of a cinematographic play looking for those manifestations that allow a study from Aristotle's *Poetics*, so the validity of some aristotelic concepts could be studied and applied inside the play.

The road taken by this project is based on the study of the terms *reversal* and *recognition*, from Aristotle's poetics, first on the original greek (language used by Aristotle, tanking out the translators charge), then on different translates in spanish and english of Aristotle's work, so the evolution suffered by this terms could be shown, even if this evolution is not, in any way, innocent; and respond to the will of the translators. Also an investigation to the form in wich a screenwriting is done, taking as start point the theory of Irwin Blacker, and from there, a contrast between diverse screenwriting theoric as Field and Mabley. Finally a comparative lecture between an ancient tragedy and the movie, trying to establish an aristotelic heritage present on the different screenwriting theories. In that manner, the possibility of make this analysis with other Aristotle's concepts, in other films; making possible to stablish a pattern in the way that screenwriting is done since the ancient greek culture, more than twenty centuries ago.

* Bachelor Thesis.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Mario Augusto Palencia Silva. Magister en literatura hispanoamericana.

Introducción

El objetivo principal del siguiente proyecto es realizar un acercamiento al cine, desde la teoría sobre el arte dramático, planteada por Aristóteles en *Poética*. Dado que éste es un tema demasiado extenso para abarcarlo completamente en un proyecto, es necesaria una división del mismo; de modo que el estudio a realizar está basado en los conceptos *Peripetia* (περιπέτεια) y *Reconocimiento o agnición* (ἀναγνώρισις), así como en las manifestaciones que permitan hacer una referencia a los mismos, en el filme *Incendies* (2010) del director canadiense Denis Villeneuve.

El principal obstáculo que enfrento es tomar estas dos categorías, evitando pervertir su sentido y función en la obra trágica, pues la descripción hecha por Aristóteles está enfocada en el papel de éstas dentro del argumento trágico, y del sentido de la tragedia griega, en general; de suerte que, al tomarlas, desligándolas de su carga trágica, pueda dar cuenta de alguna similitud con las técnicas usadas para la elaboración del filme. Del mismo modo, la desfragmentación del argumento trágico (μῦθος) que está formado por estas manifestaciones, acompañadas de la *Acción pasional* (πάθος), el cual no es estudiado en la investigación presente, pues el proyecto no se trata de la posibilidad de identificar el μῦθος dentro de la obra fílmica, sino de la vigencia y posible utilidad de estas dos categorías aristotélicas (peripetia y reconocimiento) propias del arte dramático de su época, dentro del llamado *Séptimo arte*.

Asimismo, en la presentación de mi investigación, es necesario guardarse de afirmaciones que permitan concluir la clasificación de la obra fílmica como una tragedia; este punto es de especial importancia, pues un anacronismo tal anularía cualquier validez que pueda pretender tener la investigación. Para conseguir este propósito, es necesario un estudio completo desde *Poética*; ya que no solo estas

categorías conforman la totalidad de la tragedia, existen obras trágicas que omiten la utilización de alguna de estas y conservan su sentido trágico mediante la interpretación y la finalidad o que se valen de una conjugación diferente de estos mismos elementos, en los que es posible la utilización de uno solo de ellos, de dos, o de los tres; sin olvidar que para Aristóteles el más bello de todos los argumentos es en el que se encuentran estas tres categorías en copresencia y se comunican en términos de causa efecto entre ellos; eliminando la espontaneidad y contribuyendo al carácter verosímil de la obra. La diferenciación entre tragedia/obra fílmica es uno de los temas en los que deseo ahondar para contribuir en su clarificación, y se dé más fácilmente la comprensión y lectura del objetivo central del proyecto. Sin embargo, del mismo modo en que se pueden exponer diferencias tajantes, es posible identificar similitudes, sin que estas apunten a encasillamientos y que podrían utilizarse en investigaciones futuras; que se ocupen de aclarar si una de las formas para elaborar los guiones cinematográficos, está emparentada con lo descrito en *Poética*. Dado que en parte mi investigación se deriva de la anteriormente mencionada, es necesario exponer lo descrito en *Poética*, desde su idioma original, para comprender de otra manera la investigación realizada por Aristóteles; dicha manera debe ser determinada desde el estudio de la palabra empleada por el estagirita, es decir, el término griego, que en este caso es: **ποιητική**, y la formación gramatical que a esta acompaña.

Finalmente, en lo que al cine se refiere, el estudio de sus partes ha sido expuesto por Syd Field en *The foundations of screenwriting*, Irwin Blacker en *The elements of screenwriting: A guide for film a televisión writers*, David Howard y Edward Mabley en *The tools of screenwriting: A writer's guide to the craft and elements of a screenplay*, finalmente por Antonio Sánchez-Escalonilla en *Estrategias de guion cinematográfico: El proceso de creación de una historia*. Que, si bien no son los únicos que han estudiado a profundidad el cine, es a partir de estos estudios que tomo las bases argumentativas respecto de la forma en que se escriben los

guiones para cine. Asimismo, las herramientas de las que se valen los guionistas y directores para que sus filmes sean más ricos en contenido, especialmente los llamados ***Plot Points***, que tiene un papel indispensable dentro del desarrollo de las películas que se han valido de esta herramienta para hacer sus filmes más ricos en contenido.

Grosso modo, se trata de un análisis de estas dos herramientas (Peripetia/Reconocimiento) de las que puede valerse el poeta trágico para producir su obra, en contraste con las técnicas utilizadas por Denis Villeneuve en su película *Incendies*. Con el objeto de examinar la vigencia de los conceptos aristotélicos dentro del cine de esta época, y proponiendo futuras investigaciones que se encarguen de conciliar las técnicas usadas en la elaboración de las tragedias, con las herramientas de las que se vale el guionista/director en la elaboración de un filme.

1. Peripecia, Reconocimiento y Plot point.

A modo de prelude en el tema que a esta investigación respecta, debe ser expuesto el sustento argumentativo sobre el cual estará sembrada, de este modo no se tendrá duda alguna sobre la delimitación del problema a tratar. Así, el primer tema a despejar es el sentido de *Poética* (ποιητική), es decir, la forma en que debe interpretarse su significado. Ya este es un problema que ha venido siendo desarrollado por los diferentes traductores de la obra. Algunos, dice Garcia Yebra en su traducción: “¿ha de entenderse <<poesía>> o <<(arte) poética?>> <<Art of poetic composition>>”¹. Para entender mejor esta problemática, debe verse la naturaleza de la palabra misma y su familiaridad con otras. *Ποιητική* es el modo genitivo, en singular con género femenino del adjetivo *ποιητικός*. El adjetivo en griego, igual que en español, es una palabra utilizada para modificar los sustantivos, y el modo genitivo es utilizado para hacer las veces de complemento del nombre; así, la oración: *περὶ ποιητικῆς* con la que inicia el texto, se conforma de una preposición de genitivo (*περὶ*) que significa *sobre, acerca*; y el adjetivo antes mencionado (*ποιητικῆς*) *ingeniosa, inventiva*, o simplemente *poética*. La traducción de *Angel Cappelletti* es también buena guía para la resolución de este inconveniente: “El adjetivo <<poética>> (*ποιητική*) supone el sustantivo <<arte>> (τέχνη). Aristóteles se propone tratar del <<arte>> o <<técnica>> de la poesía”². Recuérdese que *ποιητική* comparte su raíz (*ποι-ποιη*) con las palabras *ποιητής* (poeta), *ποίησις* (poema) y esta se deriva del verbo *ποιέω* (hacer). Se trata entonces, de un estudio sobre la forma en que se realiza el arte poético, o las técnicas utilizadas en la realización de este y no en su sentido artístico. En otras palabras, es una investigación sobre la forma en que se ha hecho el arte poético en su tiempo, que a su vez presenta los modos de realizarlo y los medios con que se realiza. A partir de esto es que presento mi investigación sobre la forma en que

¹Aristóteles, *Poética*: traducción de Valentín García Yebra. Madrid. Gredos. 1990. p 243.

² Aristóteles, *Poética*: traducción de Ángel J. Cappelletti. Caracas. Monte Ávila editores. 1998. p. 37

se hace un guion, para mostrar una posible reconciliación en las herramientas antes utilizadas con las herramientas contemporáneas.

No obstante, aunque ambas investigaciones versen sobre el hacer, y el objetivo de esta sea una forma de conciliación; el resultado (lo hecho) es completamente diferente e irreconciliable. Siendo la investigación de Aristóteles una explicación a la producción del arte de su época, ligado a un propósito que solo cobra sentido dentro de las condiciones que provocan el surgimiento del mismo y que de ninguna forma pueden repetirse, por más similitudes que parezcan tener. Pues lo descrito por Aristóteles cumple un papel específico dentro del desarrollo de las diversas formas de interpretación, aunque las descritas sean todas imitaciones; son diferentes en el modo de hacerlo (como se imita), en el objeto a imitar (lo que se imita) y en los medios utilizados para la imitación (las herramientas con las que se imita). De suerte que, por ejemplo, la tragedia y la comedia; que utilizan para su imitación el ritmo, el canto y el verso (medios) se diferencian en la distribución de estos, y en el objeto a imitar; pues la comedia, por medio de la imitación, puede hacer a los hombres peores de lo que son, o presentarlos como son en su realidad cómica; contrariamente, la tragedia presenta a los hombres en su desdicha y sufrimiento. En lo tocante al modo de imitar, ambas utilizan un modo no narrativo, es decir, han reemplazado al narrador (propio de la epopeya) y presentan los personajes actuando directamente en el escenario.

Debido a que las categorías que analizo son propias de la tragedia, y pueden de alguna manera venir de la epopeya, como es explicado por Rojas: “Al igual que la tragedia, el pensamiento y el lenguaje de la epopeya deben ser bellos, haciendo necesario, en efecto, las *peripecias*, los *reconocimientos* y los *padecimientos*”³; es indispensable describirla para dar una apreciación sobre lo que es y su posible objetivo, que sea útil a la investigación presente. En palabras de Aristóteles: “Es, así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada

³ Rojas, Carolina. De la manifestación de la peripecia aristotélica en la tragedia esquileana. Tesis de pregrado en Filosofía. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas, 2014. P.14

extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones.”⁴

Ya, anteriormente, se ha dicho que las diversas interpretaciones artísticas de la Grecia clásica se diferencian entre ellas por lo que imitan, como lo imitan y de lo que se valen para realizar dicha imitación; pues bien, de la tragedia son propias las siguientes partes, calificadas cada una dentro de una categoría, bien sea lo imitado, la forma de imitarlo o los medios para hacerlo.

Argumento (μῦθος), caracteres (ἦθη), lenguaje (λέξις), pensamiento (διάνοια), espectáculo (ὄψις) y canto (μελοποιία). Siendo que el lenguaje y el canto pertenecen a los medios utilizados por los poetas para realizar la imitación; el espectáculo, la forma en que se realiza la misma; el argumento, caracteres y pensamiento lo que se imita. De suerte que son estas las partes formales de toda tragedia, de estas la más importante es el argumento: “De ellas la principal es la organización de los hechos, ya que la tragedia no es representación de los hombres sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha.”⁵

A su vez el argumento puede ser simple o complejo. Un argumento simple es aquel en que el cambio de fortuna (paso de la dicha a la desdicha) se presenta sin peripecias ni agniciones (reconocimientos). Por otra parte, un argumento complejo es aquel en que el cambio de fortuna se presenta acompañado por peripecia, agnición o ambas; sin olvidar la verosimilitud del argumento, es decir; que estas manifestaciones que se presentan en los argumentos complejos deben nacer de la estructura misma de los hechos; y no pueden presentarse sin explicación alguna, pues esto confundiría al espectador y no lograría su objetivo. Anulando el surgimiento de lo bello, de lo imprescindible. Es este uno de los puntos clave de la investigación, pues al mostrar objetivamente la presencia y las relaciones que se producen en el cambio de fortuna, permite precisar el tipo de argumento de cada

⁴ Aristóteles, Poética: traducción de Ángel J. Cappelletti. Caracas. Monte Ávila editores. 1998. P. 6

⁵ Ibid. p.7

obra en particular para así establecer tipologías específicas entre las diferentes piezas.

Por otra parte, es posible identificar en la tragedia, unas partes cuantitativas presentes en todas las tragedias, según Aristóteles, estas son: prólogo, episodio, éxodo, y parte coral; a su vez, esta última es conformada por el párodo y el estásimo; por otra parte, solo algunas cuentan con cánticos escénicos y como: “<<Prólogo>> es toda la parte de la tragedia que antecede al ingreso del coro. <<Episodio>> es toda la parte de la tragedia que sucede en medio de todos los cantos corales. <<Exodo>> es toda la parte de la tragedia después de la cual ya no hay cantos corales. <<Párodo>> coral es toda la primera expresión del coro. <<Estásimo>> es el canto del coro sin anapestos* ni troqueos. <<Como>> es el lamento conjunto del coro y [de los actores] del escenario”⁶. Estas partes cuantitativas abren a su vez, las puertas a la reflexión sobre la parte en la que se hace manifiesta cada una de las categorías que se estudian en el presente proyecto.

Ahora bien, en lo tocante a los personajes, sobre los que versan las tragedias, es de hacer especial énfasis, por ser estos quienes realizan las acciones, terribles y lamentables; a través de los cuales logra el autor de tragedias producir miedo y compasión en los asistentes a las mismas, sin olvidar que las tragedias no son estrictamente sobre el personaje sino sobre el carácter que éste encarna. Se clarifica, entonces, el tipo de hombres que no deben ser utilizados en la realización de las tragedias, para así dejar en manifiesto los propicios a este fin**:

los hombres honestos no han de ser mostrados mientras pasan de la felicidad a la desdicha, porque eso no es terrible ni lamentable sino infame, ni los malvados mientras cambian de la desdicha a la felicidad, porque ésta es la más anti-trágica de todas [las situaciones], en cuanto no posee ninguna de las [condiciones] que debe poseer: No

* Troqueo es una sílaba tónica seguida de una sílaba átona. Anapesto son dos sílabas átonas seguidas de una sílaba tónica.

⁶ Aristóteles. Op cit. pp 13-14

** Este modo de proceder, aclarando lo que es a partir de lo que no es; vislumbra el carácter filosófico de *Poética*, pues este recurso es también utilizado por el estagirita en las obras consideradas de más relevancia filosófica como *Metafísica*.

produce, en efecto, simpatía por los hombres, ni compasión ni temor. Tampoco [debe] pasar el hombre enteramente malo de la felicidad a la desdicha. Tal situación podría provocar simpatía por los hombres, pero no compasión ni temor, pues la una se siente por quien es desdichado sin merecerlo, el otro por quien es semejante [a nosotros]. La compasión es por quien no merece [sufrir]; el temor por quien es semejante [a nosotros], de manera que el resultado no es [aquí] ni la compasión ni el temor. Resulta que la compasión es generada por quien no merece los sufrimientos en los que se ve envuelto y no es merecedor de tales; mientras que el temor se nos presenta por semejanza, pues es otro hombre (un semejante) quien está sufriendo”⁷.

No debe ser el hombre bueno ni el malo aquel que se represente en las tragedias, deber ser, dice Rojas: “Aquel hombre que no se caracteriza por ser virtuoso ni justo, pero que se encuentra con un destino desdichado por un error propio y no por ser malvado”⁸.

En síntesis, la tragedia es imitación de una acción completa en un determinado periodo de tiempo (no superior a un día). Formada por seis partes diferentes, de las cuales la más importante es el argumento, puede ser este simple o complejo; sea el complejo el más artístico pues allí convergen las peripecias, agniciones y el lance patético; esta característica nos permite, a su vez, preguntarnos por el tipo de argumento presente en determinada tragedia o, en este caso, si es probable encontrar una característica similar dentro del proceso de creación de un guion cinematográfico que permita ser identificada dentro de un film (teniendo en cuenta que el proyecto debe versar sobre el cómo hacerlo y no sobre sus resultados en el espectador). A su vez, consta de unas partes cuantitativas como lo son el prólogo, episodio, éxodo, coro (formado por el párodo y el estásimo); algunas, además, incluyen cánticos escénicos y comos. Que busca generar en el espectador compasión y temor valiéndose de estas herramientas, y que versan siempre sobre hombres que no son malvados ni tampoco sobresalen por su virtud, sino que su desdicha es producto de un error.

Una vez aclaradas las características presentes en la tragedia clásica, es momento de dar lugar al tema que a esta investigación preocupa; esto es, la

⁷ Ibid. p.14

⁸ Rojas, Carolina. Op cit. P. 21

descripción de las categorías *Peripecia* y *Reconocimiento* que hacen parte del argumento complejo de la tragedia.

1.1 Peripecia (περιπέτεια)

La peripecia es definida por Aristóteles como: “la transformación de lo actuado en su contrario”⁹. Sin embargo, es igualmente necesario establecer una definición desde el estudio del término en su idioma original y la formación semántica que a este acompaña. Pues bien, en griego original esta definición es leída como: στί δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πρατόνμενων μεταβολή, de aquí lo que deseo analizar no es el propio concepto de peripecia (περιπέτεια) sino cómo este concepto se ve afectado por aquellos que lo acompañan y que ya han sido utilizados por Aristóteles anteriormente. Estos conceptos que voy a analizar son: “πρατόνμενων” y “μεταβολή”. La necesidad de analizar estos conceptos y ver como se conectan con el concepto principal (peripecia) surge de la discusión llevada a cabo por algunos traductores.

Anteriormente, en la explicación de los tipos de argumento (μῦθος), he dicho que el argumento simple es aquel en que el cambio de fortuna se produce sin peripecias ni agniciones. Esta definición es importante, pues el término utilizado por Aristóteles para indicar cambio es μεταβάλλειν (forma infinitiva del verbo μεταβάλλω) que en efecto significa cambiar, transformar; por otra parte, la palabra utilizada en la definición de la peripecia no es ya el verbo sino un sustantivo derivado de este (μεταβολή) cuyo significado es también cambio, pero dado que se utiliza un sustantivo, no se habla de la acción de cambiar sino del resultado de dicha acción, del cambio como tal. La nota 164, de la edición Gredos, expone dos teorías que pueden ser ambas acertadas. La primera explicación, la de Else, propone que el sentido de la afirmación recaer en el sentido del verbo que se utiliza para acompañar, cuando Aristóteles utiliza el verbo μεταβάλλειν, lo hace utilizando

⁹ Aristóteles. Op cit. p. 12

también el verbo γιγνομένων, cuyo significado es suceder, llegar a ser. Contrariamente, al utilizar μεταβολή el verbo que acompaña es ahoraπραπτομένων, que es interpretado, la mayoría de las veces, como “hacer”, es decir, hacer con algún propósito, esto sugeriría que la peripecia marca el cambio de dicha a desdicha a partir de la acción del personaje (héroe trágico); es decir, que este paso está subordinado al propósito de la acción del personaje (con un determinado carácter, no debe olvidarse) sobre quien versa la obra; pero al sugerir esto se ignoraría que existen momentos dentro del desarrollo de la tragedia que son ajenos a las intenciones del personaje; de suerte que estas acciones también conducen al cambio dicho, pues la tragedia es la imitación de una acción completa, lo que quiere decir que todas las acciones realizadas dentro de la misma conducen a un fin único.

La segunda explicación que ofrece Garcia Yebra es la de Hardy: “Hardy observa que algunos críticos hacen depender τῶν πραπτομένων de εἰς τὸ ἐναντίον, de donde resultaría que hay peripecia cuando un personaje cae en una situación opuesta a la que se proponía. Hardy traduce τῶν πραπτομένων como referidos a la acción de la tragedia, no a la conducta o a la condición de un personaje en particular”¹⁰. Esta distinción, hecha por los diferentes traductores, podría no tener lugar alguno, pues γιγνομένων puede traducirse como: “lo que pasa”, “lo que sucede” o mejor, “el suceder natural”, que en tragedia podría interpretarse como el desarrollo natural del argumento trágico. Por otra parte, πραπτομένων es acertadamente traducido por Else como ese “hacer con algún propósito”. Ahora bien, antes he analizado la división del argumento trágico, a saber, los argumentos simples y los complejos, dejando claro que un argumento simple es aquel en que el cambio de fortuna (μεταβάλλειν) se da sin peripecias ni agniciones. Contrario a esto, el argumento complejo es aquel en que el cambio se efectúa acompañado de peripecias, agniciones o ambas. En ambos casos de argumento, el cambio de fortuna es inevitable, pues esto es el corazón de la tragedia. De suerte que la

¹⁰ Aristóteles, Poética: traducción de Valentín García Yebra. Madrid. Gredos. 1990. p. 278.

peripecia, si bien no subordina el cambio de fortuna dentro del argumento trágico, sirve de acompañamiento para hacer el mismo más contundente, estableciendo una relación entre *πρατόνμενων μεταβολή* y *γιγνομένων μεταβάλλειν*. Utiliza, Aristóteles, el verbo por ser el cambio de fortuna la acción principal y el fin del argumento trágico simple; adversamente, utiliza el sustantivo, por no ser este cambio de fortuna la acción principal del argumento complejo, sino el fin; su acción principal es aquella que hace las veces de conductora hacia el fin (el cambio de fortuna), que en este caso tiene que ver con la intención propia del personaje (*πραπτομένων*).

1.2 Reconocimiento o Agnición (*ἀναγνώρισις*)

En palabras del estagirita: *Ἀναγνώρισις δέ, ὡσπερ καί τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοιας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς εχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων*; “Reconocimiento, como el propio nombre lo indica, comporta un cambio de la ignorancia al saber, que [genera] el amor o el odio de quienes están predeterminados para la felicidad o la desdicha”¹¹ de la anterior definición, es imperioso el análisis del concepto “predeterminado” en griego “*ὠρισμένων*” pues, en otras traducciones, no es interpretado como “predeterminado” sino como “destinado” lo que indicaría un problema dado que Aristóteles, en su filosofía, no considera el destino; sin embargo, este problema también podría darse en la utilización de “predeterminado”, al ser un concepto demasiado ambiguo y dando lugar a conjeturas sinonímicas con “destinado”. Son entonces errores de traducción que pueden llegar a confundir a los analistas. Tampoco es esta predeterminación la principal característica de la agnición, es más bien el cambio (*μεταβολή*) del desconocimiento al conocimiento. El inconveniente está en la interpretación de “*ὠρισμένων*” que no es considerada por Aristóteles como destino, o mejor, que no es considerada como destino

¹¹ Aristóteles, *Poética*: traducción de Ángel J. Cappelletti. Caracas. Monte Ávila editores. 1998. pp. 12-13.

sobrenatural sino en un sentido más bien natural; es decir, de lo que es propio de cada cosa y por la que cada cosa actúa. De suerte que una definición de agnición, más acorde al sentido aristotélico, podría ser: Cambio de la ignorancia al conocimiento, para amistad o enemistad, de quienes por su naturaleza están propensos a la dicha o al infortunio.

Una vez hecha la aclaración pertinente, al sentido en que es mejor comprendido el reconocimiento, es momento de continuar con la división de este, pues Aristóteles distingue entre una serie diferente de agniciones que se presentan bajo condiciones particulares. Son, según el estagirita, cuatro los tipos de reconocimiento de los que puede valerse el poeta para ornar la obra, calificados según su grado artístico. Sea el primero, el menos artístico de todos, a saberse, la agnición producida mediante algún indicio, bien sea natural: “las estrellas, como las de Cárcino en el *Tiestes*”¹² u obtenido; de los obtenidos, unos son propios del cuerpo: “como las cicatrices”¹³, otros son ajenos al mismo: “como los collares”¹⁴.

En segundo lugar, se encuentran los ideados por el autor de tragedias, por lo que su valor artístico es nulo y raya muchas veces en el error; pues es un reconocimiento que no se presenta de improvisto, ni las acciones que suceden conducen a él, sino que se pone de manifiesto lo que debe ser reconocido: “como cuando Orestes, en *Ifigenia*, manifiesta quién es él”¹⁵. Tercero es aquel reconocimiento que es producido por medio de la memoria (μνήμη), es decir, que se efectúa a través de un recuerdo, y que por acción del mismo hace su paso de ignorancia a conocimiento cual es el objetivo de la agnición o reconocimiento.

Finalmente, aquella proveniente de los razonamientos: “como sucede en *Las Coéforas*: Alguien parecido a mí ha llegado. Es así que nadie se parece a mí sino Orestes. Luego, éste ha llegado”¹⁶. Sin embargo, son propios los razonamientos

¹² Ibid. pp. 18-19

¹³ Ibid. p. 19

¹⁴ Ibid. p. 19

¹⁵ Ibid. p. 19

¹⁶ Ibid. p. 19

errados y estos también constituyen una forma especial de agnición en la que intervienen especialmente los espectadores, una especie de jugarreta hacia el público como recurso del factor sorpresa; un complemento para el juego de sentimientos suscitados por la tragedia y que es traducido por Cappelletti como producto de un *paralogismo*: “Hay también un [reconocimiento] amañado, que proviene de un paralogismo de los espectadores, como sucede en *El falso mensajero Ulises*”¹⁷.

Son, entonces, cuatro los tipos de reconocimiento: aquellos que se dan mediante una señal que puede ser natural o adquirida, y ésta última puede encontrarse en el cuerpo (cicatrices) o fuera del mismo (collares...); los que son tramados por el autor (haciendo que el personaje en cuestión ponga de manifiesto lo que debe ser reconocido); aquellos que se dan por acción de la memoria y finalmente los que son producto del razonamiento, que a su vez se dividen en verídicos o auténticos (silogismos) y errados o falsos (paralogismos).

De la misma forma es imperioso dar razones sobre la desestimación de la *Acción Pasional*. Para continuar con el estilo del proyecto, analizo el concepto en griego (*πάθος*), su definición se encuentra en el apartado 12 de *Poética*: *πάθος δὲ ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερωῷ θανατοὶ καὶ ἰ περιωδυνιαὶ καὶ τρωσεῖς καὶ ὅσα τοιαῦτα*. El término principal, *πάθος*, viene del sustantivo *πάθημα*, que bien puede ser traducido por la totalidad que se experimenta, se siente; o por desgracia, infortunio. La frase en su totalidad hace referencia a las muestras que, de alguna manera, impactan emocionalmente a los espectadores; algo que marca completamente el suceder de la tragedia, Cappelletti traduce: “La tercera es la acción pasional. Hemos hablado de la peripecia y el reconocimiento. La acción pasional es una acción deletérea o aflictiva, como las muertes ante los espectadores, las acciones que causan excesivo dolor, las heridas y cosas por el estilo”¹⁸. Este es uno de los términos con mayor diversidad de traducciones, el

¹⁷ Ibid. p. 19

¹⁸ Ibid. p.13

mismo Cappelletti en la nota 185 advierte este fenómeno, citando a los diversos traductores de la obra: “García Yebra traduce «lance patético»; Hardy: «événement pathétique»-; Hamilton Fyfe: «calamity»; Byvater: «suffering»; Gallavotti: «sciagura»”¹⁹. Sin embargo, lo que representa este fenómeno en particular, independientemente de su nombre, es la acción que causa estremecimiento.

Llegados a esta definición, es momento de dar paso a las razones de la exclusión de este concepto en la investigación presente. Como he explicado anteriormente, el proyecto versa sobre la posible identificación de la manifestación de la peripecia y el reconocimiento aristotélico dentro de un filme, el propósito principal de aislar los conceptos es favorecer la diferenciación entre tragedia y obra fílmica, especialmente por el papel fundamental de la tragedia dentro de las manifestaciones culturales en la Grecia de la época. Por otra parte, la nota 173 de la traducción de García Yebra, ofrece un fundamento para esta decisión: “La peripecia y la agnición sólo se dan en las fábulas complejas. Sin ellas puede haber tragedia. Sin *pathos* no, pues no habría compasión ni temor, que deben darse en toda fábula trágica”²⁰. Con base en esta aclaración, es posible incluso proponer la tipificación de los argumentos dentro de un filme, al ser la identificación de dos características que son propias del argumento complejo.

Pues bien, una vez elaborado este análisis sobre los conceptos a trabajar, es momento de escudriñar en las formas como se hace un guion no en su sentido artístico, sino del mismo modo en que Aristóteles elabora su Poética basado en la forma de hacer tragedias (y demás artes imitativas) y no en el sentido artístico de las mismas. Para lograr este propósito, me baso primero en los estudios de Pedro L. Cano, en su libro *De Aristóteles A Woody Allen: Poética y retórica para cine y televisión*, aquí rastrea las técnicas utilizadas en la escritura de una obra para cine y televisión; refiriéndose, en primer lugar, a la vasta historia de la literatura, y

¹⁹ Ibid. p. 73

²⁰ Aristóteles. Poética. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos. 1990. p. 281

manifiesta la posibilidad de encontrar postulados aristotélicos, como la preferencia de lo verosímil sobre lo real al momento de escribir un guion: “Me viene a la cabeza una declaración, tan moderna como correcta, del excelente actor Jesús Bonilla (...) donde manifestaba haber preferido, él y su equipo de escritores y productores, una comisaría <<creíble>>, mejor que <<realista>> y lo sellaba a modo de declaración de autoridad atribuyendo -decía creer- a Hitchcock la preferencia de lo verosímil sobre lo real”²¹. De suerte que la utilización de los conceptos aristotélicos, en la escritura del guion, dejan de ser un agente extraño y conforman una suerte de canon para los escritores americanos, sin ser la intención de Cano proponerlo como profeta, sino del posible planteamiento de un aristotelismo fílmico, que abarcaría no solo la propuesta de Aristóteles, sino la relación estrecha que existe entre cine y literatura. Uno de los grandes defensores de este aristotelismo fílmico, es Irwin Blacker, guionista que advierte que, aunque sea más que evidente que lo consagrado en *Poética* no está relacionado, ni con el drama actual ni mucho menos con el cine (forma de divulgación dramática). Aun así, es evidente que lo consignado en *Poética*, ofrece diversidad de ideas y formas que resultan útiles a cualquier escritor de guiones, sean estos para cine o para televisión: “Styles and conventions in drama have changed from the Greeks to the Elizabethans to the Victorians to the Modernists as influenced by Freud, but although a few interesting and successful screenplays have been designed to find alternative principles, the basic theory of Aristotelian dramaturgy has not been superseded by any basic reforms.”²² [Los estilos y principios en el drama han cambiado desde los griegos, a los Isabelinos, a los victorianos, a los modernistas influenciados por Freud, y aunque pocos, interesantes y exitosas, obras para pantalla han sido diseñadas para encontrar principios alternativos; la teoría fundamental de la dramaturgia aristotélica no ha sido suprimida por alguna reforma de estos fundamentos]^{23***}. Según Cano, el texto escrito por Blacker está

²¹ Cano, Pedro. De Aristóteles a Woody Allen: poética y retórica para cine y televisión. Barcelona. Gedisa. 2013. p. 11

²² Blacker, Irwin. The elements of screenwriting. New York. Macmillan. 1986. p. XI

*** Todas las traducciones del inglés han sido realizadas por el autor del proyecto

ordenado de forma que pueda establecerse un paralelo entre los temas que allí consigna, con las partes que conforman la tragedia, explicadas por Aristóteles en *Poética*: “Se da un paralelo con la *Poética*, precisamente en un cierto desorden de organización de la perceptiva. Es fácil descubrir aproximaciones razonables entre <<trama>> y *mythos*; personaje (en inglés *carácter*) y *éthe*; <<conflicto>> y *diánoia*; imagen/exposición y *ópsis*; diálogos y *lexis*; conceptos todos ellos presentados en el capítulo sexto – seguramente el más cinematográfico – de la *Poética*”²⁴.

No obstante, encontrar una suerte de tradición aristotélica dentro del séptimo arte no culmina el presente proyecto, pero sí apunta directamente a éste; pues parte del proyecto es evidenciar la vigencia de los conceptos aristotélicos; que para Blacker no están solo vigentes, sino que se han mantenido a lo largo del tiempo. Pero no es solo Blacker quien realiza esta clase de estudio, proponiendo una serie de conceptos básicos (o principios) para realizar un guion (screenwriting). David Howard y Edward Mabley, graduados del programa de *screenwriting* de la universidad USC (Universidad de California del sur) en su libro *The tools of screenwriting: A writers guide to the craft and elements of a screenplay* dejan ver similitudes entre Aristóteles y sus postulados.

Recuérdese que la tragedia es la imitación de una acción completa en determinado periodo de tiempo, lo que aquí se analizará es a lo que se refiere con *completa*: “Completo es, en realidad, lo que tiene principio, medio y fin. Principio es aquello que necesariamente no está precedido por otra cosa y aquello después de lo cual otra cosa existe o llega a existir. Fin, por el contrario, es aquello que por naturaleza, necesariamente o en la mayor parte de los casos, viene después de otra cosa y aquello después de lo cual nada viene. Medio es aquello que viene después de algo y después de lo cual algo viene”²⁵. Por su parte, Howard y Mabley explican la división del guion en actos, especialmente en tres actos; estos

²⁴ Cano, Pedro. Op. Cit, p. 15.

²⁵ Aristóteles. *Poética*. Traducción de Ángel J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila editores. p. 9.

no están presentes en todos los guionistas, algunos dividen su obra en cinco y hasta en siete actos, sin embargo, esta división no afecta en absoluto la experiencia del espectador frente a la obra, estos tres actos son explicados de la siguiente forma: “The first act gets the audience involved with the characters and the story. The second act keeps it involved and heightens its emotional commitment to the story. The third act wraps up the story and brings the audience's involvement to a satisfactory end. In other words, a story has a beginning, a middle, and an end.”²⁶ [El primer acto relaciona la audiencia con los personajes y la historia. El segundo acto mantiene la tensión y eleva la emoción propuesta a la historia. El tercer acto envuelve la totalidad de la historia y ofrece un desenlace satisfactorio a la audiencia. En otras palabras, una historia tiene un principio, un medio, y un final]. La diferencia fundamental entre estas explicaciones es sobre lo que versan; por una parte Aristóteles propone esta explicación de manera lógica, lo que no es seguido por algo y es seguido por algo, lo que se sigue de algo anterior y tendrá algo que le siga, y aquello que se sigue de algo anterior y no tiene algo que le siga; por otra, Howard y Mabley realizan su explicación en función de la audiencia, una organización pensada en el efecto que produce la obra en los espectadores.

Sin embargo, ¿cómo se producen los cambios entre actos en el caso de las películas; y los cambios entre partes, en el caso de las tragedias? En primer lugar, Aristóteles no afirma la existencia de una herramienta específicamente dedicada a mostrar este cambio entre partes, pero ofrece una suerte de condición al mismo, ya que son elementos relacionados directamente al $\mu\theta\omicron\varsigma$ (argumento): “De los argumentos y relatos simples los peores son los episódicos. Llamo «episódico» al argumento en el cual los episodios no se relacionan entre sí de modo probable o necesario”²⁷. Es decir, que el tránsito entre el inicio, el medio y el fin de la obra, debe darse de modo probable o necesario. Por otra parte, en lo que al guion

²⁶ Howard, David. Mabley, Edward. The tools of screenwriting: A writers guide to the craft and elements of a screenplay. New York. St. Martin's Griffin. 1993. pp. 24-25

²⁷ Aristóteles. Op. Cit, p.11

respecta, se encuentra una herramienta específica, dedicada a dar movimiento a la obra y relacionarla con las partes que la conforman, los *Plot Points*, esta herramienta es explicada por Syd Field en *Screenplay: The foundations of screenwriting*. Allí, realiza un trabajo dedicado a enseñar la forma en la que puede escribirse un guion cinematográfico, desde la construcción del carácter (asunto que también puede estar relacionado con la teoría dramática de Aristóteles) hasta la escenografía y extensión de un guion cinematográfico; con ejemplos puntuales de películas que se han valido, en la escritura de sus guiones, de estas formas. Según Field, los *Plot Points* son: “any incident, episode, or event that hooks into the action and spins it around in another direction”²⁸. [cualquier incidente, episodio o evento que interfiere en la acción y la gira en otra dirección]. Esta definición es de especial cuidado, pues fácilmente puede ser confundida con la *peripecia aristotélica* al implicar un cambio de dirección, sin embargo, este cambio de dirección tiene otro propósito, que es también explicado por Field: “The function of the Plot Point is simple: *It moves the story forward.*”²⁹ [La función del Plot Point es simple: mover la historia hacia adelante]. Según esta función, los Plot Points podrían estar más relacionados con el *πάθος*, pero no es prudente alejarse del camino trazado, pues podría perderse de vista el objetivo central del proyecto. No obstante, no es el concepto *Plot Point* un concepto común a todos los teóricos del cine; Howard y Mabley proponen esta misma función, bajo el concepto de *Conflict*: “Conflict is one element that seems to be an essential ingredient of every forceful dramatic work, on stage or on film (...) Conflict is the very engine that propels a story forward; it provides the story's energy and movement.”³⁰ [el conflicto es uno de los elementos que parece ser un ingrediente esencial de todos los trabajos dramáticos contundentes, en el escenario o en una película (...)] El conflicto es todo el motor que impulsa una historia hacia adelante, proveyendo la energía y movimiento de la historia].

²⁸ Field, Syd. *Screenplay: the foundations of screenwriting*. New York. Random House USA. 2005, p. 143.

²⁹ *Ibid.* p.143

³⁰ Howard, David, Mabley, Edward. *Op. Cit.* p. 46

Esta herramienta, además de ofrecer una diferencia fundamental entre teatro y cine, aporta sustancialmente a la posible manifestación de un fenómeno similar a la *peripecia* aristotélica. Para explicar mejor este punto, me valgo de lo dicho por Blacker, quien también utiliza el término *plot*, tipificándolo igualmente entre simple y complejo: “Plots are simple or complex. In a simple plot, a change of fortune occurs without a reversal or recognition scene”³¹ [Los plots son simples o complejos. En un plot simple, el cambio de fortuna ocurre sin escenas de revés o reconocimiento]. Según esta definición, el *plot* está más relacionado con el *μῦθος* en general, de suerte que el *plot* es el argumento en su totalidad, y los *plot points*, como los define Syd Field, son los puntos específicos en donde se da el tránsito entre las diversas partes del filme y que llevan al argumento a su desarrollo.

Ahora bien, ¿qué es el *reversal*, por una parte; y qué es *recognition*, por otra? Siguiendo con la teoría de Blacker: “Reversal means a change from one situation to its opposite: good fortune to bad or vice versa. In reversal, the action swings to the opposite direction, but still in accord with the laws of probability.”³² [Revés significa un cambio de una situación a su opuesto: buena fortuna a mala o viceversa. En el revés, la acción cambia en dirección opuesta, pero se mantiene de acuerdo con las leyes de la probabilidad]. Las similitudes entre esta definición y la *peripecia* aristotélica son claras, su relación con la preferencia por la verosimilitud queda también manifestada, y según Cano, como se ha explicado anteriormente, esta es una característica expuesta por Aristóteles: “Lo imposible verosímil se ha de preferir a lo posible inverosímil”³³. Esta preferencia por lo verosímil dentro del *reversal*, más allá de agregarle una carga aristotélica al mismo, propone un estudio de los términos utilizados por los diferentes traductores al inglés de *Poética*, en búsqueda de una posible reutilización de conceptos; es decir, la posibilidad de que Blacker y otros teóricos del cine, no contemplasen necesario desligarlos de su papel específico dentro de la obra trágica, y con ello,

³¹ Blacker, Irwin. Op. Cit. p. 20

³² Blacker, Irwin. Op. Cit, p. 19.

³³ Aristóteles. Op. Cit, p. 31.

del papel mismo de la obra trágica dentro de la polis; hecho que permitiría afirmar fácilmente que el cine puede llegar a ser tragedia y a ocupar su lugar; pervirtiendo completamente este papel de la obra trágica en la polis e ignorando las condiciones para su presentación.

El término utilizado para referirse a la *περιπέτεια*, por tres traductores diferentes entre 1902 y 1926, es exactamente el mismo con que Blacker describe esta característica cinematográfica. En la traducción de Samuel Butcher (1902) el término *περιπέτεια* es descrito como *Reversal of intention*: “Reversal of intention is a change by which the action veers round to its opposite, subject always to our rule of probability or necessity”³⁴ [El revés de intención es un cambio por el que la acción gira sobre de su opuesto, sujeto siempre a nuestra regla de la probabilidad o necesidad]. Como he dicho, no es solo Butcher quien utiliza este término, otros, bien proponen *peripety*, sugiriendo la posibilidad de llamarlo *reversal*; Ingram Bywater (1909) es uno de ellos, sugiere como traducción a *περιπέτεια* el término acuñado por Blacker para describir el guion cinematográfico: “A peripety (reversal) is the change from one state of things within the play to its opposite of the kind described, and that too in the way we are saying, in the probable or necessary sequence of events”³⁵ [Una peripecia (revés) es el cambio desde un estado de cosas dentro de la obra, hacia su opuesto del mismo tipo descrito, incluyendo también, del modo en que decimos, en la probable o necesaria secuencia de eventos]. Para desestimar algunas dudas, pues el periodo de tiempo de una traducción a otra es de tan solo 7 años, consulto la versión de William Fyfe (escrita en 1926), arrojando ésta consulta los mismos resultados que las anteriores: “A PERIPETY is a change of the situation into the opposite, as described above, this change being, moreover, as we are saying, probable or inevitable”³⁶ [UNA PERIPCERIA es un cambio de situación en el opuesto, como se describe antes, siendo este cambio, como decimos, probable o inevitable].

³⁴ Butcher, Samuel. *The poetics of Aristotle*. Londres. Macmillan. 1902. p. 41.

³⁵ Bywater, Ingram. *Aristotle, on the art of poetry*. Toronto. Oxford 1920. p.46.

³⁶ Fyfe, Hamilton. *Aristotle's art of poetry*. Gran Bretaña. Oxford. 1952. p. 29.

En lo que respecta al término *recognition*, Blacker lo define del mismo modo en que es definida la *anagnórisis* en Aristóteles: “In a discovery or recognition scene, those marked for good or bad fortune pass from ignorance to knowledge, revealing love or hate, resulting in either friendships or enmities. Recognition or discovery may be accompanied by reversal”³⁷. [En una escena de descubrimiento o reconocimiento, aquellos marcados para buena o mala fortuna, pasan de la ignorancia al conocimiento; produciendo amor u odio, resultando bien sea amigos o enemigos. El reconocimiento o descubrimiento puede estar acompañado por el revés], de hecho, el término acuñado por Blacker es también el mismo que los anteriores traductores han escogido para el griego *ἀναγνώρισις*. Butcher: “Recognition as the name indicates, is a change from ignorance to knowledge”³⁸ [Reconocimiento como el nombre indica, es un cambio desde la ignorancia al conocimiento]. También Bywater: “A discovery is, as the very word implies, a change from ignorance to knowledge”³⁹ [Un descubrimiento es, como la palabra implica, un cambio de ignorancia a conocimiento]. Finalmente, Fyfe, cambia el concepto *recognition* por el de *Discovery*, siguiendo a Bywater: “A Discovery is, as the very word implies, a change from ignorance to knowledge”⁴⁰ [Un “descubrimiento”, como el termino mismo implica, es un cambio de ignorancia a conocimiento], no obstante, en la explicación de Blacker se puede leer tanto *recognition* como *discovery*. Sin embargo, esta definición de Blacker arroja el mismo problema denunciado anteriormente, a saber, el sentido en que se dice *those marked for good or bad fortune*, pues su similitud con el problema del sentido de *ᾠρισμένων* es notorio. Una vista más amplia a este sentido tendría que ver con el hecho de ser la obra una creación de un autor, por lo tanto es el autor quien marca a los personajes, o en una concepción más amplia, los destina; no obstante, no es lo mismo esta marca puesta por el autor de obras que el destino entendido en términos estrictamente divinos, bien sea que se pueda considerar al

³⁷ Blacker, Irwin. Op. Cit. p. 19.

³⁸ Butcher, Samuel. Op Cit. p. 41.

³⁹ Bywater, Ingram. Op. Cit. p. 47.

⁴⁰ Fyfe, Hamilton. Op. Cit. p. 30.

autor como un Dios, este siempre debe crear bajo la regla de lo verosímil sobre lo real, es decir, está determinado, anulando su posibilidad de ser Dios.

Una búsqueda más profunda dentro de estas alarmantes similitudes, muestra que no es solo Blacker quien se vale de los términos acuñados por los traductores *Poética*, no me refiero en este momento a los propios términos que se investigan en el proyecto, pero sí a los que de alguna forma se relacionan, por ejemplo, el término *Plot*, que como decía anteriormente, su similitud con el *μῦθος* es notoria, y es que estos tres traductores al inglés utilizan el término *plot* como el sustituto del *μῦθος*. Butcher: “by plot I here mean the arrangement of the incidents”⁴¹ [Por *plot* aquí, quiero decir la organización de los incidentes]. Bywater: “the fable or plot. The fable, in our present sense of the term, is simply this, the combination of the incidents, or things done in the story”⁴² [la fábula o *plot*. La fábula en nuestro sentido presente del término, es simplemente esto, la combinación de los incidentes o cosas hechas en la historia]. Finalmente, Fyfe: “The plot, in our present sense of the term, is simply this, the combination of the incidents, or things done in the story”⁴³ [El “*Plot*” en nuestro sentido presente del término, es simplemente esto, la combinación de los incidentes o cosas hechas en la historia]. Así pues, no es Blacker el único que se vale de los mismos términos propuestos como términos aristotélicos para establecer su teoría cinematográfica, también Field apropia este concepto de *plot*, a su vez Howard y Mabley lo utilizan dentro de su teoría este término; ignorando por completo la carga cultural que se encuentra dentro de la tragedia. Incluso la división entre *simple plot* y *complex plot*, realizada por Blacker, es algo completamente aristotélico, sin ningún cuidado especial de los términos, apuntando a la desestimación de lo trágico y su producción sinescrupulosa

Pero no es solo en inglés que se encuentran estas similitudes, también en español se proponen la *peripecia* y la *anagnórisis* como herramientas para la creación de

⁴¹ Butcher, Samuel. Op. Cit, p. 25.

⁴² Bywater, Ingram. Op. Cit, p. 36.

⁴³ Fyfe, Hamilton. Op. Cit, p. 17.

un guion. Antonio Sánchez-Escalonilla es uno de los teóricos del cine español, profesor de la universidad Rey Juan Carlos, que en su trabajo propone la presencia de estas manifestaciones descritas por Aristóteles, utilizando los mismos términos y ubicando el punto del filme en que se sitúan estas características, es decir, orientándolos hacia su papel dentro del guion para cine. En primer lugar, propone el término *nudo de acción* que, si bien se encarga de la organización de los incidentes que suceden, no parece abarcar la totalidad del argumento como el *plot*, sino ser una herramienta para el desarrollo de este, tal como lo es el *plot point* con relación al *plot*, en la teoría de Field: “un relato cinematográfico no empieza a existir hasta que no se detallan los golpes de acción por los cuales discurre el argumento. Estos golpes o latidos dramáticos, son los *nudos de acción*: unidades narrativas con su propio planteamiento nudo y desenlace, que se reparten en los tres actos cinematográficos y que forman una cadena de eslabones causa-efecto”⁴⁴. Estos *nudos de acción*, dentro del argumento, pueden presentarse por la posibilidad de desarrollar múltiples argumentos dentro de un filme, que bien pueden ser considerados *tramas secundarias* o *subplots* en la teoría de Howard y Mabley. Al presentarse multiplicidad de *nudos de acción*, se presenta también la posibilidad de tipificarlos, explica Sánchez: “en cada escaleta podemos distinguir nudos de acción de menor conflicto, y otros que destacan por su especial intensidad. Los primeros son *nudos simples* (...) Los segundos son *nudos complejos* (...) En la tradición retórica clásica se distinguía a su vez dos tipos de nudos de acción complejos, denominados *peripecias* y *anagnórisis*”⁴⁵, el término escaleta hace referencia a estos eslabones causa efecto, es decir, cada uno de los nudos de acción, en su desenlace, arrojará un nuevo nudo de acción que se conectará con el anterior por relación causa-efecto. Por otra parte, esta lectura a la *retórica clásica*, parece fragmentar el *argumento complejo* entre cada una de sus partes, de forma

⁴⁴Sánchez-Escalonilla, Antonio. Estrategias de guion cinematográfico: El proceso de creación de una historia. Barcelona. Ariel. 2014. Pp. 175-176.

⁴⁵ Ibid. pp. 190-191

independiente, proponiendo la utilización de la una sin la otra, e ignorando por completo la *acción pasional*, asunto que diferencia tajantemente la escritura de guion con la tragedia, pues las peripecias y agniciones están supeditadas al desarrollo de la unidad del argumento, contrariamente a la teoría de Sánchez, donde parecen tener cierta independencia. No obstante, se utilizan los mismos términos utilizados por Aristóteles para describir las diversas manifestaciones dentro del desarrollo de las tragedias.

En primer lugar, la utilización del término peripecia: “Las peripecias son <<mudanzas de fortuna>>, giros inesperados que cambian el curso de la acción y provocan reacciones en los personajes”⁴⁶. Aunque esta definición se acerque a la definición de la peripecia aristotélica, Sánchez propone unas *peripecias estructurales*, refiriéndose específicamente a la función de estas dentro del filme y su desempeño fundamental en la planificación de un guion. Estas *peripecias estructurales* son:

a) Detonante

Alteración inesperada de una situación de equilibrio, que mueve al protagonista a emprender una acción para conseguir una meta.

b) Primer punto de giro

Peripecia que hace más compleja la acción (...) y la introduce en el acto segundo.

c) Segundo punto de giro

Peripecia que presagia un desenlace arduo de la acción (...) y marca el comienzo del acto tercero

d) Climax

Es el nudo de acción complejo por excelencia, el momento de mayor intensidad dramática que, en la narración cinematográfica, corresponde necesariamente con el desenlace de la acción”⁴⁷

Esa separación de la peripecia en peripecias independientes y su ubicación dentro de un acto específico del filme, presenta el término de alguna forma diferente, o transformado para las exigencias del guion, y en general, de la

⁴⁶ Ibid. p. 191

⁴⁷ Ibid. p. 191

cinematografía. En favor de esta inferencia, Sánchez presenta una serie de peripecias opcionales o *recursos de interés*: “momentos de especial intensidad dramática que el guionista emplea según su particular estrategia emocional, bien para reforzar las citadas peripecias estructurales o bien para mantener vivo el conflicto dramático de la acción”⁴⁸. Son siete los *recursos de interés* según Sánchez:

a) Midpoint o punto medio

Peripecia situada en mitad del acto segundo que, sin llegar a provocar un quiebre radical en la lógica de la acción, aumenta la tensión dramática.

b) Secuencias elaboradas

Son nudos que integran contrapuntos de acciones, comprimen lapsos de tiempo, describen ambientes o personajes, o bien determinan una declaración de principios. Las escenas de estos nudos de acción se desarrollan bajo un hilo conductor musical o dialogado

c) Obstáculos y conrstraintenciones (barreras)

Dificultades que el protagonista encuentra en su camino, y que supera a corto plazo. A veces se desarrollan en serie.

d) Revés

Giro radical de la acción, en el preciso momento en que el protagonista tiene al alcance la meta que persigue. No llegan a ser puntos de giro porque el protagonista vuelve a encausar la acción hacia su objetivo.

e) Anticlímax

Revés aplicado al clímax. Es propio del acto tercero

f) Complicación

Una dificultad creada por el mismo protagonista. Los efectos de esta peripecia opcional anticipan problemas sucesivos y previsibles, cuya complejidad aumenta a medida que la acción se desarrolla. Su uso en comedia es casi obligado.

g) Peripecias estructurales de las subtramas

Los detonantes, giros y clímax de las tramas secundarias constituyen momentos de intensidad dramática que pueden emplearse como recurso de interés a lo largo de una escaleta, bien entre las peripecias estructurales de la trama o bien coincidiendo con ellas, a modo de refuerzo dramático.”⁴⁹

⁴⁸ Ibid. p. 192

⁴⁹ Ibid. p. 192.

Este revés, propuesto por Sánchez, no debe confundirse con el *reversal* de la teoría de Blacker. No es imposible, entonces, pensarse la posibilidad de una transformación dentro de los conceptos mismos, llevada a cabo bajo los requerimientos de las nuevas artes escénicas; sin embargo, el riesgo denunciado anteriormente se sigue presentando, pues se ignoran elementos que son propios de la tragedia, pervirtiendo así el sentido original de estos términos. Asimismo la *anagnórisis* es otro de los términos utilizados por Sánchez para describir un fenómeno particular dentro del suceder del filme, y cómo este debe ser estructurado dentro del guion, tomando directamente este término de la filosofía del estagirita: “Aristóteles define la anagnórisis como el <<cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio>> (...) resulta especialmente eficaz en los guiones cinematográficos para provocar conflictos”⁵⁰. Y de la misma forma en que Aristóteles tipifica distintos tipos de reconocimiento, lo hace Sánchez-Escalonilla, con diferencias específicas que apuntan, también, a una evolución conceptual de los conceptos aristotélicos en función del arte cinematográfico.

Recuérdese que, según Aristóteles, son cuatro los tipos de reconocimiento más uno que se deriva de otro ya tipificado. El primero es aquel que se presenta por señales, que pueden ser naturales u obtenidas, de las obtenidas se presentan las que son propias del cuerpo o ajenas a él; el segundo tipo de agnición es aquél fabricado por el poeta; es decir, las que ponen de manifiesto el hecho a conocer. El tercer tipo de agnición es aquél producido por la memoria y finalmente, como cuarto tipo de agnición, se da por efecto de la razón, es decir, por una inferencia. De este último tipo de agniciones se deriva aquél que constituye un falso razonamiento, dirigido especialmente al público, como se ha explicado anteriormente. Siguiendo la teoría de Sánchez-Escalonilla, se proponen una serie de características propias de las diversas formas en que se manifiesta la

⁵⁰ Ibid. p. 193

anagnórisis, haciendo posible, a su vez, una propia tipificación, con nuevos elementos que son propios de lo cinematográfico.

Estas características son, según Sánchez, la relación que se presenta entre el efecto sorpresa y la *anagnórisis*; agregando, dice, contundencia a la *anagnórisis* misma: “La *anagnórisis* puede producirse a la vez en protagonista y espectador, creando un efecto emocional basado en la sorpresa (...) Muchos guionistas reservan una gran *anagnórisis* para el desenlace de sus historias, como refuerzo del final, y evitan de ese modo que el reconocimiento pierda fuerza”⁵¹. Denuncia la existencia de cierta confabulación entre el guionista y el espectador, ofreciendo - el primero al segundo - un conocimiento previo sobre las futuras agniciones que sufrirá el personaje, convirtiendo al espectador en una suerte cómplice, provocando que este suscite diversas emociones con el desarrollo de lo que acontece: “Puede ocurrir que el guionista utilice la *anagnórisis* solo con el espectador, mientras oculta al protagonista la identidad de otros personajes”⁵² incluso, podría usarse esta complicidad para engañar al espectador, tal como se da en la cuarta clase de *anagnórisis* descrita por Aristóteles. Finalmente, otra de las características de la agnición descrita por Sánchez, es la que se da dentro del personaje mismo, a estas las nombra como *el reconocimiento de sí mismo*: “De todas las *anagnórisis* posibles, los *reconocimientos de la propia personalidad* son los que provocan mayor tensión dramática”⁵³.

Como se ha evidenciado en este recorrido por los términos utilizados desde Aristóteles en *Poética*, y por los diversos traductores de la obra tanto en español como en inglés, se presentan similitudes que van desde lo meramente descriptivo (que podría interpretarse como coincidencia, pues tanto *Poética* como la teoría del guion, como se ha explicado, versan sobre el hacer, en este caso, el hacer arte dramático); hasta lo nominativo, utilizando los mismos conceptos utilizados en *Poética*; pasando por alto quizá, no tan inocentemente, como se ha denunciado,

⁵¹ Ibid. p. 193

⁵² Ibid. p. 194.

⁵³ Ibid. p. 196

las condiciones específicas bajo las que Aristóteles desarrolló esta teoría. Sin embargo, el hecho de utilizar estos conceptos deja ver que no solo es posible la manifestación de la *peripecia* y la *agnición*, si bien no en sentido aristotélico, sí con una herencia más que presente y rastreable por los diversos teóricos del guion cinematográfico; haciendo posible una búsqueda por estas manifestaciones dentro de las diversas obras fílmicas existentes.

Finalmente, respecto de la diferencia entre película y tragedia se han dado diversas apreciaciones a lo largo del capítulo que valdría la pena recoger, para dar una presentación más organizada a este punto específico, y que cumple un papel neurálgico en la interpretación del presente proyecto, evitando confusiones. En primer lugar, aquella herramienta utilizada por los guionistas y descrita por Field, para dar movimiento al argumento y conectar cada uno de los actos en que se divide un filme, asunto que no ha sido descrito por Aristóteles para las tragedias, haciendo que este tránsito entre las partes del argumento nazca de la propia unidad del argumento trágico. En segunda medida, la posibilidad de desarrollar múltiples *plots* a lo largo de un filme y que se conectan entre ellos por relaciones causa-efecto, fenómeno denominado *escaleta* en la teoría de Sánchez-Escalonilla; asimismo las diferencias sustanciales entre la *peripecia* aristotélica, el *reversal* de la teoría de Blacker y las *peripecias* de la teoría de Sánchez muestran que no se trata del mismo elemento en sentido estricto de la palabra, sin embargo sí presentan en sus propias definiciones, una transformación rastreable de los conceptos aristotélicos, que podrían ser entendidos, en teoría del guion cinematográfico, como principios desde los cuales evolucionan las bases para la creación de guiones.

Es el propio Sánchez quien reconoce una especial característica en la escritura de guiones para cine que no está presente en el teatro (por teatro entiéndase actuación sobre el escenario): “cuando un guionista se enfrenta con su primer borrador, su estilo tiende a acercarse a la evocación de la novela y del teatro, tan distinta a la cinematográfica. Escribir para el cine requiere un esfuerzo especial.

Las acciones se evocan con imágenes dinámicas”⁵⁴. De lo que se trata, entonces, no es de suprimir este estilo literario o teatral, a lo que se refiere Sánchez con este estilo es al recurso predominante en estos géneros, a saberse, el diálogo; que si bien cumple su función a cabalidad en los géneros antes citados, para cine se queda corto por la inactividad de los personajes, en otras palabras, se tiende a convertir los diálogos presentes en la obra, en agentes que den refuerzo a la acción: “¿demandaría Shakespeare a Kenneth Branagh por atreverse a suprimir diálogos enteros de *Enrique V* y sustituirlos por imágenes?”⁵⁵

Andrei Tarkovsky, uno de los directores de cine más importantes de Rusia, escribe en su libro *Esculpir en el tiempo*, una diferencia fundamental entre cine y teatro en función de lo literario que pueden ser los guiones: “cuanto más cinematográfico sea un guion, menos éxito literario tendrá; no le sucederá lo mismo que pasa con una obra teatral”⁵⁶. Separando de forma tajante el guion cinematográfico del guion para teatro, pues este último tiene una carga literaria que afecta la producción cinematográfica, pues, como dice Sánchez y también Tarkovsky, es necesario que una película se piense en imágenes. Sin embargo, no significa que deba olvidarse lo literario al momento de producir un guion, Tarkovsky mismo lo reconoce: “Por supuesto que un director puede buscar ayuda de un literato que le sea afín; esto es lo que suele suceder. En este caso, el literato – ya como coautor del guion – participa en la elaboración de la <<base literaria>>”⁵⁷.

Son claras las diferencias formales entre un guion para teatro y un guion para cine, expuestas por Sánchez y Tarkovsky, sin embargo los anteriormente mencionados Howard y Mabley, hacen un aporte que puede hacer las veces de conclusión a la diferencia entre guiones, aceptando, al igual que Tarkovsky, la influencia que tiene el uno dentro del otro, pero proponiendo diversas diferencias que separan completamente estas dos formas de guion, diferencias que recorren

⁵⁴ Ibid. p.36

⁵⁵ Ibid. p.36

⁵⁶ Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid. Rialp. 2002. p. 151

⁵⁷ Ibid. p. 152

desde la forma en que se acomodan las palabras en el guion: “The most obvious difference is on the page, the format of how the words of the author are laid out”⁵⁸ [La diferencia más obvia está en la página, el formato en qué las palabras del autor están acomodadas], pasando por lo que estas páginas contienen: “In a play, the bulk of what is on the page is the characters' dialogue; in a screenplay the balance shifts toward scene description, the actions of the characters, and the visuals the audience sees”⁵⁹ [En una obra, la mayor parte de lo que hay en la página es el diálogo de los personajes, en una obra para pantalla, el balance va desde la descripción de la escena, la acción de los personajes y los focos visuales que la audiencia ve], tocando también la inmediatez de la que goza el teatro: “In the theater, the audience watches real, living, breathing human beings interact. In a film there is only the recorded image of the people, the actors.”⁶⁰ [En el teatro, la audiencia ve la interacción de seres humanos reales, vivientes, respirando. En una película solo está la imagen grabada de personas, los actores]. Y demás efectos que son utilizados únicamente dentro del área cinematográfica: los adelantos o regresos en el tiempo, la intención del director con los focos de cámara entre otros.

⁵⁸ Howard, David, Mabley, Edward. Op. Cit. p. 6

⁵⁹ Ibid. p. 6.

⁶⁰ Ibid. p. 7.

2. Incendies (2010)

Hecho el análisis de los conceptos a trabajar, es momento de introducirse en el plano cinematográfico; en busca de aquellas manifestaciones que permitan, o bien realizar una tipificación como la propuesta por Sánchez-Escalonilla y los otros teóricos, o meramente identificar estas manifestaciones desde una tipificación aristotélica, es decir, analizando estos hechos desde los diversos tipos; tanto de peripecia como de reconocimiento, que son expuestos por Aristóteles en *Poética*, proponiendo a su vez, la posibilidad de una conjugación mutua de los elementos descritos por ambos; confirmando, de alguna manera, la herencia aristotélica existente en la teoría del guion cinematográfico, como Blacker indica, un aristotelismo fílmico.

Es necesaria una contextualización del filme, es decir; el ambiente en que se desarrollan los hechos dentro del filme mismo, las condiciones precisas que motivan el actuar de los personajes y, desde allí, la posibilidad de identificar las manifestaciones que propicien la tipificación de las mismas dentro de alguno de los elementos anteriormente explicados.

Este filme es, de hecho, una adaptación de una obra teatral de Wajdi Mouawad del mismo nombre, y como la mayoría de las adaptaciones, contiene en ella cambios que favorecen en el atractivo audiovisual, para hacerla más apetitosa al público. Escenas que contienen, además, una clase de impacto que no se logra en el teatro, debido a, como ha dicho Tarkovski, la elaboración de un guión cinematográfico se diferencia de un guión para teatro en la literalidad del mismo.

El acceso que tenemos a las tragedias de la Grecia antigua tiene un formato bastante similar al formato utilizado para escribir teatro, contiene en él una descripción escenográfica (utilizada para su ambientación en el lugar donde se realiza la interpretación), una división en personajes, al estilo de diálogo, indicaciones de entrada y salida de personajes en escena, etc. Además de estos aspectos técnicos, su estilo literario es fácilmente identificable, por ello sus

elementos pueden ser, de alguna forma, estudiados y comparados, de la misma forma que este estudio pretende. Sin embargo, de lo que se trata es de la posibilidad de identificar determinadas manifestaciones que permitan establecer una tipificación de las explicadas en el capítulo anterior, descubriendo así una suerte de herencia aristotélica en la elaboración cinematográfica; abriendo, a su vez, la posibilidad de elaborar una propuesta audiovisual basada únicamente en los postulados aristotélicos.

Por lo ya dicho, no hablaré en profundidad de la obra de teatro, sino de su adaptación al cine, pues lograr una tipificación en la obra de teatro sería algo completamente diferente a lograrla en la obra cinematográfica; por las diferencias explicadas anteriormente, desde las diversas perspectivas de los teóricos del guión cinematográfico. Logrando así una suerte de reconciliación propuesta por, entre otros, Tarkovski, que servirá de trampolín a futuros proyectos personales.

Incendies (2010), dirigida por Denis Viellenueve y hablada en francés, fue presentada primero en los festivales de Venecia y Toronto del 2010, y oficialmente estrenada en Quebec (Canada), en septiembre del mismo año. Nominada al Oscar por mejor película de habla no inglesa en 2011, y a los premios BAFTA por la misma categoría en 2012. Ganadora en los festivales de Adelaide en 2011, Atlantic en 2010; y premiada por la asociación de críticos australianos en 2012, entre otros.

Estos reconocimientos, tanto nacionales como internacionales, son evidencia del éxito logrado por el director y los guionistas; esta evidencia resulta especialmente útil al momento de realizar la lectura planteada de las diversas manifestaciones que se presentan y que permiten una tipificación; pues de ser posible identificarlas como *peripecia* y *agnición*, es posible establecer, a su vez, un vínculo entre ellas y el éxito mismo de la obra, haciéndola más bella y contundente.

El filme inicia introduciendo al espectador en un ambiente hostil, un desierto y una casa casi en ruinas, niños con caras de desolación, sucios y ensangrentados,

cuales sobrevivientes de batalla; un hombre rapa sus cabezas y otro, parado en la puerta, vigila con fusil en mano, acompañado por otros milicianos, entre los que se distinguen algunos niños más grandes, vestidos con turbantes rojos y trajes árabes típicos. Tanto los rasgos físicos de los niños y los hombres, como las vestimentas, sugieren su origen, oriente medio; esto es corroborado por el paisaje y la música que acompaña esta escena. La vestimenta y los fusiles, que son sostenidos tanto por niños como por hombres, sugieren a su vez, la atmósfera bélica en que se desarrollarán los hechos.

Como se ha dicho anteriormente, los focos de cámara permiten al director comunicarse con el público, sugiriéndole dedicar atención a algunos aspectos que no fácilmente serían pasados por alto, en este caso, tres puntos negros, en fila, tatuados en el talón derecho de uno de los niños.

Cambian las locaciones, nos alejamos de la atmósfera bélica para introducirnos en la civilizada Canadá y, a modo de capítulo primero, se introduce la historia de *Les Jumeaux* (los mellizos), dos jóvenes (un hombre: Simon y una mujer: Jeanne), hijos de Nawal Marwan, a quienes se les está entregando el testamento de esta; pues ha muerto. El testamento, más allá de contener las indicaciones para la repartición de bienes posibles de herencia, contiene una serie de parámetros para su propio entierro: “entiérreme sin ataúd, desnuda, y sin oraciones, el rostro vuelto hacia el suelo, de espaldas al mundo” su lápida y epitafio: “Ninguna lápida será colocada sobre mi tumba, ni mi nombre grabado en ninguna parte. Ningún epitafio para los que no cumplen sus promesas.”⁶¹ E instrucciones para los mellizos establecidos en el testamento de la difunta: “Jeanne, el notario Label te entregará un sobre. Este sobre está destinado a su padre. Encuéntralo y entrégale ese sobre. Simón, el notario te entregará un sobre. Este sobre está destinado a su hermano. Encuéntralo y entrégale ese sobre”⁶². De este primer momento, es necesario rescatar unos puntos que se irán desarrollando a lo largo de la película,

⁶¹ Villeneuve, Denis, *Incendies* [Película]. Producida por Micro_scope, Canadá: Deluxe, 2010, 1DVD, 131 minutos, color.

⁶² *Ibid.*

es decir, a modo de argumento o *plot*. Estos puntos son, primero la sentencia de una promesa incumplida por parte de la difunta que impide el rito del entierro; y segundo, la encomienda a los mellizos para descubrir su origen y una parte no conocida de su familia, relacionadas entre ellas pues: “Una vez que los sobres fueron entregados a sus destinatarios, les será dada una carta. El silencio se habrá roto, una promesa cumplida, y una lápida podrá ser colocada sobre mi tumba, y mi nombre sobre la lápida grabado al sol”⁶³

Es, entonces, una promesa que pasa las generaciones, y que debe ser cumplida por quienes, por su descendencia, son parte de ella. La sorpresa que manifiesta Jeanne podría ser considerada como un indicio de agnición, pues nunca había tenido conocimiento de un hermano extra, ni ella ni Simón; sin embargo, el notario Label deja clara la veracidad de la afirmación: “No se inventan estas cosas, Simón, no en un testamento”⁶⁴.

Además de las cartas, el notario Label entrega a Jeanne un sobre que contiene información valiosa para rastrear su origen y cumplir su tarea; la de encontrar a su padre. Un pasaporte y un collar con una cruz; con el pasaporte, una foto, una nacionalidad, un idioma, una inquietud que resolver y una promesa por cumplir. No obstante, mientras que a Jeanne la noticia le produce una asombrosa inquietud, y con ella la necesidad de resolver el asunto, a Simón le es más fácil ignorar todo esto, realizar un entierro normal y olvidarse del tema, tener paz en el desconocimiento.

El enfrentamiento ante el problema es diferente en los dos hermanos, es posible afirmar, que este momento corresponde al anteriormente explicado *plot point*. Jeanne, quien trabaja como asistente en una clase de matemática pura, recibe de su maestro y jefe el impulso emocional para desentrañar el problema, proponiéndolo de forma matemática, es decir, empezar desde las variables conocidas para encontrar respuesta a las desconocidas, que en este caso son un

⁶³ Ibid

⁶⁴ Ibid.

padre vivo y un hermano. Este enfoque matemático al problema lleva a Jeanne a establecer aquellas variables conocidas: “Mi madre viene de un pueblo que se llama Der Om, de Fouad. Ella estudió la enseñanza del francés en la universidad de Daresh”⁶⁵. Las variables desconocidas son; primera, el padre de Jeanne y Simón está vivo y deben buscar quién es, y segunda; tienen un hermano que también está vivo e igualmente deben encontrarle.

Así pues, es necesario escudriñar en el pasado de la difunta Nawal Marwan, para así descubrir su origen, sus lazos familiares y su historia. De nuevo un foco de cámara dirige la atención en una vieja foto con aspecto militar, foto encontrada por Jeanne mientras busca algún elemento que permita realizar una reconstrucción del pasado de su madre, reconstrucción que se hará desde el momento anterior a su muerte, es decir, la muestra de las causas de la muerte de Nawal Marwan; que se muestran confusas para aumentar el efecto de suspenso, una escena en retrospectiva de un día de piscina, Jeanne abre la escena en un nado subacuático que deriva en el encuentro con una Nawal silenciada y abstraída, que no responde con señales biológicas, pues es llevada a un centro hospitalario y sus pupilas se encuentran fijas y lejanas, sugiriendo un estado de shock producido por algún elemento que nos es desconocido.

Con esta escena hospitalaria se da paso a una suerte de capítulo dos, titulado *Nawal*, aquí se contará la historia de Nawal Marwan, madre de los mellizos. Historia que empieza con el asesinato cometido por sus hermanos, en un intento de huida, de su amado (Wahab), de quien está embarazada, por razones culturales que ofrecen un trasfondo al desarrollo de los hechos. No estamos ya en Canadá, esta historia se desarrollará en oriente medio, el árabe será el idioma predominante en estas escenas y se manifestará una problemática política y social, que valdría la pena estudiar con mayor detalle, sin embargo, para evitar una extensión excesiva y no empañar el objetivo central del proyecto, la lectura a

⁶⁵ Ibid.

la obra cinematográfica estará ceñida a la identificación de aquellas manifestaciones determinadas anteriormente.

Surge la primera problemática, o el primer *plot point* de este capítulo, Nawal Marwan ha transgredido las tradiciones culturales de su familia al relacionarse con Wahab, una transgresión que debe pagarse con la muerte, especialmente al estar embarazada. No obstante, encuentra la caridad cristiana de su abuela, quien ofrece su apoyo a la joven Nawal para alejarse de aquella tierra sumida en guerra y miseria, enviándola a Daresh, a casa de su tío, todo bajo una promesa: “prométeme que irás a la escuela.”⁶⁶ Esta promesa quizá sea aquella promesa incumplida que impide realizar de manera apropiada el rito del entierro, a la que se refería en su testamento, sin embargo, las posibilidades para el cumplimiento de esta por parte de los gemelos nublan un poco el desarrollo de los hechos, baste con nominar la existencia de una promesa inicial que, si bien puede no ser la promesa referida en el testamento, sí puede tener relación con esta.

Por otra parte, se produce una suerte de *agnición* exclusiva para el espectador, como lo explicaba Sánchez-Escalonilla. Pues el embarazo de Nawal confirma la existencia de un hijo anterior a los mellizos, y al otorgarle este conocimiento de la situación a los espectadores, aumenta las emociones que estos van teniendo al realizar las conexiones lógicas en torno a esta situación. Pero no es esta la única información que brinda el director al espectador, recuérdese la escena inicial, un salón lleno de niños que están siendo rasurados y custodiados por milicianos fuertemente armados, y que culmina con el foco en el talón derecho de uno de los niños, en el que se evidencian tres puntos negros en fila. Bien, esta escena se conecta directamente con la escena del nacimiento del primer hijo de Nawal Marwan, pues en sus primeros momentos de vida es tomado por la abuela y es marcado con tres puntos negros en fila, ubicados en el talón derecho; es decir, que el niño de la primera escena es el primer hijo de Nawal Marwan, confirmando así la suerte que ha debido sufrir por sobrevivir, asimismo estos puntos en el talón

⁶⁶ Ibid

derecho pueden ser interpretados como una marca que posibilita un tipo de agnición de las descritas por Aristóteles, asunto que se tratará más adelante.

Una vez ha nacido el hijo de la relación prohibida entre Nawal y Wahab, es llevado por la abuela de ésta, como se ha advertido con anterioridad, para que Nawal pueda dirigirse a la ciudad y estudiar. No obstante, en el momento justo de su nacimiento hay dos elementos que deben ser tenidos en cuenta, el primero es el pronunciamiento de la abuela: “Observa bien a tu madre, tendrás que reconocerla”⁶⁷ y en el instante siguiente, una sentencia de Nawal que sentencia el hilo dramático del filme: “Un día voy a encontrarte. Te lo prometo, mi amor”⁶⁸.

Con esta determinación de encontrar a su hijo y colgando, en su cuello, el mismo amuleto cristiano que ha recibido Jeanne en el sobre, junto al pasaporte; se marcha Nawal. Así se da paso al capítulo tres, *Daresh*. Con este nuevo capítulo viene también un juego de escenas que conjugan pasado y futuro, que, si bien es posible realizarse en una obra de teatro, los medios con que cuenta el séptimo arte facilitan la manifestación del mismo, evitando así posibles confusiones en los espectadores; facilitando, además, la transmisión de la información al público, bajo la conjugación, al tiempo, de diversas técnicas.

Daresh inicia con Jeanne, recorriendo las calles de esta ciudad del medio oriente, la escenografía en la que se distinguen tanques de guerra y militares, uniformados, ya no aquéllos milicianos con turbantes del primer momento del filme; indicando continuidad del conflicto. El primer lugar al que se dirige Jeanne es la universidad de Daresh, en busca del contacto ofrecido por su maestro, quien resulta particularmente inútil, sin embargo, la necesidad de llevar a cabo su cometido termina llevando a Jeanne hacia Najat, quizá un profesor de la universidad de Daresh quien ofrece a Jeanne información más que valiosa, solo con ver la fotografía: “su madre está fotografiada en Kfar Ryat,, mire aquí, éste es

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

el símbolo de Kfar Ryat, es una prisión, al sur”⁶⁹. Antes de explicar todo el conflicto por medio de un narrador, a modo de monólogo, quien en este caso sería Najat, es preferible utilizar este juego entre el pasado y el presente, un cambio de escena sutil; que sumerge suavemente al espectador en el origen del conflicto, a través de los ojos de Nawal Marwan, estudiante de la universidad de Daresh y miembro del periódico, quienes defienden una posición en contra de las medidas adoptadas por el partido nacionalista, apoyando a las milicias de cristianos; frente a los refugiados, quienes se están armando, especialmente en el sur, y tiene un apoyo crucial de los musulmanes. Los ataques entre nacionalistas y refugiados se extienden a unas ciudades del sur, de donde es originaria Nawal, por estos ataques se ha cerrado la universidad de Daresh y, temiendo que estalle el conflicto en la ciudad, decide el tío de Nawal llevarlos a la montaña, esperando que todo se tranquilice. Con estas situaciones se presenta un conflicto que bien podría considerarse como el *plot point* central de la película; el hecho principal que desencadenará las diversas manifestaciones que pueden ser tipificadas bajo los parámetros presentados anteriormente, incluido este mismo hecho. Al cerrarse la universidad, y conociendo lo sucedido en el sur, decide Nawal ir en busca de su hijo, temiendo la muerte de éste sin cumplir su promesa de encontrarlo; sin embargo, esta decisión de cumplir su promesa se contrapone directamente con su promesa a la abuela de terminar sus estudios; poniendo a Nawal en una suerte de caminos cruzados; o bien cumple la promesa a su abuela y se termina sus estudios, renunciando, quizá para siempre, a la posibilidad de cumplir su promesa al hijo. O lo contrario a esto, cumplir la promesa a su hijo y posiblemente encontrando la muerte en el intento; incumpliendo así la promesa a su abuela. Así pues, se encamina hacia el sur en busca de su hijo, con la intención de encontrarle con vida.

El primer lugar al que decide ir Nawal es, evidentemente, su aldea, el sitio donde ha muerto su amado. Una vez en su aldea, y sabiendo que en el sur existen solo

⁶⁹ Ibid.

dos orfanatos; toma rumbo al primero de ellos, ocupado solo por niñas, sin embargo: “los muchachos están en Kfar Khout, desde hace tres años”⁷⁰. Pero las noticias no son para nada alentadoras, Kfar Khout fue atacado el día anterior, al dirigirse allí nada más que un edificio en ruinas, aún humeante, vestigios de explosiones, una mancha negra que cubre la sangre y ningún cuerpo que pueda ser, si quiera, identificado. Más adelante el mismo panorama desesperanzador, no obstante; lo que parece ser un sobreviviente advierte que los niños del orfanato quizá huyeran con los refugiados musulmanes al campamento de Deressa; temiendo las represalias, pues han sido hombres musulmanes quienes han matado a todos los cristianos en venganza por los refugiados. Con estas sentencias, Nawal sigue el rastro hasta Deressa, en su camino se encuentra con un vehículo que transporta musulmanes, decide quitarse el amuleto cristiano y cubre su cabello, simulando ser musulmana. Más adelante son detenidos, por milicianos cristianos, quienes matan al conductor y acribillan a los pasajeros del autobús, tumbándose sobre el suelo y cubriéndose con los otros cuerpos logra salvarse de la muerte, junto a ella una musulmana y su hija corren la misma suerte, sin embargo; empiezan los milicianos a rociar el bus con gasolina; en este punto, cuando la muerte se presenta inevitable, toma Nawal su amuleto y gritando “soy cristiana”⁷¹ logra salvarse e intentar, fútilmente, salvar a la pequeña niña, que termina siendo asesinada brutalmente.

Un nuevo juego de tiempos nos trae de nuevo al presente, Jeanne viajando al sur, lo que nos abre un cuarto capítulo, *Le sud*, un recorrido por los pasos de Nawal Marwan, empezando en su pueblo natal, buscando información que le permita cumplir la encomienda de su madre, a su vez, dar cumplimiento a una promesa, encontrar a su padre, según ella, Wahab, sin embargo Wahab y Nawal tuvieron solo un hijo, la historia que conoce Jeanne es falsa, su padre no puede ser Wahab. Dicha búsqueda la lleva hasta Souha, aquí las barreras lingüísticas hacen las veces de *plot point*, sin embargo no es este el punto específico que puede

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

considerarse como tal, es más bien una suerte de refuerzo a uno de los *plot points* de este capítulo, el cual podría considerarse como los sentimientos de rechazo generados por la señora Souha y las demás damas presentes en el lugar, que pasan desde un falso: “no la conocemos”, una revelación: “La familia Marwan ha sido golpeada por la vergüenza”⁷²; el rechazo total: “Si eres la hija de Nawal Marwan, no eres bienvenida aquí”⁷³; y una sentencia que marcará la búsqueda de Jeanne: “Buscas a tu padre, pero no sabes quién es tu madre”⁷⁴.

Gracias a los juegos de tiempo el director transmite información a los espectadores, haciéndolos, como dice Sánchez-Escalonilla, cómplices de la suerte que sufrirán los protagonistas, a su vez, sirven para abrir los capítulos que dividen la totalidad de la obra. En este caso *Deressa*, desde la perspectiva de la joven Nawal, en busca de su hijo; una atmósfera humeante y sangrienta, el sonido lejano de los fusiles, y una Nawal que camina en primer plano entre el fuego y las ruinas de la guerra. Sin haber encontrado a su hijo entre los escombros, ni información de él; decide unirse a los milicianos musulmanes, recuérdese que Wahab era un refugiado musulmán, y Nawal pertenecía a una aldea cristiana, además, fueron los hermanos de Nawal (cristianos) quienes mataron a su amado, ahora desea “Enseñarle al enemigo lo que la vida me enseñó”⁷⁵. Se infiltra como profesora de francés del hijo del jefe de las milicias cristianas, una vez dentro, toma un arma y le asesina frente a otros miembros del partido nacionalista; es capturada y llevada a la prisión de Kfar Ryat.

Una vuelta a presente nos muestra a Jeanne llegando a Kfar Ryat, buscando información sobre su madre, pues sabe, por la información de Najat, que la foto que tiene en su poder fue tomada en la prisión. Una vez allí se encuentra con que la cárcel ha sido clausurada, y que, la única persona que quizá puede ayudarle es el portero de una escuela de Deressa, Fahim Harrsa. Quien posiblemente

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

trabajase en la cárcel como guardia; al ver la foto y escuchar el parentesco de Jeanne con Nawal; le cuenta una historia de su madre que no conocía, y que culmina una parte de la complicidad entre espectador y director: “Es la mujer que canta. Número 72. Ella es quien asesinó al jefe de las milicias de la derecha cristiana”⁷⁶. Nawal Marwan había sido condenada a quince años de prisión, y Fahim Harrsa le había vigilado durante trece; le llamaban la mujer que canta porque, según Fahim, cantaba todo el tiempo. Cuenta que, al fracasar los intentos por doblegarla, decidieron traer a un torturador profesional, sin embargo, advierte a Jeanne de la magnitud de la historia que está a punto de contarle. “Abou Tarek era un especialista de torturas. La violó repetidas veces, para quebrarla antes de que saliera, para que dejara de cantar. A fuerza de hacerlo quedó embarazada”⁷⁷. Esta historia desgarradora muestra el destino fatal que sufrió Nawal por ir en busca de su hijo, del desconocimiento del portero sobre la suerte del hijo, quien Jeanne piensa es su hermano perdido, surge nueva información, la enfermera que atendió el parto, en prisión, de la presa número 72 vive en Daresh. Más allá de esto, la historia continúa con un nuevo juego de tiempos, y así, un nuevo capítulo: *La femme qui chante* (la mujer que canta).

La historia del tiempo pasado por Nawal en la cárcel de Kfar Ryat. Una celda chica en medio de un desierto. Adentro, escuchaba los gritos de las otras presas que era torturadas en busca de información, para no escuchar estos gritos, Nawal decide cantar todo el tiempo. De vuelta en el presente, Simón, junto al notario Label, se reúne con Jeanne en Daresh. La intención de Simón es traer de vuelta a Jeanne, por otra parte, el notario Label desea que los mellizos lleven a cabo la encomienda que les ha dado su madre, poniendo de manifiesto el conocimiento previo que tiene él sobre todo el asunto, pues ha sido él mismo quien ha escrito las cartas, a pedido de Nawal, y que, por efecto de una promesa, no puede revelarlo a los mellizos.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

Con este conflicto casi en punto final, se abre un nuevo capítulo, *Sarwan Janaan*. La historia de las violaciones realizadas por Abou Tarek a Nawal Marwan para quebrantarla, violaciones que originaron el embarazo de Nawal, quien con violencia intentaba eliminar la evidencia de su desgracia, sin ningún éxito, pues la vida se levantó sobre todas las condiciones, y del parto no salió un solo hijo, fueron dos los nacidos, al tiempo, de las violaciones de Abou Tarek. Estos niños debieron ser arrojados al río, como indica la costumbre, sin embargo; una de las encargadas de hacerlo decide ocuparse de los niños, al saber que son los hijos de la mujer que canta.

Los juegos de tiempo se hacen más frecuentes a medida que se acercan al desenlace de la historia; ahora se nos muestra a Simón, viajando en un auto junto a Label y un colega notario, quien ha realizado investigaciones sobre la identidad, tanto del padre, como del hermano; investigaciones a las que Simón es reacio, no quiere saber del tema, prefiere rechazar el pedido de su madre, realizar un entierro normal y olvidarse del asunto. Al encontrar con Jeanne, no le queda otra opción que acompañarla al hospital, en busca de la enfermera que atendió a su madre en el parto. Al llegar allí las noticias ofrecen una manifestación de la agnición; pues ha sido el camino mismo que han tomado lo que los ha llevado hasta allí, en busca de su hermano nacido en prisión, sin saber que realmente, son ellos los hijos nacidos en prisión: “Nawal Marwan dio a luz a mellizos”⁷⁸, y que han sido entregados a Nawal Marwan en el momento de su liberación. Su búsqueda por su hermano ha resultado en el descubrimiento de su verdadero origen y de su verdadero padre.

Un nuevo salto en el tiempo nos lleva a un nuevo capítulo, *Nihad*, que nos muestra a ese niño de la primera escena con los tres puntos en el talón derecho, hijo de Nawal Marwan, sosteniendo un rifle y asesinando desde alguna ventana a otros niños, refugiados. Un salto al presente nos ubica en la publicación, a los hermanos, del resultado de las investigaciones llevadas a cabo por el colega de

⁷⁸ Ibid.

Label, quien les ofrece información sobre su padre, Abou Tarek: “Tal vez se fue al extranjero. Es lo que sucedió con esta clase de individuos”⁷⁹. Respecto al hermano, fue entregado a una comadrona llaman Elham, y de allí llevado al orfanato de Kfar Khout, en mayo de los años 70, haciendo más difícil la recopilación de los archivos, debido a la guerra entre las milicias cristianas y los refugiados. No obstante, se han logrado recuperar algunos archivos que muestran que la comadrona Elham dio en adopción a un niño, y que fue el único niño dejado en ese mes, registrado con el nombre de Nihad de Mayo, el orfanato fue destruido cuatro años después y a causa de esto se ha perdido el rastro. No obstante, el líder de las tropas que destruyeron el lugar aún vive, y puede tener información sobre los niños que se encontraban en el lugar. Es momento de que Simón cumpla su parte de la encomienda, debe dirigirse a un campamento de refugiados en Deressa, tomar el té con el primero que se lo ofrezca y decir que es el hijo de la mujer que canta y que busca a Nihad de Mayo. Una vez allí, acompañado por Label y un enviado por el notario que ha investigado; son invitados a tomar el té por unos conocidos de éste y allí revela Simón su propósito y su identidad. Estando en su habitación de hotel, es visitado por unos hombres en traje que vienen ofreciéndole ayuda y le prometen traerlo de vuelta en una hora.

Una vuelta al pasado nos muestra a una libre Nawal, un hombre le habla sobre un plan para mejorar su vida a bordo de un vehículo; ir a América y llevar a sus hijos, muy a pesar de ella, pues podría resultar de ayuda (resultando esto verdadero, pues son los encargados de finalizar su promesa). Con esta escena se abre un nuevo capítulo, *Chamseddine*. Luego de esta suerte de introducción mostrando lo sucedido a Nawal una vez libre de la prisión, aparece Simón con los ojos vendados en una habitación, sentado en un sofá, al fondo el señor Wallat Chamseddine ofrece excusas por las condiciones de la presentación y a su vez, invaluable ayuda. Luego de pedirle información sobre Nihad de Mayo, Chamseddine se retira de la sala, dejando a un hombre ya anciano, responsable

⁷⁹ Ibid.

de la toma al orfanato; Se le ordena a Simón quitarse lo que cubre sus ojos, una suerte de símbolo del conocimiento que está a punto de recibir, una señal con la que el director nos muestra un estado de oscuridad (desconocimiento) y su paso a la luz (conocimiento). Una vez este anciano se ha identificado, procede a contarle la suerte que han sufrido los niños, en especial Nihad. El ataque fue una represalia contra los cristianos por los vejámenes cometidos a los refugiados musulmanes, los niños del orfanato fueron tomados como futuros milicianos, Nihad tenía actitudes prometedoras, era un tirador excelso, pero estaba obsesionado con encontrar a su madre hasta el punto de desear ser un mártir, y que su cara apareciera en todo el país, así su madre lo vería. Se encontraba en Daresh cuando fue capturado, era un temible francotirador que acabó con 7 enemigos él solo para evitar ser capturado; sin embargo, fue llevado por el ejército cristiano y reformado, de allí fue enviado a la prisión de Kfar Ryat, no como prisionero, sino como verdugo. La incógnita irresoluta es expresada perfectamente por Simón: “Trabajó con mi padre?”⁸⁰ y la respuesta es escalofriante: “No, no trabajó con Abou Tarek, tu padre”⁸¹. El razonamiento llevado a cabo por Simón, luego de escuchar esta respuesta, lo deja en un estado de confusión, turbado por el conocimiento que acaba de obtener, una nueva manifestación del paso de la ignorancia al conocimiento, descrito como agnición y que afecta completamente al personaje, en este caso, Simón; la muestra clara de esto es la forma en que se lo comunica a Jeanne y el estado en que se encuentra: “¿Uno más uno puede ser igual a uno?”⁸² Es decir, ¿puede el hijo, ser padre?

Con este paso de ignorancia a conocimiento sufrido por los mellizos, el director nos lleva voluntariamente, de nuevo, al pasado; el momento exacto en que Nawal Marwan sufre el accidente que la lleva a su muerte. Una tarde de madre e hija (Nawal – Jeanne), en una piscina pública en Canadá, Estando en el agua, al borde de piscina, ve un talón derecho con tres puntos tatuados, del mismo modo en que

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

los tenía su hijo; invadida por la necesidad de saber, de cumplir su promesa, sale de la piscina y de dirige hacia él; al verle su rostro, las memorias de los vejámenes sufridos en prisión se vuelven contra ella, aquí se conjugan, peripecia y agnición, sucediéndose la una a la otra; Nawal reconoce en el talón derecho a su hijo y en la cara a su violador, padre de los mellizos. El silencio de apodera de ella, no hay algo más que pueda decirse.

“Al convertirse en verdugo tu hermano cambió de nombre. Se convirtió en Abou Tarek. Nihad de Mayo es Abou Tarek. Ahora sabemos que vive en Canadá bajo una nueva identidad Nihad Harmanni”⁸³. Inicia el desenlace de la historia, el cumplimiento de la promesa y la conjugación simultánea de las diversas manifestaciones que permiten establecer las tipificaciones propuestas. Nihad es encontrado al fin por los mellizos, las cartas son entregadas y la verdad se manifiesta para enmudecerlos a todos: “Porque todos se enmudecen ante la verdad”. Se manifiesta también la agnición hecha por Nawal, tanto a su hijo como al padre de sus hijos, cumpliendo así la promesa que ya, sin saberlo, había sido cumplida. Con esto termina el filme, dejando al espectador sin palabras que puedan dimensionar los hechos, la suerte de Nawal Marwan, movida por el amor y el cumplimiento de una promesa, encontró la desgracia de cumplirla.

⁸³ Ibid.

3. Vigencia de los conceptos aristotélicos

Finalmente, con base en la descripción anterior, es momento de mostrar la evidencia de las diversas manifestaciones y así establecer las tipificaciones correspondientes, bien sean desde una perspectiva enteramente aristotélica, una desde los diversos teóricos del cine trabajados anteriormente, o un diálogo entre las diversas fórmulas, indicando así una tradición aristotélica en la creación, desde los aspectos formales, de un guion, exclusivamente aquellos que se refieren a la *peripecia* y a la *agnición*. Para lograr este cometido de una manera más clara, propondré una suerte de lectura comparativa, entre las manifestaciones encontradas en *Edipo Rey* de Sófocles, que permiten una tipificación tal; con las manifestaciones presentes en *Incendies (2010)*.

La peripecia que acontece en *Edipo Rey* es una sola, aunque esta sea protagonizada por diversidad de actores. Es decir, se van juntando intervenciones en las que la peripecia se pone de manifiesto y se refuerza con agniciones, estas intervenciones comprenden un juego producidos por razonamientos falsos y efecto del desarrollo de lo trágico mismo. Así, no existen múltiples pasos de tensión a distención, sino que, al contrario, la atmósfera tensa está siempre presente, atmósfera que también está presente durante toda la obra fílmica, pues las ambientaciones en ruinas, humeantes y demás, ofrecen esta tensión atmosférica y marcan el desarrollo de los hechos, sin llegar a indicar una similitud con la tragedia, sino con los medios.

En esta pieza, se ponen en contacto con los espectadores (ahora lectores), los sucesos que van dando lugar al cambio de fortuna. La peripecia que propiciará todo el juego de descubrimientos entre aciertos y desatinos tiene su inicio en el abandono de Corinto, ciudad a la que fue llevado Edipo en sus primeros años de vida, dicho abandono no es, en ninguna forma, fortuito, pues se debe a la pronunciación del propio Febo Apolo sobre Edipo, en la que cuenta su destino (771-830). Esta acción de Edipo, cuya intención es huir de la fatalidad, producirá el

efecto contrario al ser precisamente el hecho de huir, el que desenlazará toda una serie de infortunios sobre su propia cabeza. En *Incendies*, no es ningún Febo Apolo el que le vaticina su destino Nawal, las condiciones propias que se presentan en el filme son las que impulsan a Nawal a dar cumplimiento a su promesa, temiendo no poder encontrar nunca a su hijo

En *Edipo Rey*, es esta la acción inicial que desembocará con el efecto contrario al deseado. Y este camino, en el que se da el cambio de dicha a infortunio, está también guiado por sucesos que tienen este efecto contrario al deseado, sin que esto signifique un nuevo paso de infortunio a dicha para volver luego de la dicha al infortunio. Sino que estas acciones cumplirán su papel al dirigir la peripecia (Edipo escapando de su destino, lo que terminará llevándolo al enfrentamiento con este) hasta su cumplimiento, es decir, dar paso al cambio de fortuna. De modo que la primera forma en la que se va dando el desarrollo trágico está en 220-270, Edipo desea encontrar al asesino de Layo para así expiar la ciudad de Tebas de la peste enviada por Apolo. Seguido a esto se produce el reconocimiento de Tiresias sobre Edipo como el causante de todos los males que azotan Tebas, y el dictamen de una sentencia sobre un vaticinio que de antemano conocía nuestro Rey de pies hinchados (445-460). Junto a esto, las maldiciones dichas por Edipo a Tiresias son parte de esta peripecia, pues no imaginará Edipo que su destino estará ligado a estas mismas maldiciones que recaerán sobre él sin desearlo, pues su búsqueda por el asesino de Layo, lo llevará a encontrarse con él mismo. Por otra parte, el filme ofrece una forma de este recurso, ya alterada por la falta de un oráculos y dioses, no obstante, la encomienda por de Nawal a los mellizos termina descubriéndoles a ellos su verdadero nacimiento, y es que mientras buscaban a su hermano, pensando que había nacido en la cárcel, se encontraron con que estaban buscándose ellos mismos.

La segunda de estas manifestaciones, en *Edipo Rey*, se presenta en 705, aquí Yocasta quiere calmar la ira desenfrenada de Edipo sobre Creonte (quien también resulta maldito por Edipo), contando a su esposo lo que antaño había dicho un

oráculo a Layo: “(...) llegó un día un oráculo a Layo, diré, naturalmente, del propio Febo sino de sus servidores, en el sentido de que había de alcanzarlo el destino de morir a manos del hijo, uno que naciera de su unión conmigo. Y a él, al menos si nos atenemos a los rumores, lo asesinaron en su día unos extranjeros, unos bandidos, en una bifurcación de caminos (...)”⁸⁴. Con estas palabras, Yocasta (antigua esposa de Layo y ahora esposa de Edipo) tiene la intención de mostrar a Edipo que Tiresias se equivoca. En 718 cuenta a Edipo la suerte sufrida por ese niño nacido de la unión entre ella y el antiguo Rey de Tebas. Es así, que esperando calmarle, solo consigue el inicio de una serie de los diversos tipos de reconocimientos dictados por Aristóteles en Poética. Pues al escuchar Edipo las palabras de Yocasta sobre la muerte de Layo en una bifurcación de caminos, se produce en él un reconocimiento, por medio del recuerdo, de un hecho del que hace ya mucho tiempo de haber ocurrido, y empieza a consumarse el cambio de fortuna. A su vez, se produce una falsa calma, pues en la historia que ha sido contada a Yocasta por uno de los que acompañaba a Layo al momento de su muerte, se hace énfasis en la presencia de varios criminales y no de uno solo. Este pequeño detalle, otorga un falso silogismo en el público y a su vez, una falsa calma a Edipo, quién en su afán por conocer, envía en busca de aquel extraño mensajero para aclarar los asuntos pertinentes a la historia de la muerte de Layo. Similar este falso razonamiento al mencionado anteriormente sobre la cantidad de hijos tenidos por Nawal Marwan en prisión, y que lleva a Jeanne al descubrimiento de una verdad desgarradora, que será trabajada más adelante.

Volviendo a Edipo. Así, en 925, empieza a consumarse este destino trágico, pues con la llegada del mensajero que trae noticias, con intención de alegrar a Edipo y sacarle de su conmoción, termina agravando la situación y culminando la búsqueda de Edipo. De manera tal, llega un mensajero a Tebas en busca del Rey, para informarle que Pólipo de Corinto ha muerto preso de una enfermedad y que sus conciudadanos le han elegido Rey. El temor de Edipo por volver se remonta al

⁸⁴ Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas. (2012. España, Cátedra) bajo la dirección de: Emilio Crespo. p. 349

cumplimiento de la profecía dictada por Apolo, pues, aunque Pólipo ha muerto, Mérope, considerada por él como quién le ha dado el ser, aún vive. A partir de aquí y en 1015 es donde empieza la serie de reconocimientos considerados por Aristóteles como los más artísticos, pues es a partir de los hechos que se presentan en este punto y a continuación; los que suscitarán en Yocasta y Edipo un razonamiento que concluirá con la muerte de esta y el cumplimiento de las maldiciones de Edipo a Tiresias y Creonte vueltas en su contra.

En 1015 confirma el mensajero a Edipo que no es parte de la estirpe de Pólipo ni de Mérope, pues él mismo fue quien le entregó a ellos, habiéndolo recibido de uno de los pastores de Layo (quien convenientemente es el mismo por el que Edipo ha enviado en su búsqueda) salvándole de la muerte. Es aquí, en este punto, en 1060, donde Yocasta reconoce, a partir del razonamiento de lo acontecido, la cruel fortuna que ha sufrido Edipo por la compasión que ha tenido ella de su propio hijo, al no matarlo ha permitido que lo dicho a Layo por el oráculo se cumpla. Y antes de llegar el pastor, a confirmar lo sucedido y a manos de quién ha recibido al pequeño Edipo, Yocasta corre dentro del palacio a consumir su propia tragedia. Al momento de la llegada del pastor, y la aclaración que hace este a Edipo sobre su real estirpe, se produce el reconocimiento final del maldito Rey. Sin duda alguna ha sido él quien en una bifurcación de caminos ha matado a su padre, sin saber de quién se trataba. Y al llegar a Tebas y librarlos de la esfinge, se ha casado y ha tenido hijos con su propia madre. Los vaticinios se han cumplido tal como se ha dicho a Layo y luego Febo Apolo ha dicho a Edipo.

El final trágico de Yocasta producto del reconocimiento a Edipo como su hijo se consume mucho antes de la confirmación hecha por el pastor y el mensajero a Edipo. La mujer, que ha tenido hijos con su hijo, se ha suicidado y a causa de esto Edipo se ha herido en los ojos con sus broches de oro y ruega Creonte su exilio y la protección de sus cuatro hijos (Laertes, Polinices, Antígona e Ismene).

En lo que respecta al filme hemos dicho, también, que existe una cierta complicidad entre el guionista y los espectadores, ofreciendo a estos un

conocimiento (*agnición*) previo de los hechos, o los descubrimientos que sufrirán los personajes, aumentando así la contundencia de los mismos. Los medios utilizados para lograr esta transmisión de información son, particularmente, los saltos en el tiempo entre pasado y presente, que van explicando el contexto en que se desarrollaron los hechos y que dejaron ciertas huellas que permiten el rastreo realizado por los mellizos. Sin embargo, se presenta una suerte de agnición descrita por Aristóteles, a saberse, aquella en la que el personaje pone de manifiesto su identidad, este tipo de agnición va haciendo presencia a lo largo de la película, especialmente en el momento en que Simón dice, en el campamento de Deressa, que es el hijo de la mujer que canta, lo que lo lleva a descubrir su origen. Asimismo, estos cambios de tiempo muestran la existencia del desarrollo sincronizado de diversos *plots*, que se conjugan en el desenlace total de la obra, presentándose al tiempo en protagonista y espectador, y que permiten reforzar el filme mismo, como es descrito por Sánchez-Escalonilla, bajo el nombre de *secuencias elaboradas*.

Otra manifestación que puede tipificarse como *agnición*, es aquella sufrida por Jeanne, cuando, por efecto de su razonamiento, descubre que es hija de su hermano, este es también un tipo descrito por Aristóteles, a saber, aquél que es producto de una inferencia, y del mismo modo en que denuncia Aristóteles la posibilidad de inferencias erradas, se presentan en el filme algunas de ellas, como la creencia de Jeanne sobre la cantidad de hijos tenidos por Nawal en prisión, asunto que a su tiempo, ofrece otra manifestación de *agnición*, descrita también por Sánchez-Escalonilla, el descubrimiento de la propia personalidad, en este caso, del propio origen; conocimiento que es otorgado al tiempo, como se decía anteriormente, al espectador y al protagonista. Sin embargo, no es este el único descubrimiento de la propia personalidad, lo es, también, aquél sucedido al final del filme, cuando Nihad recibe las cartas y descubre que es al tiempo hijo y padre de los hijos, conjugando este hecho la *peripezia*, desde una perspectiva aristotélica, es decir, “la transformación de lo actuado en su contrario”. Esta

peripecia es la iniciativa de cumplir la promesa, la salida de Daresh hacia el sur, en busca de su hijo; asunto que, al frustrarse, deriva en sentimientos de ira y llevan a Nawal, en relación causa-efecto, a cometer las acciones que la envían a la prisión, donde sin saberlo cumple su promesa, y que, al conjugarse en ella la *peripecia* y la *agnición*, derivan en su muerte; pues es ella la primera en enterarse de su propia suerte, en la piscina; donde, de hecho, se produce una *agnición*, también descrita por Aristóteles, aquella que es motivo de una señal, bien sea natural (la apariencia de Abou Tarek), u obtenida (las tres marcas tatuadas en su talón derecho).

No obstante, del mismo modo es posible hacer una lectura de la *peripecia* desde la teoría de Sánchez-Escalonilla, pues elabora una tipificación estructurada de los diversos modos en que puede presentarse llamándolas *peripecias estructurales*. Dentro de estas *peripecias estructurales* se encuentran: *Detonante*, que en este caso sería el cierre de la universidad de Daresh y el estalle de la guerra en sur, asunto que hace que Nawal decida dar cumplimiento a su promesa. *Primer punto de giro*, que podría entenderse como la aceptación de la muerte de su hijo, y la pérdida de toda esperanza, lo que la lleva a unirse a las milicias musulmanas. *Segundo punto de giro*, identificable en la decisión de matar al líder de las milicias cristianas, infiltrándose como profesora de francés de su hijo, asesinato que la lleva a la cárcel, donde, sin saberlo, da cumplimiento a su promesa. Y *climax*, que podría comprenderse como las violaciones, su embarazo y el parto de los mellizos. Estos puntos descritos por Sánchez-Escalonilla, son conjugados junto con la *agnición*, como se dijo anteriormente, en Nawal Marwan, en el preciso instante en que reconoce a su hijo y a su verdugo.

Como es visible, es posible elaborar una reconciliación formal entre los elementos aristotélicos descritos en *Poética*, especialmente la *peripecia* y la *agnición*, con los postulados sobre teoría del guión cinematográfico de Sánchez-Escalonilla, quién a su vez, comparte apreciaciones con los otros teóricos trabajados en el capítulo primero del presente proyecto. Esta reconciliación, sin indicar la posibilidad de ser

el filme una pieza trágica, es muestra de la posibilidad de rastrear los diversos postulados aristotélicos en las expresiones contemporáneas. Mostrando, a su vez, la vigencia de los mismo en la elaboración de las mismas, en este caso, la elaboración de un guión cinematográfico, y abriendo la posibilidad de rastreos más amplios, y de aplicaciones a proyectos audiovisuales, ofreciendo a estos un mejor tratamiento al argumento que se desarrollará.

4. Conclusiones.

A modo de conclusión, la investigación presente ha arrojado, como resultado, más inquietudes que las iniciales (las cuales dieron surgimiento a la misma). Sin embargo, es posible establecer que existe, de alguna manera, una herencia aristotélica en el modo de escribir guiones para cine, que no solo es identificable desde las manifestaciones planteadas inicialmente (*peripecia y reconocimiento*), sino que puede extenderse hasta abarcar, incluso, la mayoría de los postulados aristotélicos. Asimismo, la vasta variedad de obras cinematográficas a lo largo del tiempo, dejan abierta la posibilidad a análisis diversos, que puedan evidenciar la manifestación de otros postulados de los que se encuentran en *Poética*.

A su vez, la posibilidad de tomar estos conceptos aristotélicos para la creación de una obra cinematográfica, mostrando así la vigencia de estos y la posibilidad de conciliar dos técnicas que pueden dar como resultado una producción diferente a las actualmente conocidas, desde el formato mismo en que es presentada.

No obstante, aunque sea claro que existe esta evidencia aristotélica, no puede ser tomado como una repetición de las mismas manifestaciones descritas por Aristóteles, pues como se vio en el análisis a Edipo Rey, si bien se presentan convergencias que es importante resaltar, la diferencias presentes rompen cualquier forma de repetición, una de ellas es la presencia y participación de dioses en la obra, pues Edipo entra en acción luego de escuchar el vaticinio del propio Apolo (acción que termina confirmando la manifestación de la *peripecia*); contrario a esto, la motivación de Nawal Marwan para actuar es la de cumplir su promesa. Así, con esta única diferencia, entre las que pueden ser identificadas y se han descrito en capítulos anteriores, se muestra que no es esta obra cinematográfica una tragedia en el sentido estricto de la palabra, y que por más similitudes que pueda llegar a tener con los postulados aristotélicos, son propios de técnicas descritas por diferentes teóricos del guion, que revelan la vigencia de los postulados aristotélicos en tanto que conforman una herencia rastreable.

Sucede lo mismo con la *agnición*, al tener una estrecha relación con la *peripecia*, converge con ella en su manifestación; por ejemplo, la *agnición* sufrida por Edipo al enterarse que él ha matado a su padre y ha tenido hijos con su madre, cumpliendo así el vaticinio de Apolo, completamente diferente a la *agnición* de Nawal Marwan.

Quedan por rastrear postulados diferentes, como lo pueden ser la acción pasional, la posible manifestación de un coro, entre otros. Por otra parte, respecto de estas dos categorías, es de preguntarse si es posible su manifestación en la comedia, con ello la iniciación de un nuevo tema a investigar.

Bibliografía.

ARISTÓTELES. Poética. Traducción de Ángel Cappelletti. 3ª ed. Caracas: Monte Ávila Editores. 1998. 113 p.

ARISTÓTELES. Poética. Traducción de Valentín García Yebra. 2ª ed. Madrid: Gredos. 1990. p.

BLACKER, Irwin. The elements of screenwriting. New York: Macmillan. 1986. 142p.

BUTCHER, Samuel. The poetics of Aristotle. 3ª ed. Londres: Macmillan. 1902. 111 p.

BYWATER, Ingram. Aristotle, on the art of poetry. Toronto: Oxford. 1920. 95 p.

CANO, Pedro. De Aristóteles a Woody Allen: Poética y retórica para cine y televisión. Barcelona: Gedisa. 2013. 144 p.

ESQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. Obras completas. 6ª ed. Bajo la dirección de Emilio Crespo. España: Cátedra. 2012. 1568 p.

FIELD, Syd. Screenplay: The foundations of screenwriting. New York: Random House USA. Revised ed. 2005. 320 p.

FYFE, Hamilton. Aristotle's art of poetry. Gran Bretaña: Oxford. 1952. 81 p.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. The tools of screenwriting: A writer's guide to the craft and elements of a screenplay. New York: St. Martin's Griffin. 1993. 298 p.

ROJAS, Carolina. De la manifestación de la peripecia aristotélica en la tragedia esquileana. Tesis de pregrado en Filosofía. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas, 2014, 54 p.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio. Estrategias de guion cinematográfico: El proceso de creación de una historia. Barcelona: Ariel. 2014. 400p.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine. 6ª ed. Madrid: Ediciones Rialp. 2002. 274 p.

Filmografía

Villeneuve, Denis, Incendies [Película]. Producida por Micro_scope, Canadá: Deluxe, 2010, 1DVD, 131 minutos, color. Disponible en:
<https://es.onmovies.to/film/bcF/Incendies?ep=4009>